

Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi





Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi

eum

Isbn 979-12-5704-129-8 (print)

Isbn 979-12-5704-130-4 (PDF)

Prima edizione: settembre 2026

Copyright: ©2026 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale: CC BY SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

eum.unimc.it

Sommario

Laura Melosi

- 9 *Introduzione*
- 14 *Nota ai testi*

Gioele Marozzi

15 Ballata

- 18 1. Jacopone da Todi, *Laude*, 70, vv. 1-23
- 21 2. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXVII
- 24 3. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXVI
- 28 4. Dante Alighieri, *Vita nova*, 5
- 33 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XIV
- 36 6. Angelo Poliziano, *Rime*, CII
- 40 7. *pseudo* Santa Caterina da Bologna, *Laudi*, II, 3, vv. 1-22
- 43 8. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 147, vv. 1-26
- 47 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il lampo*
- 50 10. Gabriele d'Annunzio, *L'Isottèo*, *Ballata della lontananza*

Sara Gallegati

55 Canzone

- 59 1. Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*
- 65 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 10, vv. 1-28
- 68 3. Dante Alighieri, *Vita nova*, 14, vv. 1-28
- 71 4. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, L, vv. 1-28
- 74 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXXVI
- 80 6. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXIV, vv. 1-36
- 83 7. Jacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, XXV, vv. 1-22
- 86 8. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, LXVIII, vv. 1-26
- 89 9. Giacomo Leopardi, *Canti*, *A Silvia*, vv. 1-27
- 93 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Prose e versi*, *A mio figlio Antonio nel giorno in cui compiva venti anni*, vv. 135-153

Gioele Marozzi

97 Sonetto

- 99 1. Jacopo da Lentini, *Rime*, XXV
- 103 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 12
- 106 3. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLIX
- 110 4. Giovanni Della Casa, *Rime*, LXIII
- 113 5. Alessandro Piccolomini, *Cento sonetti*, X
- 116 6. Laura Battiferri, *Il primo libro dell'opere toscane*, XXVI
- 119 7. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, VII
- 122 8. Ugo Foscolo, *Sonetti, Alla musa*
- 125 9. Giovanni Pascoli, *Myricae, Il bosco*
- 129 10. Ada Negri, *Tempeste, Il figlio*

Matteo Maselli

133 Terzina

- 139 1. Dante, *Inferno* XXV, vv. 79-138
- 146 2. Dante, *Inferno* XXVIII, vv. 22-42
- 150 3. Dante, *Purgatorio* XIII, vv. 100-129
- 156 4. Dante, *Purgatorio* XXVII, vv. 16-36
- 160 5. Dante, *Paradiso* XIII, vv. 112-142
- 165 6. Dante, *Paradiso* XIV, vv. 1-66
- 173 7. Francesco Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, vv. 100-138
- 177 8. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, I, vv. 1-33
- 181 9. Diodata Salluzzo Roero, *Ipazia ovvero delle filosofie*, I, vv. 55-72
- 184 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Inno alla terra*, vv. 1-24

Sara Gallegati

189 Madrigale

- 191 1. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIV
- 194 2. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CVI
- 196 3. Veronica Gambarà, *Rime*, XXI
- 198 4. Laura Battiferri, *Il primo libro delle opere toscane*, XLI
- 201 5. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 254
- 202 6. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 324
- 205 7. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 399
- 207 8. Giosue Carducci, *Rime nuove*, XLV
- 209 9. Giovanni Pascoli, *Myricae, Lavandare*
- 212 10. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone, L'uva greca*

Sabrina Malerba

215 Ottava

- 217 1. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V, ss. 63-64
- 220 2. Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra*, I, ss. 50-51
- 222 3. Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, ss. 113-115
- 225 4. Matteo Maria Boiardo, *Innamoramento di Orlando*, I, ss. 39-40

- 228 5. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, ss. 117-124
- 233 6. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, ss. 50-58
- 238 7. Giambattista Marino, *Adone*, XV, ss. 174-175
- 240 8. Margherita Sarrocchi, *Scanderbeide*, III, ss. 76-77
- 242 9. Vittorio Alfieri, *L'Etruria vendicata*, II, ss. 58-59
- 245 10. Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, V, ss. 44-46

Ilaria Cesaroni

249 Endecasillabo sciolto

- 253 1. Giuseppe Parini, *Il Mattino*, vv. 249-312
- 258 2. Giuseppe Parini, *Il Mezzogiorno*, vv. 772-807
- 261 3. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 51-90
- 265 4. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 194-212
- 268 5. Teresa Bandettini Landucci, *Viareggio*, vv. 1-21
- 270 6. Alessandro Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-20
- 274 7. Alessandro Manzoni, *Urania*, vv. 1-14
- 276 8. Giacomo Leopardi, *L'infinito*
- 279 9. Giacomo Leopardi, *Alla luna*
- 282 10. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, XXIV, vv. 1-15

Ilaria Cesaroni

287 Verso libero

- 291 1. Gabriele d'Annunzio, *La pioggia nel pineto*
- 298 2. Gian Pietro Lucini, *La Danza d'Amore*
- 303 3. Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, vv. 1-27
- 306 4. Ada Negri, *Senza ritmo*, vv. 1-27

311 Edizioni di riferimento

315 Glossario

321 Autori

Laura Melosi

Introduzione

Il presente manuale nasce con l'intento di offrire uno strumento essenziale, ma al tempo stesso rigoroso, per avvicinarsi all'analisi del testo poetico nella tradizione letteraria italiana. L'atto di leggere una poesia implica la considerazione simultanea della sua configurazione formale, delle scelte linguistiche ed espressive, della trama sonora, del contesto letterario in cui essa si colloca. Comprendere un componimento non significa limitarsi all'indagine dei suoi contenuti, ma richiede anche attenzione alle modalità attraverso cui i temi vengono articolati. La misura del verso, la disposizione delle rime, una pausa, un enjambement, una variazione di tono possono orientare in modo determinante l'interpretazione.

La prospettiva adottata è al contempo storica e formale. Storica, perché ogni testo dialoga con modelli precedenti confermandoli, trasformandoli o contraddicendoli. Formale, perché nella tradizione italiana le scelte metriche e strofiche non sono mai meri contenitori, ma strumenti espressivi dotati di memoria culturale.

Il volume tratta alcune delle principali forme della poesia italiana: ballata, canzone, sonetto, terzina, madrigale, ottava, endecasillabo sciolto e verso libero. A ciascuna di esse è dedicata una sezione autonoma, con un'introduzione che ne presenta l'origine, la struttura, l'evoluzione e le funzioni, a cui fa seguito una scelta di testi esemplari commentati. Distribuita dal Medioevo alla Modernità, la selezione mostra come una medesima forma possa assumere significati diversi a seconda dell'autore e del quadro culturale. L'ordine adottato non mira a delineare un

profilo letterario esaustivo, ma a proporre una guida esemplificativa alla lettura.

Le tipologie sono presentate nella loro fisionomia e nella loro capacità di trasformarsi. La ballata consente di osservare il rapporto fra destinazione musicale e voce poetica; la canzone mette in evidenza la complessità architettonica della poesia alta; il sonetto mostra come un assetto conciso possa sostenere concentrazione lirica e sviluppo argomentativo. La terzina, legata alla *Commedia* dantesca, rivela la forza di una configurazione incatenata; il madrigale, l'ottava e l'endecasillabo sciolto permettono di seguire, rispettivamente, la misura breve e polifonica, la strofa narrativa e la libertà ordinata del verso non rimato. Il verso libero, infine, introduce alla rottura moderna degli schemi tradizionali, indicando come l'abbandono della forma chiusa non comporti una perdita di organizzazione testuale.

I singoli capitoli seguono un impianto costante. In primo luogo viene illustrata la forma metrica, prestando attenzione alla disposizione dei versi, allo schema delle rime, all'articolazione strofica e alle eventuali varianti. Questa descrizione tecnica non è mai fine a sé stessa: la metrica partecipa alla formulazione del discorso poetico, modula il tempo della lettura creando continuità o rotture, accelerazioni o sospensioni. La disposizione delle quartine e delle terzine in un sonetto, la concatenazione della terza rima o l'articolazione metrico-argomentativa della canzone incidono direttamente sul modo in cui il pensiero poetico si sviluppa.

Dopo la definizione degli aspetti formali, il lettore incontra il testo. È accompagnato dalla parafrasi, strumento preliminare di accesso che scioglie le difficoltà linguistiche, sintattiche e semantiche, chiarendo il significato letterale e avviando a un esame più articolato, capace di cogliere la complessità stilistica della poesia, con la sua densità figurale e le sue implicazioni culturali.

Successivamente viene introdotto il commento, che prende in considerazione i diversi livelli della formulazione poetica, a cominciare da quello metrico-ritmico: gli aspetti osservati – dalla lunghezza sillabica del verso alla cesura, dalla rima all'enjambement – sono strumenti organizzativi dell'esperienza

poetica piuttosto che elementi decorativi. Il ritmo può sostenere la progressione narrativa, creare tensione fra apertura e chiusura, scandire un ragionamento o, nella poesia moderna, essere sottoposto a fratture e torsioni.

Un rilievo particolare è attribuito alla retorica, intesa come sistema di organizzazione del senso attraverso un repertorio di figure di significato, di suono e di strutturazione che sostanziano la ricerca espressiva. Metafore, similitudini, anafore, antitesi e altri procedimenti sono analizzati nella loro funzione specifica: possono trasformare il pensiero astratto in immagine, oppure guidare la percezione e sostenere il ritmo argomentativo o emotivo della poesia. Riconoscere una figura è solo il primo momento dell'analisi, comprenderne la funzione entro l'organismo poetico è il vero obiettivo dell'interpretazione.

La retorica si trova sempre in relazione con gli altri livelli del testo. Agisce con la metrica quando coincide con uno snodo strofico o con una pausa; con la sintassi laddove un'inversione, un parallelismo o una frattura orientano il movimento del pensiero; con la fonetica e con il lessico nei casi in cui i suoni e le scelte verbali producono un'intensificazione armonica. Per questo l'analisi retorica non deve ridursi a un inventario terminologico, piuttosto chiedersi quale sia l'effetto di una figura, che rapporto istituisca con il tema e che ruolo svolga nell'espressione della voce poetica.

Anche il registro linguistico rappresenta un indicatore essenziale della posizione stilistica del testo. Oltre a rendere evidente il livello più o meno elevato del lessico, riassume l'insieme delle scelte verbali, sintattiche, ritmiche e foniche, nonché il rapporto con la tradizione o con il parlato. Il tono definisce il modo in cui il poeta decide di parlare e di trattare la propria materia, ad esempio un registro alto si avvale di latinismi, arcaismi, inversioni e lessico astratto; un registro medio tende a un equilibrio fra elaborazione letteraria e chiarezza comunicativa; un registro basso o realistico ricorre a termini concreti e quotidiani. Nessuno di questi livelli possiede valore in sé, ma ciascuno acquista significato in rapporto alla funzione che svolge. Un abbassamento accentua il realismo e può produrre effetti comici o drammatici, al contrario un innalzamento conferisce gravità morale o inten-

sità lirica, mentre l'alternanza fra livelli diversi esplicita una tensione interna al testo.

Retorica e registro vanno dunque considerati congiuntamente. L'efficacia delle figure retoriche si misura in relazione alla tonalità linguistica che le sostiene: la metafora, la similitudine, la ripetizione riescono a produrre effetti diversi a seconda che siano inserite in un contesto solenne, colloquiale, realistico, sperimentale. Un buon commento apre l'analisi ai diversi gradi espressivi della forma poetica, compresa la sintassi, cioè il modo in cui il pensiero si organizza attraverso la coordinazione, la subordinazione, le inversioni, i parallelismi, le sospensioni. Una struttura paratattica generalmente imprime rapidità o tensione, una costruzione ipotattica accompagna la complessità del ragionamento, mentre una frattura sintattica può rendere percepibile un turbamento emotivo o una difficoltà conoscitiva. Studiare la sintassi significa riconoscere il movimento interno del testo e il commento deve individuare non solo il procedimento in atto, ma anche la sua funzione nell'esplicitarsi del significato.

Non meno importante è la dimensione sonora del testo, anzi spesso è decisiva. Allitterazioni, assonanze, consonanze, rime interne contribuiscono a creare effetti di armonia o asprezza, gravità o leggerezza. Lunghi dall'essere un semplice ornamento musicale, la fonica sostiene il contenuto, anche rafforzandolo o complicandolo. L'analisi poetica procede quindi per relazioni, riconducendo ogni fenomeno alla rete di rapporti che lo lega agli altri livelli della composizione.

Lo scopo delle pagine che seguono è dunque quello di educare a una lettura ravvicinata del testo, poiché l'analisi poetica non consiste nell'applicazione meccanica di categorie prefigurate, ma in un esercizio di attenzione volto a riconoscere il modo in cui il poeta elabora e produce i suoi significati. La scelta dei testi privilegia autori e autrici che hanno segnato in modi diversi la tradizione italiana, e per questo accanto ai nomi canonici trovano spazio voci femminili e percorsi meno frequentati, tali da ampliare la prospettiva storica e critica. Questa apertura permette di osservare come le forme poetiche siano state abitate e rifunzionalizzate nei vari contesti considerati.

Il glossario finale, con l'elenco dei principali termini metrici e retorici, completa il percorso offrendo un supporto alla consultazione e facilitando l'acquisizione di un lessico critico condiviso, indispensabile per descrivere con precisione i fenomeni testuali. Tuttavia, la definizione tecnica resta un punto di partenza: sapere che cos'è un enjambement, una sinalefe, una metafora o un'anafora è utile solo se consente di comprenderne la funzione all'interno di uno specifico organismo poetico.

In conclusione, questo libro si rivolge a studenti, docenti e lettori interessati alla tradizione letteraria italiana, con la finalità di proporre un metodo di studio che consiste nel leggere lentamente il testo osservandone i dettagli, mettendo in relazione lettera e senso, riconoscendo le stratificazioni storiche della lingua poetica. In tale esercizio la poesia rivela la propria essenza, certamente documento di un'epoca ed espressione di un "io" lirico, ma insieme anche costruzione verbale in cui pensiero, suono, ritmo e immaginazione si organizzano in una forma memorabile.

Nota ai testi

Le analisi qui proposte sono ordinate in otto capitoli, affidati a dottori e dottoresse di ricerca dell'Università di Macerata che collaborano con la cattedra di Letteratura italiana del Dipartimento di Studi Umanistici. L'organizzazione interna è articolata in due sezioni: nella prima, *Introduzione al metro*, vengono forniti i principali elementi teorici e descrittivi della struttura e delle sue caratteristiche; nella seconda, dedicata alle *Lecture*, sono analizzati i testi. La selezione comprende dieci componimenti della tradizione lirica italiana per le forme brevi (sonetto e madrigale), mentre per quelle di maggiore estensione (canzone, ballata, terza e ottava rima, endecasillabo sciolto) si forniscono due componimenti integrali o riportati per ampi stralci, e otto estratti di una ventina di versi. A questo si aggiungono quattro esempi di verso libero, scelti in ragione della loro significatività. Le edizioni di riferimento sono indicate a corredo di ciascun passo, con rinvio alla Bibliografia finale.

Ballata

di Gioele Marozzi

Introduzione al metro

Definita anche *canzone a ballo* per la forte componente coreutica che ne contraddistingue la storia, la ballata (dal provenzale *balada*, cui spesso viene avvicinato anche il termine *dansa*) si configura come una forma metrica originariamente destinata all'esecuzione con accompagnamento musicale e danzante, introdotta in Italia tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e particolarmente diffusa nell'area centrale della penisola, tra Bologna e Firenze (non ebbe fortuna, invece, nella Scuola siciliana). Citata da Dante nel secondo libro del *De vulgari eloquentia* (capitolo III), la ballata viene affiancata al sonetto quale schema poetico utilizzato anche per la versificazione in volgare, con riferimento perlopiù ad ambiti di genere umile.

Dal punto di vista strutturale, la ballata si articola in uno schema piuttosto rigoroso, formato da due sezioni principali: la *ripresa*, una sorta di ritornello che funge da introduzione al componimento e idealmente dovrebbe essere ripetuto dopo ogni strofa e in conclusione (ma in quest'ultimo luogo il testo potrebbe anche differire da quello d'apertura, pur mantenendone la struttura metrica; in tal caso il gruppo di versi prende il nome di *replicazione*); e le vere e proprie stanze, nella quantità minima di una (*ballata monostrofica*; si definisce *pluristrofica*, invece, la ballata composta da più strofe). A sua volta, la ripresa può contare un numero variabile di versi, anche di lunghezze differenti

tra loro, e ogni configurazione di quantità ed estensione assume una propria definizione specifica¹:

- Stravagante: ripresa formata da più di quattro versi, indipendentemente dalla loro misura²;
- Grande: ripresa formata da quattro versi, indipendentemente dalla loro misura;
- Mezzana: ripresa formata da tre versi, indipendentemente dalla loro misura;
- Minore: ripresa formata da due versi, indipendentemente dalla loro misura;
- Piccola: ripresa formata da un solo verso endecasillabo;
- Minima: ripresa formata da un solo verso di misura inferiore all'endecasillabo.

Per quanto riguarda le singole stanze, invece, come nella canzone, anche nella ballata è possibile riconoscere due partizioni principali: una prima sezione, da taluni definita fronte in analogia con altre strutture metriche³, articolata in più *mutazioni* o *piedi*, cioè insiemi di versi tra loro simmetrici ed omogenei, caratterizzati da uno schema rimico ricorrente; e una seconda parte, chiamata *volta*, che nelle ballate regolari assume tutte le caratteristiche della ripresa, cioè adotta lo stesso numero e la stessa lunghezza dei versi, disponendoli nello stesso ordine e richiamandone lo schema rimico. Sono proprio i suoni in fine verso, infatti, a rendere ancora più articolato il complesso ma armonioso ingranaggio che si pone alla base di questo schema metrico: nella fronte, la successione delle rime permette di individuare i *pattern* di ripetizione e simmetria che soggiacciono alla distinzione dei versi nelle varie mutazioni; nella volta, il primo verso riprende la rima del verso finale dell'ultima mutazione; gli altri possono adottare rime diverse purché in conformità allo

¹ Si segnala, però, che non c'è completo accordo nella critica, e neppure nella tradizione più antica degli studi metricologici, sui termini da impiegare per definire ciascuna configurazione di ripresa.

² Altri la definiscono stravagante; cfr. G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, s.v. Ballata.

³ Cfr. C. Pietrucci, *Guida all'analisi del testo poetico*, Macerata, eum, 2015, p. 61.

schema della ripresa; l'ultimo, infine, si colloca in omofonia con il verso finale della ripresa.

Per maggior chiarezza, si consideri l'esempio seguente (oggetto di specifica analisi tra i testi commentati nel presente volume), in cui sono indicate con formattazioni diverse le ricorsività e le simmetrie interne:

Ballata i' vo' che tu ritrovi Amore, e con lui vade a madonna davante, sì che la scusa mia, la qual tu cante, <u>ragioni poi con lei lo mio signore.</u>	X Y Y X	} ripresa (grande)
5 Tu vai, ballata, sì cortesemente, che senza compagnia dovresti in tutte parti avere ardire; ma se tu vuoi andar sicuramente,	A b C A	} I mutazione
10 ritrova l'Amor pria, ché forse non è bon senza lui gire; <i>però che quella che ti dêe audire,</i> SÌ COM'IO CREDO, È VER' DI ME ADIRATA: SE TU DI LUI NON FOSSE ACCOMPAGNATA,	b C C D D	} II mutazione
15 <u>leggeramente ti faria disnore.</u>	X	} Volta

Come si può notare, la ripresa è composta da quattro versi endecasillabi strutturati secondo lo schema XYYZ; in tondo restano i versi delle due mutazioni, la cui identificazione è resa possibile proprio dalla congruenza rimica esistente tra le terzine AbC AbC (con analoga posizione del settenario); in corsivo è evidenziato il primo verso della volta – composta da quattro versi endecasillabi come la ripresa, di cui viene recuperata anche la successione rimica –, il quale adotta la stessa rima dell'ultimo verso della seconda mutazione (C); in grassetto sono resi i versi centrali della ripresa e in maiuscoletto quelli della volta, caratterizzati in questo caso da rima baciata (Y e D); sono sottolineati, infine, gli ultimi versi rispettivamente della ripresa e della volta, in rima tra loro (Z) come stabilito dal modello compositivo.

Anche la ballata ha assunto nel tempo declinazioni più o meno fisse o spurie rispetto alle prescrizioni metriche principali, divenendo produttiva di forme poetiche che ereditano, modellizzano o ammorbidiscono le caratteristiche del metro principale. Ne è un esempio la ballata zagialesca, che adotta una precisa

architettura strofica composta da una ripresa minore in rima baciata e strofe di quattro versi dei quali i primi tre in rima tra loro e l'ultimo in omofonia con la ripresa; rilevante è anche la lauda, che recupera le caratteristiche formali della ballata (talvolta con qualche libertà: frequente, ad esempio, è l'anisosillabismo) impiegandole rigorosamente in componimenti di argomento religioso. Altra struttura derivata, infine, è la barzelletta, che impiega prevalentemente versi come l'ottonario o il settenario e, nella maggior parte dei casi, prevede volte che riprendono non soltanto la rima finale della ripresa, ma quella degli ultimi tre versi (realizzando uno schema come xyyx ababyyx).

Lecture

1. Jacopone da Todi, *Laude*, 70, vv. 1-23

[da Todi 1974]

«Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.

- 5 Accurre, donna, e vide
che la gente l'allide;
credo che lo s'occide,
tanto l'ò flagellato».

- «Como essere porria,
che non fece follia,
10 Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?».

- «Madonna, ello è traduto,
Iuda sì ll'à venduto;
trenta denar' n'à auto,
15 fatto n'à gran mercato».

«Soccurri, Madalena,
ionta m'è adosso piena!
Cristo figlio se mena,
como è annunziato».

- 20 «Soccorre, donna, adiuta,
cà 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
òlo dato a Pilato».

Parafrasi

«Donna del Paradiso, tuo figlio Gesù Cristo beato è stato catturato. Corri, donna, e guarda che le persone lo colpiscono; credo che lo uccideranno per quanto l'hanno flagellato». «Come può essere accaduto che qualcuno l'abbia catturato, visto che non ha commesso reati, Cristo, la mia speranza?». «Maddalena, è stato tradito, Giuda lo ha venduto, ricavandone trenta denari, ne ha fatto un gran guadagno». «Aiutami, Maddalena, mi è piombata addosso un'ondata impetuosa. Portano via [mio] figlio Cristo, come è stato annunciato [dalle scritture]». «Soccorri, donna, aiuta, perché sputano a tuo figlio, e le persone lo portano via, lo hanno consegnato a Pilato».

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Lauda mezzana di soli settenari, con schema di rime xxy aaay, composta da una ripresa di tre versi (si noti la rima siciliana ai vv. 1-2, che lega il suono *i* di «Paradiso» con la *e* chiusa di «preso») e quartine formate da tre versi a rima baciata e una chiusa in omofonia con il verso finale della ripresa. Si tratta di una struttura metrica che richiama da vicino la ballata zagaiasca, come risulta dall'ampiezza e architettura delle singole stanze; rispetto al modello, però, è ampliata la misura della ripresa, che non consiste di un distico a rima baciata ma di una terzina, e introduce un suono diverso dai precedenti nel verso finale.

Il tema affrontato nel componimento è naturalmente di ascendenza sacra, in coerenza con la forma metrica adottata dall'autore: la lauda, infatti, si propone di drammatizzare uno degli eventi più rilevanti della tradizione cristiana narrata nei Vangeli, e cioè la crocifissione di Gesù. La componente teatrale e teatralizzante è centrale nello sviluppo del testo⁴: fin dal primo verso Jacopone da Todi mette in scena un dialogo tra

⁴ Cfr. almeno N. Scaffai, *Elementi drammatici nelle "Laude" di Iacopone da Todi*, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 2, 1999, pp. 451-471 e, più di recente (e con implicazioni ulteriori), A. Rella, *Donna de Paradiso: la Passione di Cristo in una sceneggiatura delle origini di Frate Jacopone da Todi*, «Colloquia Theologica Ottoniana», II, 2014, pp. 225-242.

più personaggi che, con concitazione e coinvolgimento emotivo, descrivono la situazione che stanno vivendo, creando una rappresentazione in presa diretta del fatto evangelico in corso di svolgimento. In virtù della destinazione popolare e dello scopo perseguito, posto a metà strada tra l'edificazione e l'intrattenimento, la lauda esibisce uno stile piano, didascalico, essenziale, e sfrutta l'immediatezza di un linguaggio altrettanto lineare e semplice per rendere icastico e comprensibile il portato di un momento fondamentale per la vita di fede (non andrà dimenticata, infatti, l'aderenza di Jacopone da Todi al messaggio di povertà e spiritualità promosso dalle famiglie francescane). La prevalenza di coordinazione per asindeto e di subordinazioni semplici – perlopiù rappresentate da proposizioni temporali e relative – contribuisce ulteriormente all'efficacia comunicativa del testo, che nell'estratto qui descritto mostra tre caratteristiche fondamentali: in primo luogo, una scarsa presenza di figure retoriche, ridotte quasi esclusivamente alla perifrasi *Donna de Paradiso* (indicante Maria), e alle numerose apostrofi che coinvolgono i personaggi della scena, con particolare riguardo ancora una volta per la Vergine e la Maddalena; in secondo luogo, il ricorso a imperativi ed esortazioni che presentificano gli eventi, rendendoli al tempo stesso più verosimili per i lettori e gli ascoltatori, e più atti a suscitare in loro reazioni emotive, di partecipazione e di attenzione; da ultimo, l'inserimento di isolati latinismi e termini appartenenti a una varietà linguistica diafasicamente più elevata, che, pur ponendosi in una dimensione stilistica opposta a quella della semplicità finora richiamata, non compromettono la comprensibilità della scena, ma al contrario ne impreziosiscono la narrazione: tali artifici linguistici possono essere considerati come adeguamenti del testo all'altezza della materia trattata, che trova nei richiami alle lingue classiche – ad esempio «Donna», v. 1, «allide», v. 5, «om», v. 11 – una possibilità d'espressione più ricercata e preziosa, consona al substrato religioso da cui muove la trama.

2. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXVII [Salinari 1968]

Vedete ch' i' son un che vo piangendo
e dimostrando – il giudicio d'Amore,
e già non trovo sì pietoso core
che, me guardando, – una volta sospiri.

- 5 Novella doglia m'è nel cor venuta,
la qual mi fa doler e pianger forte;
e spesse volte avèn che mi saluta
tanto di presso l'angosciosa Morte,
che fa 'n quel punto le persone accorte,
10 che dicono in fra lor: «Quest'ha dolore
e già, secondo che ne par de fore,
dovrebbe dentro aver novi martiri».
- Questa pesanza ch'è nel cor discesa
ha certi spirite' già consumati,
15 i quali eran venuti per difesa
del cor dolente che gli avea chiamati.
Questi lasciaro gli occhi abandonati
quando passò nella mente un romore
il qual dicea: «Dentro, biltà, ch' e' more;
20 ma guarda che pietà non vi si miri!»

Parafrasi

Vedete che io sono uno che piange e rende visibile la condanna [che ha subito] da Amore, eppure non trovo un cuore che, per quanto pietoso, guardandomi riesca a sospirare anche una sola volta. Mi ha raggiunto il cuore un nuovo dolore che mi fa lamentare e piangere con forza: e spesso capita che la Morte piena di angoscia mi saluti così da vicino che in quel momento tutti si accorgono [di quanto sta accadendo] e dicono tra loro: «Costui soffre, e, a giudicare da quello che ne appare all'esterno, deve patire dentro di sé delle torture incredibili». Questo dolore che è sceso nel cuore ha già distrutto alcuni spiriti che erano arrivati a difendere il cuore addolorato che li aveva chiamati [a soccorso]. Questi spiriti lasciarono gli occhi indifesi quando nella mente giunse una voce che diceva: «Entra, Bellezza, perché egli sta morendo; ma fa' attenzione che non vi si scorga pietà!».

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata grande con schema di rime XYYZ ABABYYZ, composta da una ripresa di quattro endecasillabi (si noti la rima per l'occhio ai vv. 2-3, con la personificazione «Amore» – pronunciata con *o* chiusa /o/ – connessa, sia nel significante sia nel significato, al sostantivo «cuore» – reso con *o* aperta /ɔ/) e da stanze formate da due mutazioni di due versi e da una volta quantitativamente e qualitativamente organizzata in analogia alla ripresa, come da prescrizioni della forma metrica. Dal punto di vista contenutistico, l'architettura semantica del componimento ruota attorno a due temi principali, sostenuti non soltanto dal lessico utilizzato, ma anche dalla sintassi e dalla retorica: da un lato, i sentimenti dell'autore, descritti in relazione alle sedi fisiche preposte alla registrazione delle emozioni; dall'altro, l'atto di vedere e tutto ciò che ad esso è o può essere collegato.

Per quanto riguarda il primo elemento, è l'andamento stesso della narrazione a porre al centro della ballata il poeta e la fenomenologia dell'amore che sta sperimentando, di cui viene evidenziato il carattere doloroso: la presenza dell'io lirico è sottolineata già al v. 1 attraverso la citazione diretta del soggetto – «i' son» –, ed è poi ribadita il tutto il corpo del componimento grazie al ricorso ai verbi di prima persona singolare, che svelano continuamente la provenienza della voce che racconta e mette a nudo le proprie sensazioni. Anche i riferimenti al cuore, rinvenibili in ogni sezione della ballata – vv. 3, 5, 13, 16, spesso, peraltro, enfatizzati da un'anastrofe –, contribuiscono a tessere un filo rosso che attraversa tutto il testo e costituisce la trama su cui l'autore tesse altri temi, come, appunto, l'atto di guardare, presente in modi e forme differenti nell'intero percorso tracciato dal componimento. Basti pensare alle due parole che aprono e chiudono la ballata, «Vedete» al v. 1 e «miri» al v. 20: due termini afferenti all'area semantica della vista, che abbracciano un testo in cui occhi, sguardi e aspetto diventano veri e propri co-protagonisti del messaggio poetico. La componente visuale, del resto, è dominante in tutta la ballata: «dimostrando» al v. 2 descrive la manifestazione esterna di un sentimento provato dal poeta; «guardando» al v. 4 chiama in causa il distacco tra l'io li-

rico e il resto del consorzio umano, che pur osservando il primo non sembra cogliere pienamente lo struggimento interiore che sta provando⁵; «persone accorte» al v. 9 denota un'evoluzione nell'atteggiamento degli osservatori che, di fronte al peggiorare delle condizioni dell'autore, sembrano finalmente avvedersi delle sue difficoltà; «occhi abbandonati», infine, al v. 17, costituisce una spiegazione esplicita delle circostanze che hanno reso possibile (o, per meglio dire, causato) il malessere del poeta, cioè il fatto che gli spiriti normalmente assegnati agli occhi come baluardo di difesa contro il potere distruttivo di Amore avevano abbandonato le proprie posizioni per andare in soccorso del cuore già toccato da un sentimento venuto dall'esterno (si noti a tal proposito l'enjambement semanticamente forte esistente tra i versi 15 e 16, in cui vengono divisi scopo – «per difesa» – e luogo – «del cor» – dell'azione). Non sarà un caso, allora, che proprio la dinamica dentro-fuori sembri unire semanticamente le due stanze della ballata: la prima di esse, infatti, citando direttamente le parole di chi osserva il comportamento del poeta, sottolinea come esse siano state pronunciate «secondo che ne par de fore»; la seconda, invece, riporta l'azione nell'intimo dell'io lirico, come dimostra l'invito rivolto alla Bellezza – terza personificazione, dopo l'Amore e la Morte, concetti chiave e connessi in letteratura e filosofia – a rientrare negli occhi di Cavalcanti per sostenerne l'esistenza.

Accanto alla lingua e alle scelte tematiche, anche la sintassi e la retorica contribuiscono a sottolineare alcuni aspetti particolarmente significativi del testo in esame. Per quanto riguarda la prima stanza, ad esempio, è interessante segnalare il parallelismo circolare che collega «Novella doglia» al v. 5 e «novi martiri» al v. 12, rispettivamente *incipit* ed *explicit* della strofa d'appartenenza, che non soltanto portano chiaramente con sé il portato semantico di questa sezione della ballata – il dolore provato da Cavalcanti, ulteriormente amplificato dalla dittolo-

⁵ Sul valore del pianto e sulla sua importanza come elemento del sentimento amoroso cavalcantiano, cfr. F. Costantini, *Le metamorfosi del pianto. Le lacrime del soggetto lirico in Cavalcanti, Dante, Petrarca*, in Riso, *pianto, lacrime. Una storia letteraria delle emozioni (I)*, a cura di C. Jacobi e L. Tenderini, con la collaborazione redazionale di E. Decesari e C. Küppers, Berlin-Boston, De Gruyter, 2024, pp. 67-82.

gia «doler e pianger forte» al v. 6 –, ma, recuperando il senso latino del qualificativo *novus*, assegnano un carattere di singolarità, stranezza, straordinarietà, oltreché di novità, al sentimento percepito. Quest'ultimo, del resto, appare compromesso anche da una scelta che sembrerebbe ribaltare completamente la dialettica stilnovista del saluto femminile beatificante: a salutare, infatti, nella ballata non è una donna angelo, bensì la personificazione della Morte, che non schiude alcuna salvezza al poeta ma ne danneggia ancor di più l'aspetto esteriore, tanto da rendere evidente la sua sofferenza per amore. Anche nella seconda stanza è possibile notare una progressione dei contenuti per parallelismi e simmetrie: la struttura *sostantivo - attributo* sostiene la maggior parte dei luoghi testuali – «spirite' già consumati» (v. 14), «cor dolente» (v. 16), «occhi abandonati» (v. 17) –, mentre l'uso di «Questa» al v. 13 e «Questi» al v. 17 avvicina il tempo dell'azione a quello della lettura, aumentando la comunicatività del testo e la sua possibilità di essere emotivamente condiviso da parte del pubblico.

3. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXVI [Cavalcanti 1968]

Perch'ì' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
dritt' a la donna mia,
5 che per sua cortesia
 ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri
piene di doglia e di molta paura;
ma guarda che persona non ti miri
10 che sia nemica di gentil natura:
 ché certo per la mia disavventura
 tu saresti contesa,
 tanto da lei ripresa
 che mi sarebbe angoscia;
15 dopo la morte, poscia,
 pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sì, che vita m'abbandona;

- e senti come 'l cor si sbatte forte
20 per quel che ciascun spirito ragiona.
Tanto è distrutta già la mia persona,
ch' i' non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire
mena l'anima teco
25 (molto di ciò ti preco)
quando uscirà del core.

- Deh, ballatetta, a la tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
30 a quella bella donna a cu' ti mando.
Deh, ballatetta, dille sospirando,
quando le se' presente:
«Questa vostra servente
vien per istar con vui,
35 partita da colui
che fu servo d'Amore».

- Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
40 va' ragionando della strutta mente.
Voi troverete una donna piacente
di sì dolce intelletto,
che vi sarà diletto
starle davanti ognora.
45 Anima, e tu l'adora
sempre, nel su' valore.

Parafrasi

Oh dolce ballata, poiché io non confido di tornare mai più in Toscana, va' tu, rapida e senza indugio, dritta dalla mia donna, la quale ti accoglierà degnamente a motivo della sua gentilezza. Tu porterai notizie di sospiri, piene di dolore e di grande timore; ma fa' attenzione che non ti scorga nessuna persona che sia contraria alla nobiltà d'animo: perché certamente, per la mia infelicità, tu saresti avversata, tanto rimproverata da lei che sentirei angoscia; poi, dopo la morte, pianto e nuovo dolore. Tu percepisci, piccola ballata, che la morte mi è così vicina che la

vita mi abbandona; e senti come il cuore batta velocemente per ciò cui tende ogni [mio] spirito vitale. Il mio corpo è già tanto provato che io non posso soffrire: se tu vuoi aiutarmi (e di ciò ti prego molto) porta l'anima con te quando lascerà il cuore. Orsù, dolce ballata, affido alla tua amicizia quest'anima che ha paura: portala con te, nel dolore in cui si trova, da quella donna a cui ti invio. Orsù, piccola ballata, dille sospirando quando ti troverai di fronte a lei: «Questa vostra servitrice, separatasi da colui che fu servo d'Amore, giunge per trattenersi con voi». Tu, voce angosciata e debole che fuoriesci piangendo dal cuore addolorato, continua a parlare della [mia] persona distrutta insieme all'anima e a questa dolce ballata. Voi troverete una donna affascinante di mentalità così nobile, che vi farà piacere starle sempre davanti. Anima, anche tu adoralo sempre per le sue virtù.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata stravagante con schema di rime Wxxyyz ABABBc-cddz, composta da una ripresa di sei versi – un endecasillabo e cinque settenari – e da stanze formate da due mutazioni di due versi a rima alternata e da una volta organizzata in analogia alla ripresa, come previsto dalle regole della forma metrica. Dal punto di vista contenutistico, il componimento descrive lo struggimento amoroso dell'autore per una donna e racconta le dinamiche del rapporto tra i due soggetti coinvolti nella relazione attraverso un dialogo diretto intessuto tra Cavalcanti e la sua stessa ballata, secondo le logiche di un vero e proprio *topos* che ebbe grande fortuna nella tradizione letteraria arrivando fino alla contemporaneità: l'apostrofe del poeta agli strumenti scrittori o alla propria opera, cui viene chiesto di svolgere un compito o, nella maggior parte dei casi – come quello in esame –, di raggiungere l'amata e farsi portavoce dei sentimenti dello scrittore, dimostrando agli occhi della donna e delle persone eventualmente incontrate nel percorso l'entità del dolore provato, la sofferenza percepita, o, al contrario, l'altezza, la purezza e la profondità dell'affetto nutrito (per un esempio recente, si pensi alle parole di *Canzone* di Lucio Dalla, il cui testo recita: «Canzone, trovala se puoi | Dille che l'amo e se lo vuoi | Va', per le strade

tra la gente | Diglielo veramente | Non può restare indifferente | E se rimane indifferente non è lei»).

L'impostazione dialogica impressa da Cavalcanti al proprio testo è sostenuta da un'architettura sintattica in cui la ballata – definita confidenzialmente con il vezzeggiativo «ballatetta» – viene invocata frequentemente attraverso il pronome diretto *tu*, accompagnato da imperativi ed esortazioni che esprimono con forza l'accorata preghiera dell'autore. Anche lo stile del componimento risente del costante riferimento a un'interlocutrice privilegiata: dovendo veicolare un discorso diretto, la forma è piana, chiara, lineare⁶; la lingua fa ampio uso di parole appartenenti al lessico quotidiano per parlare direttamente al cuore dei lettori e favorire la loro immedesimazione nel poeta-personaggio (non andrà dimenticato, del resto, che la ballata veniva percepita nel XIII e XIV secolo come forma metrica atta a esprimere contenuti di genere umile, e, in quanto tali, tracciabili con un vocabolario altrettanto semplice). Diffusi e semanticamente rilevanti sono, naturalmente, i termini appartenenti al linguaggio stilnovista cui Cavalcanti offrì un fondamentale contributo creativo, anche grazie alla descrizione della sua personalissima fenomenologia d'amore come sentimento totalizzante e distruttivo: parole come «cortesia» (v. 5), «onore» (v. 6), «gentil natura» (v. 10) e «servire» (v. 23) veicolano idee appartenenti all'area semantica della beatificazione, della nobiltà d'animo, della salvezza generata dalla visione della donna angelo, ma nella ballata in esame sono accostate a concetti di natura completamente diversa come quelli espressi da «sospiri» (v. 7), «doglia» e «paura» (v. 8), «disavventura» (v. 11), «angoscia» (v. 14), «pianto» e «dolore» (v. 16) che appartengono a un vissuto amoroso del tutto particolare: il poeta dimostra di essere ormai annichilito dai sentimenti, il suo corpo si sta pian piano disfacendo, ma restano la sua voce flebile, la sua anima tremante, il suo testamento poetico, capaci, insieme, di elevarlo davanti alla donna e di dimostrare la sua valorosa fedeltà. È la prima stanza, in partico-

⁶ Di «*trobar leu* che unisce [...] alla leggerezza [...] la sintassi più pura e dolce possibile» parla V. Di Blasi, *Un'incursione nel corpus cavalcantiano: l'esperienza della 'disavventura'*, «Per Leggere», XXIII, 45, 2023, pp. 7-35.

lare, a compendiare in sé gli aspetti negativi dell'esperienza d'amore vissuta da Cavalcanti: con una struttura circolare molto efficace costruita sul richiamo tra «novelle [...] piene di doglia» e «novel dolore» (vv. 7-8, 16), e grazie a un uso estremamente parsimonioso di figure retoriche – dal complesso del testo emergono pochi altri aspetti oltre all'imperante personificazione dei sentimenti e della stessa ballata –, l'autore descrive con grande partecipazione la realtà nella quale si trova immerso, e conduce i lettori nel proprio mondo, fatto di angosce, di pensieri, e di volontà di riscatto. Alla seconda stanza è affidata l'espressione di un forte sentimento di rivalsa: consapevole della fine imminente, l'io lirico lega la sua anima al destino della ballata e prega entrambe di raggiungere la donna amata per intrattenersi con lei: troveranno una donna affascinante, colta, capace di apprezzare la loro compagnia e di comprendere le intenzioni di colui che, come ultimo pegno d'amore, le ha spedito quanto di più caro aveva a disposizione. In tale contesto, riprendendo i temi già descritti dalle strofe precedenti e quasi reinterprestando la legge retorica dei *cola crescenti*, le stanze terza e quarta della ballata specificano, arricchiscono e descrivono con maggiori dettagli il ruolo assegnato dall'autore alle due messaggere individuate, deboli, fragili, sbigottite, ma sopravvissute al loro depositario/creatore e dunque ancora in grado di sollevarne le sorti presso colei che, in vita, ha occupato i suoi pensieri.

4. Dante Alighieri, *Vita nova*, 5 [Alighieri 2009b]

Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore
e co 'llui vade a madonna davante,
sì che la scusa mia, la qual tu cante,
ragioni poi co 'llei lo mio signore.

- 5 Tu vai, ballata, sì cortesemente,
che, senza compagnia,
dovresti avere in tutte parti ardire,
ma, se tu vuoi andar sicuramente,
10 ritrova l'Amor pria,
che forse no è bon senza lui gire,
però che quella che ti dèe audire,
sì com'io credo, è ver di me adirata

15 e s' tu di lui non fossi acompagnata
leggeramente ti faria disnore.

Con dolce sono, quando sè co ·llui,
comincia este parole,
appresso che averai chèsta pietate:
20 «Madonna, quelli che mi manda a voi,
quando vi piaccia, vòle,
sed elli à scusa, che la m'intendiate.
Amore è qui, che per vostra biltate
lo face, come vòl, vista cangiare:
25 dunque perché li fece altra guardare
pensatel voi, da ché non mutò 'l core».

Dille: «Madonna, lo suo core è stato
con sì fermata fede
che 'n voi servir l'à 'mpronto onne pensiero:
30 tosto fu vostro e mai non s'è smagato».
Sed ella non ti crede,
di' che domandi Amor che sa lo vero,
ed a la fine falle umil preghero
(lo perdonare se le fossi a noia)
35 che mi comandi per messo ch'eo moia,
e vedrassi ubidir bon servidore.

E di' a colui ch'è d'ogni pietà chiave,
avante che sdonnei,
che le saprà contar mia ragion bona:
40 «Per gratia de la mia nota soave,
reman tu qui co ·llei
e del tuo servo ciò che vuol' ragiona
e, s'ella per tuo prego li perdona,
fa che li annunzi un bel sembiente pace».
45 Gentil ballata mia, quando ti piace,
movi in quel punto che tu n'agge onore.

Parafrasi

Ballata, io voglio che tu ritrovi Amore e con lui ti presenti davanti alla mia donna in modo tale che il mio signore, poi, discuta con lei la mia giustificazione, che tu veicoli. Tu, ballata, ti muovi così dolcemente che dovresti aver coraggio di recarti in ogni luogo senza accompagnatori, ma se vuoi procedere con

sicurezza, ritrova prima l'amore, perché forse non è opportuno procedere senza di lui, dal momento che colei che deve ascoltar-ti, come credo, è infuriata con me e se tu non ti accompagnassi con lui, sarebbe per te facilmente motivo di disonore. Quando sei con lui, dopo che avrai chiesto perdono, comincia a pronunciare queste parole con dolcezza: «Mia signora, colui che mi manda da voi, se sarete d'accordo, vuole, se ha possibilità di una scusa, che la ascoltiate da me. Qui c'è Amore che, a motivo della vostra bellezza, lo fa cambiare a suo piacimento: dunque, poiché non cambiò i sentimenti, riflettete da sola sul perché lo spinse a guardare un'altra donna». Dille: «Mia signora, il suo cuore è rimasto con una fede così solida, che ogni pensiero l'ha spinto a servirvi: fu vostro immediatamente e non è venuto mai meno». Se ella non ti crede, dille che ne domandi ad Amore, che conosce la verità: e alla fine pregala umilmente (se le scocciasse perdonarmi) di comandarmi attraverso un messaggero che io muoia, e si vedrà il buon servitore ubbidire. E, prima di lasciare la donna, di' a colui che è custode di ogni pietà [Amore] che le saprà raccontare la mia buona ragione: «In virtù della mia dolce armonia, resta tu qui con lei, e parla del tuo servo come riterrai opportuno⁷; e se quella, mediante il tuo intervento, lo perdona, fa' che un volto sereno gli comunichi la pace». Nobile ballata mia, se puoi, mettiti in marcia quando puoi avere successo.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata grande con schema di rime XYYX AbCAbCCDDX, composta da una ripresa di quattro versi endecasillabi e da stanze formate da due mutazioni di tre versi (due endecasillabi intervallati da un settenario) e da una volta organizzata in analogia alla ripresa, come previsto dalle regole della forma metrica. Configurandosi come parte del quinto capitolo della *Vita nova*, il componimento non nasce con una completa autonomia semantica e contenutistica, ma si inserisce quale episodio specifi-

⁷ Per «vuol'» seconda persona singolare cfr. D. Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, BUR, 2009, p. 69.

co nell'economia dell'opera cui appartiene, la quale traccia una storia più ampia, dedicata alla narrazione del rapporto d'amore tra Dante e Beatrice. Più in particolare, i fatti descritti nella ballata si collegano alla cornice narrativa dedicata alla "donna dello schermo", la figura femminile, cioè, che, trovandosi sulla linea dello sguardo che congiungeva il poeta e la sua amata durante una celebrazione religiosa, era stata giudicata dai presenti l'oggetto del desiderio di Dante ed era stata eletta artificiosamente da quest'ultimo al ruolo di musa ispiratrice proprio per nascondere i reali sentimenti provati per Beatrice. La vicenda aveva concesso all'autore la possibilità di continuare a coltivare la passione per la sua amata celando la verità dietro il manto delle apparenze, ma in seguito Beatrice aveva negato il saluto all'autore per evitare di renderlo sgradito alla "donna dello schermo", rendendo quindi necessaria da parte di Dante una "pubblica" ammissione dei propri sentimenti, rappresentata dalla ballata qui descritta.

Nel testo, infatti, rivolgendosi al componimento personificato e invitandolo a dirigersi verso Beatrice insieme allo stesso Amore, l'io lirico narra i dettagli relativi all'evoluzione del suo affetto nei confronti della donna – mai esplicitamente chiamata per nome, ma indicata stilnovisticamente come «Madonna» –, svelando implicitamente le ragioni che avevano condotto a individuare un'amante fittizia – «dunque perché li fece altrà guardare l pensatel voi, da ché non mutò 'l core» (vv. 25-26) – e rinnovando la bontà e la sincerità dei sentimenti nutriti. Il testo diventa allora, ancora una volta, uno strumento di mediazione: l'autore, infatti, non si rivolge direttamente a Beatrice, non le svela la verità del proprio amore prendendo la parola in prima persona, ma frappone fra sé e la destinataria della confidenza un nuovo filtro, quello che la critica definisce come un nuovo schermo⁸, individuabile nella ballata che a sua volta non esprime di per sé l'intero portato sentimentale, ma ha il compito principale di preparare la strada ad Amore, affinché sia quest'ultimo a rivolgersi senza altri intermediari alla donna amata. Ed è interessante notare che anche la sintassi e gli artifici retorici della

⁸ D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Oscar Mondadori, 1999, p. 45.

ballata contribuiscono a trasmettere la complessità della situazione appena descritta: i riferimenti incrociati presenti nei vv. 3-4, l'anastrofe «vade a madonna davante» di v. 2, la presenza di tutti e tre i soggetti coinvolti nella scena (Dante, la ballata, Amore) al v. 1, *incipit* del componimento, diventano simboli e rappresentazioni di una relazione complessa che l'autore intende finalmente chiarire, per eliminare qualunque dubbio sul proprio atteggiamento e ripristinare la correttezza nei confronti di Beatrice. Interessante, dunque, che il seguito del testo prosegua su uno stile almeno in parte differente rispetto a quello della ripresa, prediligendo una struttura più lineare, mediana e semplice, sostenuta da una lingua altrettanto diretta e sobria, pur con qualche cuspidale aulica e preziosa: oltre alla destinazione umile della ballata codificata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, infatti, è possibile ipotizzare che in questo contesto giochi un ruolo determinante il desiderio del poeta di risultare chiaro e sincero, allo scopo di evitare nuovi dubbi interpretativi o cortocircuiti nell'illustrazione della verità. La nobile destinazione del testo, però, come si è accennato, si riflette nella presenza di latinismi, gallicismi e termini ricercati: ne sono esempi «onne» (al v. 29), prova della qualità totalizzante e perfetta dell'amore provato da Dante nei riguardi di Beatrice, capace di occupare ogni pensiero e indirizzarlo al servizio verso la donna (vero e proprio *topos* già nella poesia elegiaca classica); «smagato» (al v. 30), gallicismo, forma con *s* privativa derivata dalla radice germanica *magan, nel senso di "avere forza", che aggiunge una componente di volontà e perseveranza all'azione del poeta, convinto nelle proprie posizioni tanto da non vacillare mai o abbandonarle; o ancora «sdonei» (al v. 38), interpretato variamente dalla critica, ma in ogni caso da intendere nel senso di lasciare la donna e/o il colloquio intavolato con lei⁹. Ed è proprio su questo verbo che si costruisce la scena finale del componimento; con la quarta stanza, infatti, la manifestazione dei sentimenti muta in parte soggetti e dinamiche, per influsso di una nuova richiesta avanzata da Dante che fa diventare Beatrice la vera protagonista della scena: dopo aver domandato alla ballata e ad Amore (indicato al v. 37

⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

con una perifrasi evocativa) di farsi portavoce e interpreti delle sue parole, infatti, il poeta sposta l'attenzione sulla donna amata e prega i suoi rappresentanti di indurre Beatrice a mostrare nel volto e nei modi la sua eventuale disponibilità a concedere nuovamente il saluto al suo innamorato.

5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XIV
[Petrarca 2005]

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro
nel bel viso di quella che v'à morti,
pregovi siate accorti,
ché già vi sfida Amore, ond'io sospiro.

- 5 Morte pò chiuder sola a' miei pensieri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute;
ma puossi a voi celar la vostra luce
per meno oggetto, perché meno interi
10 siete formati, et di minor virtute.
Però, dolenti, anzi che sian venute
l'ore del pianto, che son già vicine,
prendete or a la fine
breve conforto a sí lungo martiro.

Parafrasi

Occhi miei stanchi, mentre vi rivolgo verso il volto di colei che vi ha tolto ogni energia, vi prego di stare attenti, perché già Amore, a causa del quale io sospiro, vi toglie [la sua] fiducia. Solo la morte può impedire ai miei pensieri l'amoroso cammino che li conduce al dolce porto della loro salvezza; ma a voi può essere nascosta la vostra luce [il volto della donna] da un impedimento meno forte [della Morte], perché siete meno completi e avete minore potenza. Perciò, oh addolorati, prima che sia giunto il momento del dolore, che è pur vicino, ricevete per l'ultima volta un breve ristoro a una sofferenza così lunga [che vi attende].

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata grande monostrofica con schema di rime XYyX AB-CBACCDdX, composta da una ripresa di quattro versi (tre endecasillabi e uno, il terzo, settenario) e da una stanza a sua volta formata da due mutazioni di tre versi endecasillabi e da una volta organizzata in analogia alla ripresa, come previsto dalle regole della forma metrica; si noti però la particolarità delle due mutazioni, che adottano le stesse rime ma non nel medesimo ordine: la terza posizione è occupata in entrambi i casi dal suono C, mentre il distico precedente risulta invertito nella seconda occorrenza rispetto alla prima sequenza (AB - BA). È interessante evidenziare, a tal proposito, una sorta di corrispondenza tra la *variatio* che caratterizza le rime appena illustrate e una caratteristica del passaggio sintattico-semanticamente tra le due mutazioni, segnato significativamente da una avversativa forte, «ma» (v. 8), che presenta una netta distinzione tra i due elementi su cui l'autore concentra l'attenzione e il *pathos* compositivo¹⁰: da un lato si collocano i pensieri, manifestazioni alte, nobili, sottili, che traggono forza dallo stesso Amore e possono essere fermate solamente dalla Morte; dall'altro figurano gli occhi, cuore nevralgico della ballata, che si dimostrano più deboli e meno affidabili, e per questo vengono richiamati all'ordine da Petrarca. Non sarà un caso, allora, che proprio sulla parola «Occhi» si apra il componimento in esame (v. 1), il quale propone subito un contrasto tra la condizione che il poeta riconosce ai propri organi preposti alla vista e ciò che invece vorrebbe ottenere da loro. Riprendendo un *topos* caro alla poesia stilnovistica, che vedeva lo sguardo come concreta porta d'accesso per l'assalto d'Amore e la nascita della passione nei confronti della donna (celebre l'*incipit* cavalcantiano *Voi che per li occhi mi passaste il core*), Petrarca si rivolge direttamente ai suoi occhi colti in un momento di profondo smarrimento e, descrivendo le ragioni della loro stanchezza, tenta di ridestare in essi una concreta capacità d'attenzione per non perdere la fiducia di Amore (per-

¹⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*. Rerum Vulgarium Fragmenta, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Giulio Einaudi, 2005, I, p. 64.

sonificato): la visione del volto della donna ha ucciso lo sguardo (si noti l'uso transitivo del verbo *morire* al v. 2: «che v'à morti»), cioè ha avuto la forza di eliminare ogni capacità di reazione da parte degli occhi, ormai stanchi («lassi», v. 1) e disattenti, ma come in un colpo di scena, proprio nel momento di massima spossatezza, l'autore chiede al suo corpo un ulteriore sforzo, pregando lo sguardo di prestare quanta più concentrazione possibile per superare ostacoli e distrazioni.

Spetta ai vv. 5-14, cioè all'unica stanza della breve ballata, rendere ragione della richiesta petrarchesca, giustificando la posizione dell'io lirico con il già citato confronto tra i pensieri e gli occhi: i primi, descritti nella loro potente energia sottoposta soltanto al vincolo eterno della Morte – anch'essa personificata, seconda grande entità della ballata –, vengono definiti capaci di seguire le tracce d'Amore e raggiungere la salvezza e la beatitudine (le quali naturalmente, richiamate dalla perifrasi «dolce porto de la lor salute», passano soltanto dallo sguardo e dalla visione della donna che, in una sorta di cortocircuito, è anche la figura capace di generare scompiglio nelle facoltà fisiche dell'uomo-amante); i secondi, invece, accusati di incompletezza e di minor valore, vengono indicati come più predisposti all'inganno e alla distrazione, perché possono essere distolti dalla loro «luce» (v. 8; metafora/metonimia indicante lo sguardo femminile) da un elemento minore della Morte. Ma ciò che appare rilevante sottolineare, in tale contesto, è che nel presentare la distinzione tra i due vettori dell'«amoroso camin» (v. 6), Petrarca adotti una disposizione retorica ampiamente basata sull'uso di parallelismi, e contestualmente allestisca strutture sintattiche coerenti con le macroaree metriche della ballata: per quanto riguarda il secondo aspetto, si consideri come ciascuna mutazione contenga al proprio interno una porzione di discorso poetico del tutto autonoma da ciò che precede/segue, o comunque semanticamente circoscrivibile e interpretabile di per sé; quanto al primo elemento, invece, si noti che i vv. 5-10 esibiscono un'interessante ricorsività di coppie *aggettivo* - *sostantivo*, che danno coerenza e circolarità al testo: «amoroso camin» (v. 6), «dolce porto» (v. 7), «vostra luce» (v. 8), «meno oggetto» (v. 9), «minor virtute» (v. 10).

Nell'articolazione del discorso poetico tracciato dall'autore, tuttavia, la volta finale interviene a rimettere in parziale discussione le considerazioni condotte in precedenza, o almeno a ridimensionare la loro portata; introdotti dalla congiunzione conclusiva «Però», con valore di *perciò*, gli ultimi versi contengono, infatti la richiesta avanzata da Petrarca ai propri occhi a vivere un ultimo momento di serenità prima della definitiva disfatta: un invito felice, affettuoso, costruito efficacemente su un parallelismo antitetico basato ancora una volta sulla struttura *aggettivo - sostantivo*, in cui il «breve conforto» si contrappone all'imminente «lungo martiro» (v. 14).

6. Angelo Poliziano, *Rime*, CII
[Poliziano 2010]

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

5 Erano intorno violette e gigli,
fra l'erba verde, e vaghi fior novelli,
azzurri, gialli, candidi e vermigli:
ond'io porsi la mano a còr di quelli
per adornare e mie biondi capelli,
e cinger di grillanda el vago crino.

10 Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo,
vidi le rose, e non pur d'un colore;
io colsi allor per empier tutto el grembo,
perch'era sì soave el loro odore
che tutto mi senti' destar el core
di dolce voglia e d'un piacer divino.

15 I' posi mente quelle rose allora:
mai non vi potrei dir quanto eron belle!
Quale scoppiava dalla boccia ancora
quale erano un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: – Va' co' di quelle
20 che più vedi fiorite in sullo spino. –

Quando la rosa ogni suo foglia spande,
quando è più bella, quando è più gradita,
allora è buona a mettere in ghirlande,
prima che suo bellezza sia fuggita.

- 25 Sì che, fanciulle, mentre è più fiorita,
 cogliàn la bella rosa del giardino.

Parafrasi

Oh fanciulle, io mi trovai un bel mattino di metà maggio in un giardino verdeggiante. Tra l'erba, erano visibili violette e gigli e delicati fiori appena sbocciati, azzurri, gialli, bianchi e rossi: così io stesi la mano per raccoglierne alcuni e adornare i miei capelli biondi e cingere di una ghirlanda la bella chioma. Ma quando ebbi coperto di fiori un lembo dell'abito, vidi le rose e non di un colore soltanto; io ne raccolsi allora per riempirne il grembo perché era così buono il loro odore che mi sentii risvegliare il cuore da una dolce voglia e da un piacere divino. Osservai con attenzione allora quelle rose: non vi potrei mai dire quanto erano belle! Qualcuna stava ancora sbocciando, qualcuna era leggermente appassita, qualcuna era appena fiorita. Allora Amore mi disse: – Va' a raccogliere alcune di quelle che vedi più aperte sullo stelo spinoso. – Quando la rosa ha tutti i petali aperti, quando è più bella, quanto è più gradevole, allora è il momento di utilizzarla per farci ghirlande, prima che la sua bellezza sia sfiorita. Per questo, oh fanciulle, cogliete la bella rosa del giardino mentre è nel pieno della fioritura.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata minore con schema di rime XX ABABBX, composta da una ripresa di due versi endecasillabi a rima baciata (XX) e da stanze formate da due mutazioni di due versi a rima alternata e da una volta organizzata in analogia alla ripresa, come prescritto della forma metrica. Dal punto di vista contenutistico, il componimento tocca due temi distinti ma profondamente affini, ben attestati nella tradizione letteraria: da un lato, quello del *locus amoenus*, del luogo piacevole, concretizzato nel caso in esame in un giardino meravigliosamente delicato, pieno di fiori variopinti; dall'altro, quello della rosa e della sua raccolta – di ampia fortuna in opere bassomedievali come il *Roman de la rose* –, che condensano allegoricamente il valore erotico

e simbolico della verginità femminile e l'atto che implica la conoscenza carnale¹¹. La prospettiva da cui muove Poliziano, in tale cornice, è molto interessante, perché l'autore non assume un punto di vista maschile nel riferimento alla *quête* amorosa, ma adotta al contrario la voce e le movenze di una donna che, trovandosi in un giardino fiorito e particolarmente ricco di rose, invita le sue compagne a godere della propria giovinezza e del proprio corpo quando questo si trovi nel momento di massimo splendore. La dimensione dialogica della ballata è evidente fin dal primo verso, nel quale non compare soltanto un'apostrofe alle «fanciulle» destinatarie dell'azione poetica, ma anche un chiaro richiamo alle altre componenti fondamentali della narrazione: l'io lirico, che riveste significativamente il ruolo principale nel componimento, essendo «I'» la prima parola che compare nel testo; il «bel mattino l di mezzo maggio» (con parallelismo *aggettivo* - *sostantivo*), che offre una collocazione temporale di particolare rilevanza figurativa, se si pensa al mattino come inizio della giornata e a maggio come mese centrale della primavera, riferimenti impliciti alla giovinezza come alba della vita e come momento di nascita o rinascita dei sensi; e infine il «verde giardino» (ancora una volta con disposizione *aggettivo* - *sostantivo*, in parallelismo con le attestazioni precedenti), che non soltanto indica il luogo protagonista degli eventi, ma offre anche un aggancio semantico sia a uno dei due *topoi* poc'anzi menzionati, sia all'idea del fiorire, della freschezza, della gioventù, implicata dall'aggettivo «verde».

Non a caso, è proprio sui colori e sul loro valore che si concentra la prima stanza della ballata, dominata dalla vivacità cromatica della scena nella relazione tra l'ambiente circostante e l'aspetto della donna protagonista: basti pensare alla dittologia «violette e gigli» (v. 3), che esprime due distinti sensi di purezza, l'uno legato all'umiltà e l'altro alla perfezione; ma si consideri anche l'«erba verde» (v. 4), che richiama esplicitamente il «verde giardino» del v. 2; e si veda ancora la varietà di sfumature dei

¹¹ Antecedenti espliciti considerati da Poliziano nella composizione di questo componimento, definito *Ballata delle rose*, sono ricordati in D. Delcorno Branca, *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle «Rime»*, «Lettere Italiane», XXXIX, 2, apr.-giu. 1987, pp. 153-206, in particolare alle pp. 182-183.

«vaghi fior novelli» (v. 4), la cui descrizione rievoca altri luoghi dell'opera poliziana, in particolare dalle *Stanze cominciate per la giostra del magnifico Giuliano dei Medici*, dove compare un tetracolon asindetico affine a quello del v. 5 («azzurri, gialli, candidi e vermigli»; in *Stanze*, I, 77, v. 8 si legge: «bianca, cilestra, pallida e vermiglia»), con una *variatio*, però, nella disposizione degli elementi, che è parallela nelle *Stanze* e chiastica nella ballata in esame (*colore tenue* - *colore forte* / *colore tenue* - *colore forte* nelle *Stanze*; *colore forte* - *colore tenue* / *colore tenue* - *colore forte* nel testo qui analizzato). Anche l'auto-re-donna diventa progressivamente parte di questa multiforme cromaticità, non soltanto per il riferimento esplicito al colore dei capelli, definito biondo in linea con la più diffusa tradizione stilnovista, ma anche per un gesto implicito ma di fondamentale importanza: la creazione di ghirlande (si noti la variante popolare «grillanda», del v. 8¹²) che avvicina la natura all'elemento umano e fa divenire un tutt'uno il personaggio femminile con l'ambiente circostante. Del resto, anche il prosiegua della ballata sottolinea la progressiva fusione della donna con gli elementi naturali del giardino (sfruttando un'evocazione esplicita della canzone petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*, e in particolare della quarta stanza, con l'immagine della pioggia floreale): prova ne sia da un lato il fatto che la protagonista continui a cogliere fiori, riempiendone una parte dell'abito, e dall'altro la visione delle rose colorate e la decisione di procurarsi anche quelle, con la loro capacità inebriante di coinvolgere i sensi femminili attraverso la vista e l'odore (si noti, al v. 14, il chiasmo «dolce voglia» - «piacer divino»). Ed è proprio l'aspetto delle rose ad aprire la già menzionata riflessione sulla virtù femminile e sull'opportunità di goderne a pieno, seguendo il consiglio di Amore personificato che, con un'efficace giustapposizione asindetica di verbi - «Va' co'» (v. 19), Va' e cogli/a raccogliere) - invita la donna a cogliere la rosa più bella sullo stelo (elegante la sineddoche «spino» di v. 20) prima che la sua bellezza sfiorisca e dunque risulti meno attraente.

¹² A. Poliziano, *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 2010, p. 263.

7. *pseudo* Santa Caterina da Bologna, *Laudi*, II, 3, vv. 1-22¹³
[Vigri 2000]

L'anima mia giammai non à riposo
s'ella non trova quel giglio amoroso.

S'ella non trova quel giglio piatiente
che per amore la criò d'u- niente,
5 nulla altra cossa la pò far galdente
s'ella non sente quel desideroso.

S'ella non sente quel sancto sentore
nulla altra gli dona vigore,
però c'ogni altra cosa gli è dolore
10 quando l'amore da lei sta nascoso.

Quando l'amore da lei fa dipart[it]a,
l'anima freda riman smarita;
va suspirando tuta sbigotita
senza finita chiama el diletoso.

15 Senza finita chiama el so diletto
d'amor lo invita cum tuto l'affect[o].
S'ella non trova el so dolce conspecto
del suo diffecto fa pianto piatoso.

Piatoso per via va piange[n]do
20 col corpo affranto cum sospiri dicendo:
Chi m'à tolto l'amor ch'i' vo carendo?
Moro vivendo senza te, mie sposo.

Parafrasi

La mia anima non ha mai riposo se non trova quel giglio dispensatore d'amore. Se non trova quel giglio piacevole che per amore l'ha generata dal nulla, nient'altro la può rendere felice se non percepisce quell'essenza desiderata. Se non percepisce quella santa sensazione nessun'altra le dona la forza, perché ogni

¹³ Le ragioni della dubbia attribuzione sono esplicitate in C. Vigri, *Laudi, trattati e lettere*, ed. critica a cura di S. Serventi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 33-34.

altra cosa le dà dolore quando l'amore non le si rivela. Quando l'amore si allontana da lei, l'anima rimane fredda e smarrita; va sospirando in preda ai timori, invoca senza sosta l'origine del suo diletto. Invoca il suo diletto senza sosta, lo invita con tutto l'affetto d'amore. Se non trova la sua dolce essenza, si lamenta aspramente della mancanza. Va piangendo mesta per la via col corpo rattristito e dicendo, tra i sospiri: Chi mi ha privato dell'amore che desidero? Muoio vivendo senza di te, mio sposo.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Lauda minore strutturata come una ballata zagialesca, con schema di rime XX AAAX, composta da una ripresa di due endecasillabi a rima baciata e da stanze formate da quattro versi endecasillabi (ma sono presenti casi di anisosillabismo) dei quali i primi tre a rima baciata e il quarto in omofonia con l'ultimo della ripresa, come previsto dalle regole della forma metrica. Concepito come celebrazione dell'amore divino, il componimento si struttura facendo ampio e insistito ricorso alle *coblas capfinidas*, artificio retorico di ambito sintattico (con influssi, naturalmente, anche in quello semantico) che prevede il richiamo del verso finale di una stanza nell'*incipit* della strofa successiva, per creare circolarità e favorire l'avanzamento logico del testo nel corso del suo svolgimento. Nel caso della ballata in esame, la sovrapposizione tra le due parti in relazione tra loro prevede tendenzialmente un calco quasi perfetto del verso precedente, sul quale viene introdotta una novità lessicale che offre un diverso punto di vista sull'argomento trattato, sebbene in stretta sinonimia (o almeno affinità di significato) con l'elemento sostituito; ne sia un esempio il passaggio che coinvolge i vv. 2 e 3, i quali suonano rispettivamente: «s'ella non trova quel giglio amoroso» e «S'ella non trova quel giglio piatiente». Tralasciando le componenti perfettamente identiche, tra le quali gioca un ruolo privilegiato il giglio, tradizionale simbolo religioso di purezza e santità, andrà notata senz'altro una differenza tra i due attributi che qualificano il fiore, ma sarà altrettanto necessario sottolineare che tali aggettivi appartengono alla medesima area semantica delle caratteristiche positive, siano esse la

capacità di generare amore o quella di esercitare un'attrazione gratuita e positiva.

La ballata si apre con una ripresa che condensa in sé il senso intero del componimento – la ricerca dell'amore divino come fonte di beatitudine –, così come verrà sviluppato per esempi specifici nel corso delle varie stanze; si tratta, con ogni probabilità, di un esito portato dal genere cui appartiene il testo, giacché le laudi, in quanto destinate all'esaltazione religiosa ma anche all'edificazione del popolo, adottavano tendenzialmente una forma chiara e piana, al fine di favorire la comprensione nei destinatari. L'impianto essenziale e ricorsivo, tuttavia, non esclude la presenza di costruzioni più ricercate e di figure retoriche che impreziosiscono lo stile poetico elevandone la qualità letteraria. Per quanto riguarda il primo aspetto, ci si riferisce a formule come «la criò d'u' niente» (v. 4), che fa uso dell'arcaismo *criare* per *creare*, o «Chi m'à tolto l'amor ch'i' vo carendo?» (v. 21) dove compare anche il latinismo «carendo» derivato da *careo*¹⁴. Quanto al secondo aspetto, invece, sono almeno tre gli elementi di maggior interesse; in primo luogo, l'allitterazione di *s* al v. 7, «S'ella non sente quel sancto sentore», che amplifica il suono iniziale della parola «sancto» quasi ad accrescerne il valore nell'ambito della ricerca di senso e di conforto avviata dall'anima del/della protagonista; secondariamente, il chiasmo rilevabile nel secondo emistichio dei vv. 17-18, in cui sono posti in evidenza – grazie anche alla posizione in fine verso – due coppie opposte sia nell'organizzazione sintattica, sia nel valore semantico: «dolce conspecto» (*aggettivo* - *sostantivo*) definisce e qualifica il volto divino come emanazione di ogni bene e sicurezza, laddove «pianto piatoso» (*sostantivo* - *aggettivo*) delinea l'effetto generato nell'io lirico dalla privazione di quella beatitudine; da ultimo, l'accostamento ossimorico di v. 22, «Moro vivendo», che chiosa ancora una volta la sensazione di abbandono avvertita dal/dalla protagonista della lode nei casi di allontanamento dall'amore divino (sentimento evocato dalla formula «mie sposo», v. 22).

¹⁴ L'interpretazione di «carendo» come latinismo da *careo* è evidenziata anche ivi, p. 35.

Sul versante apparentemente opposto a quanto appena descritto si collocano alcuni elementi che richiamano il contesto latamente popolare da cui con ogni probabilità la lauda in esame ha avuto origine, come accade nei vv. 11-14 che esibiscono una notevole quantità di scempiamenti come «freda», «smarita» (v. 12), «tuta sbigotita» (v. 13), «diletoso» (v. 14). Non si tratta, però, di una caratteristica di per sé negativa: lungi dal risultare stridente se accostata alla delicatezza di alcuni artifici retorici, l'uso popolareggiante della lingua contribuisce a rafforzare i valori di intimità e trasporto che contraddistinguono la lauda, promuovendone l'efficacia comunicativa e testimoniando la forza del sentimento religioso nutrito dalle persone appartenenti all'ambiente scrittoria di cui essa è espressione.

8. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 147, vv. 1-26
[Tasso 1994]

Io mi sedea tutto soletto un giorno
sotto gli ombrosi crini
di palme, abeti e pini,
e così ascoso udia

- 5 Laurretta insieme e Lia
nel solitario orrore.

Due vaghe ninfe appresso un chiaro fonte
tra l'erbe fresche e i lucidi ruscelli,
ambo a cantare ed a risponder pronte,
10 come di primavera i vaghi augelli:
ambe vidi con lunghi aurei capelli,
ambe soavi il riso,
bianche e vermiglie il viso,
ambe nude le braccia;
15 né so qual più mi piaccia,
ché par ciascuna un fiore.

L'una diceva a l'altra: «Amor possente
è più di fera in selva e più del foco,
più che nel verno rapido torrente.

- 20 Amor si prende il mio languire in gioco,
ond'io cerco temprarlo a poco a poco
ch'arder già non vorrei
con tutti i pensier miei,

- ma sol scaldarmi alquanto;
 25 né tempra amaro pianto
 il mio sí lungo ardore».

Parafrasi

Un giorno io sedevo tutto solo sotto le foglie ombrose di palme, abeti e pini, e così nascosto ascoltavo Lauretta insieme a Lia nella solitudine opprimente. Due ninfe delicate vicino a una sorgente trasparente, tra le erbe fresche e i ruscelli limpidi, entrambe pronte a cantare e a rispondere, come i dolci uccelli in primavera: le vidi entrambe con lunghi capelli biondi, entrambe con un sorriso delicato, entrambe rosee ed eterree nel volto, entrambe con le braccia nude; e non so quale mi piaccia di più, perché ciascuna sembra un fiore. L'una diceva all'altra: «L'amore è più forte di una belva feroce in un bosco e più del fuoco, più di un torrente impetuoso in inverno. Amore si prende gioco della mia malinconia, con cui cerco di mitigarlo poco a poco, perché io non vorrei bruciare [di passione] con tutti i miei pensieri, ma soltanto scaldarmi un po'; ma il pianto amaro non mitiga il mio ardore così duraturo».

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata stravagante con schema di rime Wxxyyz ABABBC-cddz, composta da una ripresa di sei versi (un endecasillabo e cinque settenari) e da stanze formate da due mutazioni di versi endecasillabi a rima alternata, e da una volta organizzata in analogia alla ripresa, come prescritto della forma metrica. A partire dall'edizione mantovana del 1591, il componimento risulta corredato da un interessante autocommento tassiano che permette di entrare con maggior profondità in alcune pieghe del testo, illustrate in prima persona dall'autore con puntuali note¹⁵. Una delle più rilevanti, in tale contesto, riguarda il valore

¹⁵ Cfr. T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Salerno, Roma, 1994, I, pp. 158-160. Un prospetto della ballata è offerto ora anche dalla piattaforma digitale dedicata a Tasso (<<https://www.torquatotasso.org/poesie/17034>>), la quale fornisce,

simbolico da attribuire ai due nomi di donna che troneggiano al v. 5 – Lauretta e Lia, poesia e azione, vita contemplativa e vita attiva –, ulteriore presenza antropica che si colloca accanto al protagonista della ballata, l'«Io» con cui si apre il testo, che corrisponde naturalmente allo stesso Tasso, immerso in un contesto bucolico fatto da «ombrosi crini | di palme, abeti e pini» (vv. 2-3). E si noti il parallelismo che è possibile instaurare tra le due presenze, “umana” e campestre, già all'interno della ripresa, in una sorta di circolo virtuoso che sembrerebbe suggerire il desiderio di una più profonda immersione dell'autore nell'ambiente in cui si trova, definito ancora di «solitario orrore» al v. 6, cioè di solitudine spaventevole, con inversione dei ruoli sintattici tra l'aggettivo e il sostantivo, come già almeno in Petrarca, RVF CLXXVI): Lauretta e Lia sono espressione di una stessa natura semidivina, in quanto ninfe, e costituiscono il primo duo di una auspicabile triade antropomorfa da completarsi con il terzo elemento umano impersonato da Tasso; analogamente abeti e pini appartengono all'unica famiglia delle conifere (e, in particolare delle pinacee), e insieme alle palme – arecacee – costituiscono un secondo trio, rappresentato anche retoricamente da un tricolon di piante sempreverdi.

Anche il prosieguito della ballata appare costruito su una struttura sintattica, retorica e stilistica fatta di simmetrie e rapporti con la tradizione letteraria, benché con differenze tra le due stanze. Quanto alla prima, si consideri il parallelismo «vaghe ninfe» - «chiaro fonte» di v. 7 e il chiasmo «erbe fresche» - «lucidi ruscelli» di v. 8 (rispettivamente *aggettivo - sostantivo / aggettivo - sostantivo* e *sostantivo - aggettivo / aggettivo - sostantivo*), che contribuiscono a nobilitare la trasparenza, l'eleganza e la piacevolezza tipiche delle descrizioni dei *loci amoeni*, al cui intorno appartiene anche il bosco in cui «soletto» (v. 1), con vezzeggiativo di affettività, si trova a trattenersi Tasso nel suo ruolo di contemplatore assorto e non veduto. Analogo effetto di circolarità e rispondenza interna è dato dall'anfora di «ambo», variamente declinato ai vv. 9, 11, 12 e 14 ma sempre

riferito alle due ninfe; dalla ripetizione di «vago», anch'esso in forme diverse, che permette di instaurare un paragone a distanza tra le protagoniste femminili della scena e gli uccelli primaverili, simili, con ogni probabilità, per la leggerezza delle movenze e il bel canto; dalla successione per asindeto delle descrizioni che mettono in luce l'aspetto fisico delle ninfe; dalla ricorrenza di parole appartenenti all'ambito semantico della piacevolezza, della bellezza, della grazia, caratterizzate anche nel significante da suoni eleganti e raffinati, con preponderanza di liquide (la *l* di «lucidi», «augelli», «capelli», «vermiglie», vv. 8, 10, 11, 13), di vibranti (la *r* di «primavera», «aurei», «riso», «braccia», vv. 10, 11, 12, 14) e della vocale *a*, suono di massima apertura, presente con abbondanza di attestazioni in tutta la strofa.

Parzialmente diverso, si è accennato, è l'impianto della seconda stanza, in cui la dialettica di un presumibile confronto sul valore e le qualità dell'amore sembra riflettersi nella maggiore complessità sintattica che caratterizza i versi (i quali, da un'ambientazione petrarchesca e idilliaca, virano su toni più vicini al Guinizzelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore*, con i riferimenti al fuoco, all'acqua, al calore). Accanto ad anastrofi (come «Amor si prende il mio languore in gioco», v. 20) e a una maggior presenza di subordinate, però, è possibile riconoscere anche nei vv. 17-26 parallelismi e simmetrie che sostengono da un lato la descrizione dell'amore, e dall'altro il gioco retorico sulle varie intensità del caldo, con un riferimento alla forza dei sentimenti il cui impatto si vorrebbe in qualche misura mitigare. Rilevanti, a tal proposito, il poliptoto «temprarlo» - «tempra», dedicato proprio alla modulazione degli intensi assalti d'Amore; il rapporto semantico tra ardere e scaldare, posti sulla stessa linea semantica; e, nella parte finale della stanza, il parallelismo in clausola «amaro pianto» - «lungo ardore» (nella struttura *aggettivo* - *sostantivo* / *aggettivo* - *sostantivo*) che rappresenta una sintesi perfetta della posizione della ninfa parlante: nonostante i tentativi di attenuare l'effetto dell'Amore, quest'ultimo rimane acceso e travolgente, come gli elementi naturali dei vv. 18-19, i quali, ribaltando gli stilemi del *locus amoenus* della prima strofa, offrono una rappresentazione della natura nella sua componente indomabile, del tutto affine a quella d'Amore.

9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il lampo*
[Pascoli 2002]

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;

il cielo ingombro, tragico, disfatto:

bianca bianca nel tacito tumulto

- 5 una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Parafrasi

E cielo e terra si mostrarono nella loro essenza: la terra ansimante, pallida, in subbuglio; il cielo nuvoloso, squassato, tempestoso: nel silenzioso trambusto una casa apparì molto chiara e subito scomparve; come un occhio che si aprì ampio, spaventato e subito si richiuse nella notte buia.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata piccola monostrofica, con schema di rime X ABAB BX, composta da una ripresa di un solo verso endecasillabo e da una stanza di sei versi di cui l'ultimo in rima con la ripresa (X; ma si noti che si tratta di una rima per l'occhio, dal momento che la *e* in «era» è aperta /*e*/, mentre quella di «nera» è chiusa). Nella brevità ed essenzialità della sua struttura, il componimento rappresenta un esempio rilevante di ballata per almeno due motivi: da un lato, per il recupero di uno schema metrico particolare, rigoroso e altamente codificato, me riletto al tempo stesso in una chiave moderna che riduce all'esiguità di pochi icastici versi una forma altrimenti impiegata tradizionalmente per testi di respiro più ampio; dall'altro, per la cura e la perizia formali che emergono dal componimento, risultato di un'azione architettonica, linguistico-stilistica e retorica evidentemente calibrata con grande raffinatezza da Pascoli. Per quanto riguarda il primo aspetto, andrà messa in rilievo innanzitutto la costruzione per parallelismi e simmetrie sintattiche, che si ri-

verbera nel ritmo a tratti rallentato dalla punteggiatura, a tratti velocizzato dalla sua assenza, tale da rendere nella scrittura – e conseguentemente nella lettura – l’esperienza del lampo, fenomeno naturale che, con un portato semantico più ampio e metaforico (connesso, come rivelato da alcuni appunti di Pascoli, alla morte del padre)¹⁶, dà il nome all’intero componimento: i vv. 2 e 3 sono elaborati sulla scorta di una disposizione che colloca al primo posto un sostantivo – peraltro rappresentazione di contesti opposti tra loro: la terra, il basso, al v. 2; il cielo, l’alto, al v. 3, in ordine opposto a come compaiono al v. 1 – e subito dopo un tricolon di aggettivi o qualità che contraddistinguono il luogo nella circostanza temporalesca scatenante il lampo. Tale organizzazione della materia sintattica appare ribaltata al v. 4, in cui la progressione aggettivale precede il sostantivo, disegnando non soltanto una ripetizione in *incipit*, con il «bianca bianca» che si oppone anche visivamente alla cupezza dell’ambiente circostante, ma anche un efficace ossimoro nella formula «tacito tumulto», caratterizzato contemporaneamente da una elegante allitterazione di *t*. Eloquenti, per gli scopi della ballata, sono poi le giustapposizioni «apparì sparì» del v. 5 e «s’aprì si chiuse» al v. 7, la cui organizzazione senza soluzione di continuità non fa che amplificare il senso dell’immediatezza, della sorpresa, della rapidità, dell’istantaneità, della repentinità che caratterizzano il lampo e la sua luce, capaci di rischiarare improvvisamente un luogo buio per un solo, fugacissimo momento.

Quanto agli aspetti linguistico-stilistici, merita attenzione notare in prima istanza la ricercata semplicità del dettato, in cui la familiarità e naturalezza del fatto metereologico descritto vengono enfatizzate non soltanto da strutture volutamente elementari come «bianca bianca» (v. 4) e termini d’uso comune come «terra», «cielo», «casa», «occhio», «notte», ma anche da parole appartenenti a una varietà diafasica decisamente superiore, concretizzata in aggettivi di uso tutt’altro che quotidiano, come

¹⁶ Cfr. G. Pascoli, *Poesie. Myricae, Canti di Castelvecchio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, introduzione di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, p. 444.

«ansante», «livida», «tragico», «esterrefatto». Notevole anche il ricorso al verbo singolare «si mostrò» al v. 1, nonostante la presenza di un soggetto doppio, a testimoniare la stretta unione delle due manifestazioni in un unico grande spettacolo naturale che, per esplicita affermazione dell'autore, si manifesta nella sua vera, pura, intatta essenza. Appartiene infine all'ambito stilistico e del significante la presenza di suoni ricorrenti e/o omogenei ai vv. 2-3, in particolare nei due tricola che contraddistinguono il distico iniziale: la *a* e la *s* al v. 2, rispettivamente simbolo di apertura (la *a* si configura come vocale della pura emissione di fiato, dunque coerente con il senso di «ansante») e continuazione (la *s* in «sussulto» amplifica l'idea di un movimento che continua); la *o*, la *m* e la *t* al v. 3, suoni cupi perfettamente coerenti con il colore del cielo, plumbeo e minaccioso¹⁷.

Rilevante, da ultimo, la componente squisitamente retorica che sostiene la ballata: accanto alle figure già rilevate, che contribuiscono a definire il perimetro comunicativo del testo e ne innalzano il valore poetico, andranno evidenziati almeno altri due fenomeni di specifico interesse: in primo luogo, la similitudine che occupa i due versi finali, la quale instaura un paragone tra un quadro naturale e un elemento umano sfruttando la rapidità insita nel lampo e nel battito delle palpebre; l'idea di confrontare un elemento meteorologico con un'azione umana naturale, e perciò stesso assai comunicativa, pone la *clausola* della ballata su un piano che, richiamando istanze simboliste, anticipa in un certo senso alcuni esiti del surrealismo, suggerendo quasi una scena di cortometraggio occupata da un enorme occhio aperto sul paesaggio in subbuglio. Il secondo elemento retorico rilevante, invece, compare nell'*explicit* del verso finale: «nella notte nera», con una evidente allitterazione di *n* che si ricollega immediatamente al verso iniziale de *Il tuono* («E nella notte nera come il nulla»), componimento pascoliano fratello per concezione, atmosfere e titolo alla ballata in esame.

¹⁷ Sulla rappresentazione del sussulto in questo testo si veda anche G. Bàrberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, in particolare a p. 33.

10. Gabriele d'Annunzio, *L'Isottèo, Ballata della lontananza*
[d'Annunzio 1968]

Ora è muto il selvaggio paradiso
già costumato a la tua signoria.
Dov'è la voce onde l'anima mia
e la selva tremavan d'improvviso?

- 5 Pavidì, in tra la selva umida e fresca,
correano a quella voce i cavriuoli.
Splendean miti ed umani
li occhi a l'ombra in guardarti; ed i figliuoli,
alti e biondetti, sen veniano a l'esca
10 de 'l cibo, come a 'l pan giovini cani.
Forte ridevi tu quando a le mani
i lor teneri denti
ti mordevan con piani incitamenti.
Tra la fronda eran queti li usignuoli
15 ed i frassini intenti
ascoltavan salire il dolce riso.

Parafrasi

Ora il verdeggianti paradiso, un tempo abituato al tuo dominio, è silenzioso. Dov'è la voce per la quale la mia anima e il bosco sussultavano all'improvviso? Timorosi, a quella voce, i caprioli correvano nella foresta umida e fresca. I loro occhi, guardandoti, brillavano all'ombra tranquilli e con fare umano; e i cerbiatti, snelli e chiari, si avvicinavano al cibo come i cuccioli di cane fanno col pane. Tu ridevi molto quando i loro teneri denti ti mordevano le mani con gentili incitamenti [a non smettere di dare cibo]. Gli usignoli stavano tranquilli sui rami e i frassini attenti ascoltavano salire il suono della [tua] dolce risata.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Ballata grande monostrofica e irregolare con schema di rime XYYX ABcBACCdDBdX, composta da una ripresa di quattro endecasillabi e una stanza indivisa di endecasillabi e settenari in

cui da un lato si riconoscono alcune ricorsività metriche – ad esempio nei vv. 5-10 potrebbero essere identificate due mutazioni rimate ABc BAC, con inversione dei primi due suoni e anisossillabismo tra i due versi omofonici in C –, e dall'altro viene rispettata la rima del verso finale, corrispondente all'ultimo della ripresa (X). Si tratta con ogni evidenza di un libero recupero del modello tradizionale di ballata, che d'Annunzio rivista in base ai propri scopi comunicativi e poetici caricando di novità strutturali, metriche e retoriche uno dei moduli più articolati – ancorché destinati al genere umile – della versificazione italiana. Dal punto di vista contenutistico, il testo traccia una scena piuttosto semplice, d'ambientazione campestre, che vede al centro una presenza femminile impalpabile¹⁸ e un ricordo dipinto attraverso l'uso insistito di verbi al passato, in particolare all'imperfetto, tempo durativo, non compiuto, tipicamente impiegato nella descrizione. L'azione, recuperata dalla memoria dell'io lirico tra gli echi di un'epoca sfumata dalla lontananza che dà il titolo al componimento ma ancora viva alla mente del protagonista, instaura fin dalla ripresa un confronto tra l'oggi e l'allora, permettendo all'autore di richiamare il passato e di lamentarne implicitamente la mancanza attraverso il riferimento a momenti spensierati e piacevoli che con ogni evidenza ricorrevano frequentemente (come si desume dall'aggettivo «costumato» al v. 2 utilizzato per qualificare l'ossimorico «selvaggio paradiso» di v. 1). Non sarà un caso allora che tutta la ballata sia costruita su rapporti, richiami, confronti, contrasti particolarmente efficaci nel favorire la mobilità del testo, la sua scorrevolezza, la sua forza espressiva¹⁹.

I primi tre incontri tra opposti si trovano ancora una volta nella ripresa, che potrebbe essere considerata come la chiave d'accesso privilegiata per interpretare la dialettica delle contrapposizioni presenti nel testo: una coppia semantica antitetica coinvolge la componente “sonora” dei primi versi, con la mutanza del bosco (v. 1) che induce l'io lirico a rimpiangere la voce

¹⁸ L'*Isottèo*, del resto, è dedicato ad Isaotta Guttadàuro.

¹⁹ Riferimenti alla *Ballata della lontananza*, anche in rapporto all'*Isotteo*, sono presenti almeno in G. Bàrberi Squarotti, *Il sogno dell'Isottèo*, «Annali d'Italianistica», V, 1987, pp. 111-128.

della co-protagonista della scena (v. 3), elemento determinante per la narrazione e in quanto tale ripetuto anche al v. 6, dove si sottolinea la capacità femminile di attrarre i caprioli (e con essi la natura); segue il confronto tra «tua signoria» (v. 2) e «anima mia» (v. 3), legati da un chiasmo nella struttura (*aggettivo - sostantivo / sostantivo - aggettivo*) e dalla posizione in *explicit* di verso, due artifici che contribuiscono a evidenziare un rapporto di “sudditanza” esistente tra l’uomo, sensibile alla voce della donna, e quest’ultima, dominatrice indiscussa della situazione bucolica; infine, si noti il confronto semantico tra i termini «costumato» (v. 2) e «improvviso» (v. 4), portatori di un significato opposto e all’apparenza incoerente – la selva trema improvvisamente per la voce di una presenza a cui è abituata –, ma in realtà estremamente produttiva per gli esiti comunicativi e poetici cui approda, riconducibili almeno a due valori: da un lato, infatti, il rapporto potrebbe alludere alla capacità della donna di promuovere un coinvolgimento sempre nuovo, sempre forte nei confronti dell’autore nonostante la continua frequentazione, a prova del carisma della co-protagonista e della potenza dei sentimenti nutriti verso di lei dall’io lirico; dall’altro, il confronto tra i due elementi potrebbe celare un riferimento all’intensità delle manifestazioni vocali della donna, capaci di scuotere non soltanto l’animo del poeta, ma anche il bosco, per il conseguente movimento della fauna selvatica messa in allerta dalla presenza umana. Ed è interessante notare che, su quest’ultimo punto, si giocano altri due rilevanti confronti di opposti, tra l’atteggiamento dei caprioli, incuriositi dai suoni, attratti dal cibo e fautori, con il solletico causato dal mangiare direttamente dalle mani, della risata «forte» e divertita richiamata al v. 11, e il comportamento degli usignoli, restati calmi tra i rami dei frassini – anch’essi immobili – nonostante il riecheggiare della risata, definita in questo caso «dolce» (al v. 16) e quindi promotrice di quiete e riposo. Altri contrasti possono essere individuati, poi, tra la già menzionata «forte» risata e i «teneri denti» dei caprioli che erano in grado di generarla (vv. 11-12) nonché tra lo splendore degli occhi di questi animali e l’ombra nella quale lo scintillio poteva essere percepito.

Non tutte le coppie di termini, tuttavia, introducono un evidente confronto antitetico; il testo, infatti, appare punteggiato anche da dittologie che contribuiscono a creare coesione nella narrazione ed accrescere la dolcezza poetica dello stile dannunziano. Prova ne sia la descrizione dello sguardo dei caprioli, raccontato come mite ed umano (v. 7); ma si consideri anche l'aspetto di questi cuccioli, rappresentati icasticamente come snelli e dotati di un mantello chiaro («alti e biondetti», v. 9); e si pensi, infine, alla selva, non oscura come quella di Dante qui riecheggiato, ma «umida e fresca» (v. 5), custode di una bellezza, di un movimento e di una leggerezza che, lungi dall'essere distrutti dalla presenza umana, appaiono con essa in completa sintonia, benché si tratti significativamente di un rapporto relegato a un tempo indefinito e lontano, cancellato dall'impero del distacco e della lontananza.

Canzone

di Sara Gallegati

Introduzione al metro

La canzone (in provenzale *canso*) è uno dei metri più prestigiosi della tradizione lirica italiana. Apparsa per la prima volta nel XII secolo è, assieme al sonetto e alla ballata, una delle «forme originariamente previste per il canto»¹. Si tratta infatti di testi quasi sempre accompagnati dalla musica e concepiti per essere recitati pubblicamente nelle feste di corte: «la musica guidava [...] il trovatore nella composizione del verso, nella scelta di un ritmo e di una scansione di elementi fonici [...] che fosse il più possibile in armonia con la melodia, che era ancora di tipo monodico»². Il componimento era successivamente reinterpretato e diffuso da giullari e musicisti itineranti, i quali spesso avevano accesso alle raccolte dei testi trobadorici, i cosiddetti *canzonieri*³. La canzone provenzale si caratterizza per la suddivisione in strofe (*coblas*), con rime ripetute dalla fine all'inizio del componimento (*unissonans*), e da una conclusione, o congedo (*tornada*).

Nel XIII secolo la *canso* viene ripresa dai trovatori della Francia settentrionale, i quali preferiscono tuttavia forme più

¹ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1943, p. 72.

² C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 2009, p. 18.

³ Sulla tradizione manoscritta dei canzonieri trobadorici si osserva «un'acuta percezione delle individualità degli autori», i cui nomi «di regola sono tramandati e la maggioranza dei testi conservati compare nei codici manoscritti provvista di attribuzione e per lo più organizzata in solide, almeno apparentemente, sezioni mono-autoriali» (S. Asperti, *Origini romanze*, Roma, Viella, 2006, p. 47).

semplificate e meno “elevate” della lirica cortese occitana, e dai poeti-cantori non professionisti che circondano Federico II di Svevia nella sua corte palermitana, il gruppo della Scuola siciliana. Rispetto alla struttura provenzale, i poeti della corte imperiale rinunciano a mantenere lo stesso sistema rimico in tutte le strofe, che diventano quindi autonome (*singulars*), legate soltanto «in modo che l’inizio del primo verso di una strofa riprenda, in una parola o un concetto, l’ultima parola o concetto dell’ultimo verso della precedente»⁴ (*coblas capfinidas*).

A partire dall’esperienza siciliana, la canzone percorre l’intera storia della poesia italiana, fino al tramonto della metrica tradizionale. Tra le sue forme, quella antica o petrarchesca costituisce il metro più autorevole, e conserva un ruolo egemone dall’età delle origini a Torquato Tasso, per poi conoscere significative riprese in età moderna, da Giosuè Carducci a Gabriele d’Annunzio.

La struttura antica elaborata nel Duecento ha ricevuto la codificazione definitiva da Dante, che ne tratta nel *De vulgari eloquentia*⁵, e da Petrarca, dal quale prende il nome di *canzone petrarchesca*. I versi impiegati sono prevalentemente endecasillabi

⁴ G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1999, p. 53. «Da osservare, inoltre, che questa sperimentazione tecnica fu motivata anche dal fatto che i testi, a differenza dei modelli provenzali, non erano musicati, cioè erano destinati principalmente ad una trasmissione scritta, e quindi ad una fruizione riservata ad un pubblico di elevato livello culturale, che vi accedeva per il mezzo solitamente individuale della lettura» (Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana* cit., p. 25).

⁵ Nel *De vulgari eloquentia* (lib. II, cap. III) Dante colloca la canzone nel genere tragico, il più elevato, contraddistinto da profondità di pensiero, solennità del dettato ed eccellenza lessicale: «Ma cerchiamo ora di indagare accuratamente in quale forma metrica dobbiamo stringere i temi che sono degni di un volgare così grande. Volendo dunque insegnare in che forma questi temi si rivelino degni di essere versificati, per prima occorre richiamare alla memoria che quanti hanno poetato in volgare hanno prodotto le loro poesie in varie forme: alcuni in forma di canzoni, altri di ballate, altri di sonetti, altri in altre forme senza leggi né regole, come si mostrerà più avanti. Ma di queste forme riteniamo che eccellente sia quella della canzone: per cui, se l’eccellente è degno dell’eccellente, come si è dimostrato prima, i temi che sono degni del volgare eccellente sono degni anche della forma eccellente, e di conseguenza vanno trattati in forma di canzone [...]. Perciò, per il nostro assunto, è evidente che gli argomenti degni del volgare più alto vanno trattati in forma di canzone» (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2017, pp. 275-285).

e settenari⁶; l'unità strutturale fondamentale è la strofa, detta stanza, ripetuta più volte nel corso del componimento, di norma intorno a cinque occorrenze. Ogni stanza si articola in due parti: fronte e sirma. La fronte è composta da due piedi, ossia due serie di versi dello stesso tipo disposte nel medesimo ordine; la sirma (o "coda"⁷) può essere a sua volta suddivisa in volte⁸ oppure risultare indivisa. Il collegamento tra le due parti è affidato a un verso detto chiave⁹, il primo verso della sirma che rima con l'ultimo della fronte. L'ultimo distico della sirma, spesso a rima baciata, è definito *combinatio*. In ciascuna stanza lo schema metrico resta invariato, sia nella disposizione delle rime sia nella successione dei versi¹⁰. La conclusione è solitamente affidata a una stanza più breve, detta congedo.

Accanto alla canzone petrarchesca si collocano altre varietà del genere. Tra queste si distingue la canzonetta, attestata già in età pre-dantesca, che predilige versi più brevi dell'endecasillabo, in particolare settenari o combinazioni di metri diversi. No-

⁶ Come rilevato da Beltrami, «nella poesia del Duecento si usano anche altri versi; fra Due e Trecento si usa ancora il quinario», ma «dopo Petrarca endecasillabo e settenario restano esclusivi» (P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012³, p. 103).

⁷ Nel *De vulgari eloquentia* (lib. II) Dante dà, come sinonimo di sirma, «coda» (cfr. Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., p. 370 e ss.). Cfr. anche Beltrami, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 103.

⁸ La suddivisione della sirma in "volte", come sottolineato da Beltrami, si attesta principalmente nel Duecento (cfr. Beltrami, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 105).

⁹ La chiave è chiamata da Dante anche «concatenatio 'concatenazione', oppure diesis quando discute in termini più strettamente musicali dell'essenziale articolazione in due parti della strofa» (Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana* cit., p. 39) Cfr. anche Dante nel *De vulgari eloquentia*: «Vi sono invece altri compositori di canzoni, anzi quasi tutti, che non lasciano nella stanza nessun verso scompagnato senza dargli l'accordo di una o più rime. E alcuni diversificano le rime dei versi che stanno dopo la diesis dalle rime di quelli che stanno prima; altri invece no, bensì riportano e inseriscono le uscite della parte anteriore della stanza tra i versi della parte posteriore. Particolarmente spesso però questo si dà nell'uscita del primo verso della parte posteriore, che i più fanno rimare con l'ultimo della parte anteriore: il che non è altro, evidentemente, che una specie di bella concatenazione nella stanza stessa» (Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., pp. 405-407).

¹⁰ Se, ad esempio, il secondo verso della prima stanza è un settenario, così sarà anche il secondo verso di tutte le altre stanze.

nostante il tono generalmente più agile e leggero, essa mantiene l'impianto strutturale della canzone, con stanze organizzate in fronte e sirma e una conclusione affidata al congedo¹¹. Nel Cinquecento, il rinnovamento della lirica porta alla nascita della canzone pindarica, insieme alla canzone-ode e all'ode-canzonetta. Ispirata al modello greco, la canzone pindarica si articola in strofe, antistrofe ed epodo: le prime due simmetriche per schema e misura, l'ultimo più breve e con rime diverse¹². La canzone-ode è una forma di canzone in stanze semplificate¹³; l'ode-canzonetta, invece, «si distingue dalla canzonetta vera e propria essenzialmente per il maggiore sviluppo della strofa»¹⁴. Tra Sei e Settecento si afferma poi la tendenza ad una maggiore libertà formale, che conduce alla canzone libera o leopardiana.

La canzone libera deriva da un discorso poetico costruito prevalentemente su endecasillabi e settenari, coltivato da autori come Marino negli *Idilli della Sampogna* e come Alessandro Guidi. Nelle cosiddette “canzoni a selva” di Guidi le stanze presentano una struttura estremamente variabile, differendo «per dimensione, alternanza di endecasillabi e settenari, schema di rime, versi irrelati: solo l'elaborazione retorica mostra che l'intendimento è di scrivere una canzone illustre»¹⁵. Partendo dalle “canzoni a selva”, Giacomo Leopardi porta a compimento il superamento del modello petrarchesco: pur mantenendo endecasillabi e settenari, la struttura diventa fluida e non più vincolata a schemi fissi, affidando l'unità del testo al ritmo del pensiero e all'elaborazione retorica.

¹¹ «Nella metrica italiana delle origini», annota Bertone, è una canzone che, «per essere di lunghezza ridotta, di versi più brevi (settenari e ottonari, in prevalenza), all'interno di un rapporto molto stretto con la melodia, viene designata col diminutivo: così già Jacopo da Lentini, *Meravigliosamente*, di tutti settenari con piedi abc : abc e sirma ddc» (Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana* cit., p. 44). Cfr. anche C. Petrucci, *Guida all'analisi del testo poetico*, Macerata, eum, 2015, p. 70.

¹² Cfr. Beltrami, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 111.

¹³ Ivi, p. 112.

¹⁴ M. Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla «Chanson de Roland» a Foscolo*, Bari, Laterza, 2007, p. 261.

¹⁵ Beltrami, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 151.

*Lecture*1. Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*
[Contini 1960]

- Al cor gentil rempaira sempre amore
 come l'ausello in selva a la verdura;
 né fe' amor anti che gentil core,
 né gentil core anti ch'amor, natura:
 5 ch'adesso con' fu 'l sole,
 sì tosto lo splendore fu lucente,
 né fu davanti 'l sole;
 e prende amore in gentilezza loco
 così propiamente
 10 come calore in clarità di foco.

- Foco d'amore in gentil cor s'aprende
 come vertute in petra preziosa,
 che da la stella valor no i discende
 anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
 15 poi che n'ha tratto fòre
 per sua forza lo sol ciò che li è vile,
 stella li dà valore:
 così lo cor ch'è fatto da natura
 asletto¹⁶, pur, gentile,
 20 donna a guisa di stella lo 'nnamora.

- Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
 per qual lo foco in cima del doplero¹⁷:
 splendeli al su' diletto, clar, sottile;
 no li stari' altra guisa, tant'è fero.
 25 Così prava natura
 recontra amor come fa l'aigua il foco
 caldo, per la freddura.
 Amore in gentil cor prende rivera
 per suo consimel loco
 30 com'adamàs¹⁸ del ferro in la minera.

¹⁶ Asletto: eletto. Francesismo (*eslit*).

¹⁷ Doplero: candelabro. Dal provenz. *doblier*, der. di *doble* «doppio», indicava una doppia torcia di cera, in seguito un candelabro a due bracci con due candele; in ambito letterario il termine è spesso usato come sinonimo di cero o di candelabro.

¹⁸ Adamàs: diamante. Variante antica di *adamante* (dalla forma del nominativo latino e greco).

- Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
 vile reman, né 'l sol perde calore;
 dis'omo alter: «Gentil per scatta¹⁹ torno»;
 lui semblo al fango, al sol gentil valore:
 35 ché non dé dar om fé
 che gentilezza sia fôr di coraggio
 in dignità d'ere'
 sed a vertute non ha gentil core,
 com'aigua porta raggio
 40 e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

- Splende, 'n la 'ntelligenza del cielo
 Deo criator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
 ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
 e 'l ciel volgiano, a Lui obedir tole;
 45 e con' segue, al primero,
 del giusto Deo beato compimento,
 così dar dovria, al vero,
 la bella donna, poi che ['n] gli occhi splende
 del suo gentil, talento
 50 che mai di lei obedir non si disprende.

- Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
 siando l'alma mia a lui davanti.
 «Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
 e desti in vano amor Me per semblanti:
 55 ch'a Me conven le laude
 e a la reina del regname degno,
 per cui cessa onne fraude».
 Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
 che fosse del Tuo regno;
 60 non me fu fallo, s'in lei posi amanza».

Parafrasi

L'amore ritorna sempre al cuore nobile, come l'uccello nel bosco tra le fronde; la natura non creò l'amore prima del cuore nobile, né il cuore nobile prima dell'amore: non appena il sole fu creato, subito apparve lo splendore della sua luce, e non risplendette prima del sole; e l'amore prende il suo posto nell'animo

¹⁹ Scatta: stirpe. Termine di origine germanica (*slabta*).

nobile con la stessa naturalezza con cui il calore nel bagliore del fuoco. Il fuoco d'amore si accende nel cuore nobile come le proprietà [di brillare] nella pietra preziosa, e questo valore non le viene conferito dalla stella prima che il sole l'abbia resa nobile; dopo che il sole ne ha tratto fuori, grazie alla sua forza, ogni impurità, allora egli le dà il valore: così la donna, come la stella, fa innamorare il cuore reso dalla natura eletto, puro, nobile. L'amore risiede in un cuore nobile per la stessa ragione per cui il fuoco arde sul candelabro: lì può splendere a suo piacere, chiaro, leggero; e non potrebbe fare altrimenti, tanto è indomabile. Così una natura vile respinge l'amore come fa l'acqua, che è fredda, col fuoco caldo. L'amore prende dimora nel cuore gentile come il luogo che gli è più congeniale, come fa il diamante nel minerale del ferro. Il sole colpisce il fango tutto il giorno, ma questo resta vile, e il sole non perde il proprio calore; dice l'uomo superbo: «Io sono nobile per stirpe»; io paragono lui al fango, e il nobile valore al sole: perché l'uomo non deve credere che la nobiltà sussista fuori dal cuore, per privilegio ereditario, se non possiede un cuore nobile, incline alla virtù, così come l'acqua si lascia attraversare da un raggio [di luce] e il cielo contiene in sé le stelle e il loro splendore. Dio creatore risplende nell'intelligenza celeste più di quanto il sole [risplenda] nei nostri occhi: ed essa²⁰ riconosce il proprio creatore oltre il cielo, e imprimendo il moto a quest'ultimo, prende a ubbidire a Lui; e come immediatamente segue il beato compimento [della volontà] del giusto Dio, così, a dire il vero, la bella donna dovrebbe dare [al suo nobile amante], quando risplende negli occhi del suo innamorato il desiderio di non cessare mai di ubbidirle. O donna, Dio mi dirà: «Quale ardire hai avuto?» quando la mia anima sarà davanti a lui. «Attraversasti il cielo, e giungesti fino a Me, e considerasti Me come termine di paragone per un amore profano: mentre le lodi si addicono [soltanto] a Me, e alla regina del regno veramente degno²¹, grazie alla quale cessa ogni peccato». Io potrò dirgli: «[La donna che amo] aveva l'aspetto

²⁰ L'intelligenza celeste.

²¹ Ossia la Madonna, regina del paradiso.

di un angelo che appartenesse al Tuo regno; dunque non ho commesso una colpa, se in lei ho riposto il mio amore».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

La canzone si articola in sei stanze, ciascuna costituita da dieci versi, secondo uno schema metrico che prevede una fronte, suddivisa in due piedi, in rima alternata (ABAB), e una sirma, indivisa, strutturata secondo lo schema cDcEdE. Si registrano ai vv. 5-7 e ai vv. 41-43 delle rime identiche («sole»-«sole»; «cielo»-«cielo»); ai vv. 18-20 una rima siciliana («natura»-«‘nnamora»); ai vv. 36-39 una rima inclusiva («coraggio»-«raggio»); così come la frequenza di rime che si ripetono in stanze successive (-ore nelle stanze I, II, IV; -ura nelle stanze I, II, III).

Nella fronte i versi sono esclusivamente endecasillabi, mentre la sirma presenta un'alternanza di endecasillabi e settenari. Si segnala inoltre l'impiego della tecnica della *coblas capfinidas*, per cui l'*incipit* di alcune stanze (II, III, V) riprende l'ultima parola della stanza precedente (I-II «foco»-«foco»; II-III «‘nnamora»-«Amor»; IV-V «splendore»-«splende»).

Sul piano retorico, questa canzone si avvale di un vasto repertorio di figure che agiscono a più livelli del testo.

Tra le figure retoriche di posizione assumono particolare rilievo l'anastrofe e l'iperbato, che spesso co-occorrono nel medesimo contesto. Ai vv. 3 e 4 («amor anti che gentil core» / «gentil core anti ch'amor») si osserva un chiasmo, funzionale a mettere in evidenza il rapporto di corrispondenza tra amore e cuore gentile. Si rileva altresì l'uso dell'anafora ai vv. 3-4-7 («né»-«né»-«né»); 21-28 («Amor»-«Amore»); 35-36 («ché»-«che»); 44-45 («e»-«e»); 46-49 («del»-«del»); 54-56 («e»-«e»); dell'iterazione ai versi 4-5 («gentil core»); 31-32-33 («sol»); 41-43-44 («cielo», «ciel»). Sono inoltre presenti esempi di figura etimologica (v. 56: «reina»-«regname»); di enumerazione (v. 19: «asletto, pur, gentile»); e di endiadi (v. 40: «le stelle e lo splendore»).

Per quanto concerne le figure retoriche di suono, si segnala in particolare il ricorso all'allitterazione, riscontrabile, ad esempio, ai vv. 6 («sì tosto lo splendore»), 10 («come calore in clarità»),

23 («*splendeli al su' diletto, clar*»), con effetti di rafforzamento fonico e coesione ritmica.

Le figure retoriche di significato, infine, rivestono un ruolo centrale nel veicolare la visione dell'amore di Guinizzelli, che viene rappresentato attraverso processi di trasfigurazione simbolica e analogica, soprattutto mediante la sua personificazione (vv. 1-3-4-8-21-28). L'autore fa inoltre un ricorrente uso di similitudini per argomentare la tesi sull'origine e il significato dell'amore: ne sono un esempio il v. 2 («come l'ausello in selva a la verdura»); il v. 10 («come calore in clarità di foco»); il v. 12 («come vertute in pietra preziosa»); i vv. 26-27 («come fa l'aigua il foco caldo, per la freddura»); il v. 30 («com'adamàs del ferro in la minera»); i vv. 39-40 («com'aigua porta raggio / e 'l ciel riten le stelle e lo splendore»). Oltre a quella di Amore, Guinizzelli presenta la personificazione di elementi naturali come l'acqua (vv. 26-39), il fuoco (vv. 10-11-22-26), il sole (vv. 5-7-14-15-31-32-34-42) e la natura stessa (vv. 4-18-25). Al v. 43 si segnala una perifrasi («suo fattor») riferita a Dio, al v. 56 una riferita a Maria («reina del regname degno»), ai vv. 56 e 59 due perifrasi riferite al paradiso («regname degno» al v. 56 e «del Tuo regno» al v. 59). Infine, al v. 58, è presente una metafora: qui per la prima volta il termine «angel» (v. 58) viene riferito alla donna, secondo un concetto che diventerà cardine della poesia stilnovista.

Al cor gentil rempaira sempre amore di Guido Guinizzelli è la canzone-manifesto di quella «poetica 'nuova'»²² per cui Dante conierà la denominazione di «dolce stil novo» nel canto XXIV del *Purgatorio*²³. Le novità introdotte dal poeta investono, oltre che la dimensione tematica²⁴, anche quella stilistica e linguistica:

²² Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana* cit., p. 35.

²³ «“O frate, issa vegg'io”, diss'elli, “il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'io odo! / Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne; / e qual più a gradire oltre si mette, / non vede più da l'uno a l'altro stilo”; / e quasi contentato si tacette» (D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009, p. 328).

²⁴ Come rilevato da Santagata, rispetto alla tradizione precedente «gli stilnovisti [...] radicalizzano e in un certo senso rovesciano l'idea tradizionale: non è l'amore a trasformare un animo vile in nobile, e pertanto a elevare socialmente l'amante,

Guinizzelli persegue uno stile «che insiste sul raffinamento del lessico ad un livello sovramunicipale», nel tentativo di formare «un linguaggio “comune” della poesia, senza troppi artifici e oscurità»; un ideale di *trobar leu* «in cui la leggerezza si appaia alla dolcezza melodica»²⁵.

La lingua accoglie una stratificazione eterogenea di apporti: si riconoscono, tra gli altri, gallicismi, come «rempaira» al v. 1 (fr. ant. *repairier*, «fare ritorno, dimorare»), «con» al v. 2 («non appena», con valore temporale), «coraggio» (letteralmente «cuore»²⁶); provenzalismi (v. 2 «ausello»); latinismi («anti» al v. 3) e arcaismi.

Sul piano formale, la combinazione di endecasillabi e settenari conferisce al dettato un andamento insieme solenne e melodico; le similitudini tratte dal mondo naturale, stilema di derivazione provenzale, ma potenziato dalla densità filosofica del sapere enciclopedico medievale, costituiscono le tappe di un sillogismo lirico che conduce alla tesi centrale dell'identità di amore e nobiltà d'animo.

Dal punto di vista sintattico, si rileva la prevalenza dell'ipotassi, funzionale all'impianto argomentativo: attraverso la catena di subordinate, Guinizzelli conduce il ragionamento filosofico sull'identità di amore e nobiltà d'animo, innalzando il registro della canzone a quello della prosa dotta. Il poeta ricorre inoltre all'enjambement con funzione espressiva, grazie al quale mette in rilievo snodi centrali del testo, come nel caso del v. 19, dove è isolato il tricolon di aggettivi («asletto, pur, gentile») al cuore nobile.

ma è l'animo già nobile in quanto già formato culturalmente ed eticamente che può provare l'amore. Quella che era stata una istanza di apertura, nelle loro poesie si trasforma nello strumento di promozione di una nuova élite, sociale e intellettuale, in un modo per escludere gli altri, i non «intendenti», dalla cerchia di coloro che si autoproclamano nobili di spirito e, in quanto tali, i soli capaci di intendere veramente l'amore» (Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione* cit., p. 35).

²⁵ Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana* cit., p. 36.

²⁶ Cfr. P. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 102.

2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 10, vv. 1-28
[Dante 2009b]

- Donne ch'avete intelletto d'amore,
io vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua lauda finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
- 5 Io dico che, pensando 'l suo valore²⁷,
Amor sì dolce mi si fa sentire
che, s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlare sì altamente
- 10 ch'io divenissi per temenza vile,
ma tratterò del suo stato gentile,
a rispetto di lei, leggermente,
donne e donzelle amorose, con voi,
ché non è cosa da parlare altrui.
- 15 Angelo clama in divino intelletto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia nell'atto che procede
d'un'anima che 'nfin quassù risplende».
- 20 Lo cielo, che non à altro difetto
che d'aver lei, al suo signor la chiede
e ciascun santo ne grida merzede²⁸.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
- 25 «Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra speme sia quanto mi piace
là dov'è alcun che perder lei s'attende
e dirà ne lo inferno: – O mal nati,
io vidi la speranza de' beati!».

Parafrasi

O donne che sapete che cos'è l'amore, io voglio parlare con voi della mia donna, non perché io creda di essere in grado di elogiarla compiutamente, bensì per parlarne e per dare sfogo ai miei pensieri. Io dico che, pensando alle sue virtù, Amore mi si

²⁷ Valore: provenzalismo che indica il complesso delle virtù.

²⁸ Merzede: grazia. Variante antica di mercéde, dal lat. *merces*, -*ēdis*, der. di *merx mercis* «merce».

presenta nell'animo con tanta dolcezza che, se non mi mancasse il coraggio, con le mie parole farei innamorare la gente di lei. E io non voglio parlare [di lei] con stile tanto elevato da diventare pavido per il timore [di non essere all'altezza], ma tratterò del suo essere nobile [d'animo] in maniera approssimativa rispetto alla sua elevatezza, con voi, donne e donzelle innamorate, poiché non è argomento di cui si possa parlare con chiunque. Un angelo implora la giustizia divina e dice: «O Signore, sulla terra si vede un miracolo in atto che deriva da un'anima il cui splendore arriva fin qui in paradiso». Il cielo, a cui non manca che lei, chiede che lei ritorni al suo Signore e ciascun santo chiede la grazia [di averla]. Soltanto la Pietà prende le nostre parti, in quanto Dio, riferendosi a Beatrice, dice: «Miei diletti, ora tollerate in pace che la vostra speranza resterà fin quando io vorrò là [nel mondo] dove c'è qualcuno che si aspetta di perderla, e che dirà nell'inferno: – O dannati, io ho visto la speranza dei beati!».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Trattasi di due stanze estratte dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, ciascuna costituita da quattordici versi. Lo schema metrico prevede una fronte suddivisa in due piedi (AB-BC ABBC) e una sirma strutturata secondo lo schema CDDCEE con *combinatio* (la stanza si chiude con due versi a rima baciata). Si registra una rima ricca ai vv. 9-12 («altamente»-«leggeramente») e una rima siciliana ai vv. 13-14 («voi»-«altrui»). I versi sono tutti endecasillabi.

Tra le figure retoriche, si rileva, in entrambe le stanze, la presenza dell'anastrofe. Notevole è inoltre il ricorso all'anafora ai vv. 2 e 5 («io»-«io»); 7, 10 e 14 («che»-«che»-«che»); 16, 21 e 27 («e»-«e»-«e»); 20, 23 e 25 («che»-«che»-«che»). Ai vv. 3-4 è presente un'antitesi («non...ma»).

Per quanto concerne le figure di significato, si segnala la personificazione di «Amore» al v. 6 e di «Pietà» al v. 22. Al v. 13 è presente una dittologia sinonimica («donne e donzelle amorose») che amplifica per accumulo il pubblico eletto cui il poeta si rivolge; al v. 19, l'espressione «lo cielo» potrebbe configurarsi

come una metonimia, in cui il luogo (il cielo) sta per la volontà o la disposizione divina che lo anima. Al v. 23, «madonna» è un appellativo riferito a Beatrice; in modo analogo, la perifrasi «la speranza de' beati» (v. 28) designa Beatrice attraverso l'effetto che ella produce sulle anime elette. Va infine rilevata, al v. 27, un'apostrofe («O mal nati!») rivolta a coloro che non potranno godere della presenza dell'amata di Dante, perché condannati all'inferno.

Con *Donne ch'avete intelletto d'amore* Dante inaugura «la sua originale interpretazione della lirica cortese»²⁹, dando avvio a quella fase della poesia legata al dolce stil novo, che va dalla composizione di questa canzone-manifesto alla conclusione della *Vita nuova*. Sul piano linguistico, il testo si colloca nell'ambito del fiorentino letterario due-trecentesco, con alcune aperture verso arcaismi e latinismi, come «merzede» (dal lat. *merces*).

Nella canzone, la prima stanza svolge una funzione programmatica: Dante vi dichiara l'adozione di uno stile piano («non vo' parlar sì altamente»), un registro accessibile, adeguato al pubblico femminile cui il componimento è indirizzato (le donne che hanno «intelletto d'amore»). Si attesta infatti il dominio di «un lessico piano, fatto di termini usuali che non si impongono né per valori fonici né per connotazione realistico-espressiva»³⁰. Inoltre, i sostantivi «donna», «amore», «mente», «anima», «cielo», «pietà», «angelo», gli aggettivi «gentile», «dolce», «amoro», così come i verbi «dire», «parlare», «vedere», «sentire», costituiscono «il vocabolario amoroso tipico dello stilnovismo dantesco»³¹.

La sintassi è di tipo essenzialmente paratattico, dove le subordinate sono in numero limitato e, comunque, non turbano l'andamento lineare e fluido del discorso che domina l'intero componimento³². Quasi assente nella prima stanza (tranne che

²⁹ Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana* cit., p. 55.

³⁰ Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio* cit., p. 342.

³¹ *Ibidem*.

³² Si veda, ad esempio, la ripetizione anaforica della congiunzione «che» ai vv. 20, 23 e 25.

tra i vv. 6-7), dove la coincidenza tra unità metrica e unità sintattica produce un andamento pausato e scandito, l'enjambement è registrato in quasi tutti i versi della seconda, traducendo sul piano formale una maggior concitazione: la scena si sposta dalla dichiarazione d'intenti alla visione (l'angelo, i santi, Dio, la tensione tra terra e cielo), e il verso che trabocca in quello successivo mima lo slancio ascensionale del racconto.

3. Dante Alighieri, *Vita nova*, 14, vv. 1-28
[Dante 2009b]

- Donna pietosa e di novella etate,
adorna assai di gentilezze umane,
che era là ov'io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate
5 e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte.
E altre donne, che si fuoro accorte
di me per quella che meco piangea,
fecer lei partir via
10 e appressimarsi per farmi sentire.
Qual dicea: «Non dormire»
e qual dicea: «Perché s'ì ti sconforte?».
Allor lassai la nova fantasia
chiamando il nome della donna mia.
- 15 Era la voce mia sì dolorosa
e rotta sì da l'angoscia del pianto
ch'io solo intesi il nome nel mio core,
e con tutta la vista vergognosa
ch'era nel viso mio giunta cotanto
20 mi fece verso lor volgere Amore.
Elli era tale, a veder, mio colore
che facea ragionar di morte altrui:
«Deh consoliam costui»
pregava l'una l'altra umilmente
25 e dicevan sovente:
«Che vedes'tu, che tu non ài valore?».
E quando un poco confortato fui
io dissi: «Donne, dicerollo a voi.

Parafrasi

Una donna compassionevole e di giovane età, ben provvista di sentimenti nobili, che si trovava là dove io invocavo spesso la Morte, vedendo i miei occhi gonfi di dolore [per il pianto] e ascoltando le [mie] parole deliranti, cominciò a piangere forte con paura. E le altre donne, che si accorsero di me a causa del fatto che lei piangeva con me, la fecero allontanare e si avvicinarono per farmi rinsavire. Una diceva «Non dormire», un'altra «Perché ti disperi in questa maniera?». Allora abbandonai la strana visione chiamando il nome della mia donna. La mia voce era così dolorosa e rotta dall'angoscia del pianto che io solo udii il nome nel mio cuore, e nonostante l'espressione di vergogna che mi si era così tanto dipinta sul volto, Amore mi fece rivolgere verso loro. Il mio colore [del viso] a vederlo era tale da far parlare la gente di me come un morto: «Consoliamo costui» pregavano umilmente l'una all'altra e dicevano ogni tanto: «Che cosa hai visto, tale che non hai più forza?». E quando fui un po' confortato dissi: «Donne, lo dirò a voi».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento qui presentato è un estratto dalla canzone dantesca *Donna pietosa e di novella etate*, di cui si propongono le prime due stanze, ciascuna di quattordici versi endecasillabi. La fronte, suddivisa in due piedi, segue lo schema rimico ABC ABC (rima replicata); la sirma lo schema CDdEECD. Ai vv. 6-12 è presente una rima inclusiva; ai vv. 8-9 e 27-28 due rime siciliane. Le stanze si chiudono entrambe con un distico a rima baciata (*combinatio*).

La canzone si apre attorno alla figura della «donna pietosa» (v. 1), il cui ritratto è costruito mediante un'accumulazione aggettivale («pietosa», «di novella etate», «adorna assai di gentilezze umane») che ne definisce la disposizione morale, l'età e le qualità spirituali. Un effetto di sospensione narrativa è ottenuto mediante l'ampio ricorso all'iperbato, che dilata la distanza tra soggetto e predicato sia ai vv. 1-6 («Donna [...] si mosse») sia ai vv. 7-9; analoga funzione svolge l'anastrofe ai vv. 20-21, dove il

soggetto è collocato in posizione finale di verso. L'anafora della congiunzione «e» ai vv. 5, 7, 10 e 12 organizza per polisindeto il susseguirsi delle azioni, conferendo al racconto un andamento paratattico e al tempo stesso incalzante. Il parallelismo struttura invece i vv. 4-5 («veggendo li occhi [...] / e ascoltando le parole») e i vv. 11-12 («Qual dicea [...] / e qual dicea»). Si segnala inoltre il climax dei vv. 15-17, dove la progressione dalla voce rotta all'angoscia del pianto fino all'impossibilità di farsi intendere traduce in sequenza narrativa il progressivo cedimento emotivo del soggetto. Al v. 4 è presente l'allitterazione della *p* («*pien di pietate*»); al v. 18 quella della *v* («*vista vergognosa*»), così come al v. 20 («*verso lor volgere*»), dove la ricorrenza consonantica accompagna il movimento fisico del poeta.

Tra le figure di significato, si annoverano la personificazione di «Morte» (v. 3) e di «Amore» (v. 20), entrambe coerenti con la tradizione stilnovistica in cui queste entità agiscono come agenti autonomi nella vicenda del soggetto lirico. Al v. 14 la perifrasi «*donna mia*» allude a Beatrice, il cui nome è taciuto secondo la consueta *reticentia* dantesca. Al v. 21 si riconosce infine una sineddoco: il riferimento al «colore», il pallore del volto, designa una parte per il tutto, focalizzando l'attenzione su quel dettaglio fisico che le donne leggono come segno di morte imminente.

Sul versante linguistico e stilistico, la canzone si organizza attorno a due grandi campi semantici: quello della morte e del dolore, e quello della visione di Beatrice. Nelle stanze analizzate prevale il primo, come suggerito dalla fitta rete di termini ed espressioni quali «Morte» (v. 3), «*pietate*» (v. 4), «*pianger*» (v. 6), «*piangea*» (v. 8), «*sconforte*» (v. 12), «*angoscia*» (v. 16), «*pianto*» (v. 16). Si segnalano inoltre alcune forme arcaiche, come «*fuoro*» (v. 7) e «*sconforte*» per la seconda persona (v. 12), nonché «*dicerollo*» (v. 28), forma con pronome enclitico riconducibile alla legge di Tobler-Mussafia³³, per cui i pronomi atoni non possono trovarsi in posizione iniziale di frase e tendono quindi ad appoggiarsi al verbo.

³³ M. Dardano, *Nuovo manuale di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 2017, p. 246.

4. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, L, vv. 1-28
[Petrarca 2005]

- Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l dí nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
5 la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et piú et piú s'affretta;
et poi cosí soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
10 d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.
- 15 Come 'l sol volge le 'nfiammate rote
per dar luogo a la notte, onde discende
dagli altissimi monti maggior l'ombra,
l'avarò zappador l'arme riprende,
et con parole et con alpestri note
20 ogni gravezza del suo petto sgombra;
et poi la mensa ingombra
di povere vivande,
simili a quelle ghiande,
le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.
25 Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora,
ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta,
ma riposata un'hora,
né per volger di ciel né di pianeta.

Parafrasi

Nell'ora in cui il sole tramonta veloce verso occidente, e in cui il nostro giorno vola verso popoli che forse lo attendono dall'altra parte, la stanca vecchia pellegrina, trovandosi da sola, in un paese straniero, accelera il passo, e si affretta sempre di più, e infine, sempre da sola, alla fine della giornata si consola con un breve riposo, con cui si dimentica della noia e del dolore del cammino affrontato. Ma, misero [me], ogni dolore che il

giorno mi procura aumenta quando la luce del giorno si allontana da noi. Quando il sole muove le ruote [del carro] di fuoco per lasciare il posto alla notte, e dai monti altissimi si allarga l'ombra, lo zappatore avaro riprende gli strumenti, poi con parole e canti rustici libera il petto da ogni pesantezza; e riempie la sua tavola di cibi poveri, simili a quelle ghiande che tutto il mondo loda, anche se le rifugge. Ma chi vuole si rallegri di tanto in tanto, che io non ho ancora avuto un'ora, non dirò felice, ma [almeno] di riposo, né con il tramontare del giorno né con il trascorrere degli anni.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Sono qui proposte due stanze della canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, ciascuna di 14 versi. La fronte di ciascuna stanza è formata da due piedi di endecasillabi (ABC BAC), ed è collegata alla sirma (di endecasillabi e settenari) da un verso "chiave", un settenario (rima c). Lo schema rimico complessivo risulta pertanto ABCBACcddEEFeF. Ai vv. 2-4, così come ai vv. 12-14 sono presenti rime ricche; ai vv. 17-20-21 e ai vv. 24-25-27 rime inclusive; ai vv. 25-27 una rima identica.

Il tramonto e il calare della sera costituiscono l'immagine da cui prendono le mosse entrambe le stanze, che Petrarca declina attraverso l'uso di metafore, come ai vv. 1-2 («'l ciel rapido inchina / verso occidente») e ai vv. 13-14 («qualor s'invia per partirsi da noi l'eterna luce») della prima strofa e ai vv. 15-16 («'l sol» che «volge le 'nfiammate rote per dar luogo a la notte») della seconda. Le espressioni ai vv. 1-2 (il cielo che si «inchina»; il dì che «vola») e al v. 15 (il sole che «volge» le ruote infiammate del carro) configurano delle personificazioni; «eterna luce» al v. 13 è invece una metafora nobilitante per indicare il sole; le «'nfiammate rote» al v. 15 richiamano infine l'immagine classica del carro di Elio³⁴.

³⁴ Secondo la mitologia greca, Elio, dio del Sole e figlio del titano Iperione, possedeva un carro trainato da quattro cavalli, con cui attraversava il cielo ogni giorno portando la luce.

La centralità del momento crepuscolare è ulteriormente sottolineata dalla perifrasi al v. 28 («per volger di ciel» e «di pianeta»), impiegata per indicare lo scorrere del tempo e il termine del giorno e dell'anno, mentre l'apostrofe «lasso» al v. 12 enfatizza la condizione di sconforto del poeta.

Tra le figure di suono si registra l'allitterazione della *p* e della *s* al v. 6, che restituisce efficacemente l'immagine della vecchietta che affretta il passo per raggiungere ristoro dopo il calare del sole. Sul piano delle figure di posizione, sono rilevanti l'iterazione ai vv. 6 («e più e più») e 25 («ad hora ad hora»); l'endiadi al v. 11 («la noia e 'l mal»); l'anafora di «et» ai vv. 19-20; il parallelismo al v. 19 («et con parole et con alpestri note»); il ricorso all'anastrofe ai vv. 20, 21 e 24; infine una litote al v. 26 («non dirò lieta»).

La canzone si costruisce come una successione di «quadri» descrittivi, «un gran disegno di replicati tramonti»³⁵. Ciascuna stanza ritrae una scena di vita quotidiana (la vecchia pellegrina che cerca ristoro al crepuscolo, lo zappatore che rientra dal lavoro nei campi al calar del sole) che viene rovesciata in chiave soggettiva, contrapponendo alla quiete universale portata dalla sera l'irrequietezza senza scampo del poeta³⁶. A questa struttura corrisponde la prevalenza della paratassi e della coordinazione, che accompagnano l'andamento descrittivo delle strofe e rendono al tempo stesso più netta la frattura tra il ritmo del mondo e lo stato d'animo del poeta. Tale frattura è segnalata dalla congiunzione avversativa «ma», presente al v. 12 e al v. 25, che in entrambe le strofe apre la sezione in cui la voce lirica irrompe nel quadro e ne capovolge il senso. Gli enjambements, particolarmente frequenti (vv. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 21) e concentrati soprattutto in corrispondenza dei versi settenari, conferiscono alla narrazione un ritmo incalzante, che contrasta con la staticità della condizione interiore del poeta.

Dal punto di vista linguistico, il testo accoglie latinismi e arcaismi: tra i primi si segnalano «et», «hora» (dal lat. *hora*) e

³⁵ R. Bettarini, commento in F. Petrarca, *Canzoniere*. *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, I, p. 253.

³⁶ Cfr. M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 280.

«come» (dal latino *cum*, con valore temporale di «quando»); tra i secondi forme di tipo grafico come «stanca» (v. 5) e «anchor» (v. 26). Sul piano dello stile, Petrarca persegue un ideale di monolinguismo che si traduce nella riduzione delle escursioni della lingua poetica e in un lessico privo di asprezze ma dotato di una maggiore densità semantica. Ne è un esempio il riferimento alle «ghiande», allusione virgiliana al cibo della mitica età dell'oro (cfr. *Georgiche*, IV), attraverso cui l'autore osserva con tono polemico come il mondo «honora» tale cibo pur rifuggendolo.

5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXXVI
[Petrarca 2005]

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
5 (con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
10 aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,
15 e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
20 La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
25 né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno

- torni la fera bella et mansüeta,
30 et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disiosa et lieta,
cercandomi; et, o pietà!,
già terra in fra le pietre
35 vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sí dolcemente che mercé m'impetire,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.
- 40 Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
45 coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dí a vederle;
50 qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore.

- Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
55 Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
60 da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
65 questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

Parafrasi

O acque limpide, fresche e dolci, dove immerse il corpo colei che per me è la sola degna di essere chiamata donna; o ramo nobile, dove a lei piacque appoggiarsi col bel fianco (lo ricordo con un sospiro [di rimpianto]); o erba e fiori che la veste leggiadra ricoprì insieme all'angelico seno; o aria sacra e serena, dove Amore mi aprì il cuore attraverso i begli occhi: ascoltate tutti le mie dolorose ultime parole. Se questo è davvero il mio destino, e il cielo si adopera affinché sia così, che Amore chiuda questi occhi piangenti, che una qualche grazia faccia in modo di ricoprire il [mio] corpo meschino fra voi³⁷, e l'anima nuda³⁸ torni alla propria dimora. La morte sarà meno crudele se porto questa speranza in quel dubbioso passaggio: poiché lo spirito stanco non potrebbe mai lasciare la carne travagliata e le ossa in un porto più riposato né in una sepoltura più tranquilla. Forse verrà ancora il tempo in cui la fiera bella e mansueta tornerà al luogo in cui era solita recarsi, e là dove lei mi vide in quel giorno benedetto, volgerà lo sguardo felice e pieno di desiderio cercandomi: e, o spettacolo pietoso! Vedendomi già a terra fra le lapidi, Amore possa ispirarla in modo tale che sospiri così dolcemente che chieda e ottenga per me grazia, e riesca a vincere la giustizia divina asciugandosi gli occhi con il suo bel velo. Dai bei rami scendeva sopra il suo grembo una pioggia di fiori (e il ricordo è dolce); e lei si sedeva umile in cotanta gloria, già ricoperta di una nuvola ispiratrice d'amore. Un fiore le cadeva sul lembo [della veste], un altro sulle trecce bionde, che quel giorno a vederle sembravano come oro lucente e perle; uno si posava a terra, un altro sulle acque, un altro, con un leggiadro volteggio roteando sembrava dire: qui regna Amore. Quante volte dissi io allora, pieno di sbigottimento pauroso: costei certamente nacque in paradiso. Così, il divino portamento, il volto, le parole, il dolce sorriso, mi avevano a tal punto riempito d'oblio e a tal punto diviso dalla realtà vera, che io dicevo sospirando: «Come sono arrivato qui, e quando?», credendo di essere giunto in pa-

³⁷ Sulla terra; fra voi elementi della natura.

³⁸ Ossia "privata del corpo".

radiso, e non dov'ero veramente. Da quel giorno in poi questa campagna mi piace così tanto che non trovo pace in nessun altro posto. [O canzone,] se tu avessi tanti ornamenti quanti ne desideri, potresti con coraggio uscire dal bosco e andare tra la gente.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è una canzone di cinque stanze, in endecasillabi e settenari, con schema abC abC per i due piedi della fronte (rima replicata), cdeeDfF per la sirma, il cui primo verso (rima c) è il verso chiave; i versi deeD formano una rima incrociata e il distico finale fF è a rima baciata (*combinatio*). Il congedo riprende gli ultimi tre versi della sirma (Dff). Si segnalano inoltre una rima identica ai vv. 21-24; rime inclusive ai vv. 25-26, 28-31, 47-50, 53-56; una rima ricca ai vv. 35-36.

Chiare fresche et dolci acque è la «canzone della memoria e dell'immaginazione, forse la più celebre del Canzoniere, solenne nella sua dolcezza»³⁹. Il componimento si apre, al v. 1, con un tricolon («Chiare, fresche et dolci») che preannuncia la trasfigurazione del luogo in uno spazio interiore e memoriale. Questo processo è determinato dalla presenza della donna amata, evocata al v. 3 attraverso la perifrasi «colei che sola a me par donna», e si sviluppa per mezzo di una serie di elementi naturali filtrati dal ricordo di Laura: il «gentil ramo» (v. 4), in cui un'ipallage trasferisce al ramo una qualità propria della donna; l'«herba et fior» (v. 4), endiadi che richiama il luogo dell'incontro con lei; l'«aere», qualificato dalle apposizioni «sacro» e «sereno» (v. 10). Ne risulta un paesaggio che, per effetto della presenza dell'amata, si carica di valore affettivo e simbolico, come conferma la personificazione di Amore (v. 11), figura ricorrente nell'intera canzone (vv. 16, 35, 52).

La seconda stanza proietta il poeta in un futuro fantastico, in cui egli immagina di essere sepolto in quel luogo ameno. Emergono qui alcune figure significative: il parallelismo tra «riposato porto» (v. 24) e «tranquilla fossa» (v. 25), che configura la

³⁹ Bettarini, commento in Petrarca, *Canzoniere*. *Rerum Vulgarium Fragmenta* cit., I, p. 588.

morte come un approdo sereno e un luogo di pace, e la perifrasi «dubbioso passo» (v. 22), con cui si allude al momento del trapasso, cioè al passaggio dalla vita alla morte.

Nella terza stanza torna il riferimento a Laura, evocata attraverso la metafora della «fera» (v. 29), cui si associa l'endiadi «bella et mansüeta» (v. 29), che è anche un'antitesi rispetto ai classici attributi della «fera»⁴⁰. In questi versi si allude a un futuro forse prossimo, quando la donna tornerà in quei luoghi e lì troverà il poeta sepolto: la scena è resa mediante alcune figure, tra cui la paronomasia «pieta»-«pietre» ai vv. 33-34, che unisce la visione dolorosa (resa mediante l'apostrofe al v. 33) alla pietra, la «lapide», che al v. 34 diventa metafora della morte («terra in fra le pietre»). L'antonomasia «Benedetto giorno» (v. 31) designa il giorno dell'incontro tra il poeta e Laura.

Nella quarta stanza si torna al passato, con le immagini di «pioggia di fior'» (v. 42) e «amoroso nembo» (v. 45): il poeta rievoca l'amata con un'immagine bucolica, di investitura amorosa e quasi liturgica. L'anafora di «qual» ai vv. 46-47-50-51 scandisce la contemplazione estatica della scena, mentre il parallelismo al v. 50 («qual si posava in terra, et qual su l'onde») ne prolunga il ritmo sospeso.

Nella quinta stanza si torna progressivamente al presente: il poeta descrive la propria condizione di abbandono e disorientamento mediante l'iperbato ai vv. 55-59 («carco d'oblio... m'aveano») e l'iterazione al v. 58 («e... e... e»), che accumula per asindeto le ragioni di questo stato. La metafora al v. 55 («nacque in paradiso») afferma esplicitamente la natura angelica di Laura; mentre la paronomasia ai vv. 64-65 («pace»-«piace») rinsalda l'identificazione del luogo con la pace interiore. Il congedo si chiude con l'apostrofe alla canzone stessa («Se tu avessi...», v. 66), cui il poeta affida la funzione tradizionale di messaggera. Il motivo del bosco riprende la dimensione bucolica della canzone: si tratta infatti di una canzone-pastorella⁴¹, come

⁴⁰ G. Contini, *Variants e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 187.

⁴¹ Con il termine «pastorella» si intende, «nella letteratura prima provenzale poi italiana, un componimento poetico che rinvia al suo contenuto: la finzione di un dialogo amoroso tra poeta e pastorella» (Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*

la precedente, *Se 'l pensier che mi sfugge* (RVF CXXV): entrambe sono «canzoni campagnole composte al di fuori della vita civile, in mezzo ai campi, intonate all'aria aperta, nella solitudine, non pensosa e drammatica»⁴².

Per questa sua caratteristica, la canzone si colloca teoricamente in uno stile mezzano. Petrarca costruisce infatti stanze nelle quali prevalgono i settenari, conferendo così, «sin dal principio, un senso di leggerezza, che riecheggia il fluire delle acque, richiamate felicemente nel primo verso»⁴³. Trattasi, secondo Pietro Beltrami, di una «precisa indicazione di livello stilistico, cui contribuiscono pure la normalità del lessico, che non s'impenna mai, e il carattere delle rime, mai aspre o ricercate»⁴⁴.

La distribuzione del contenuto è costruita attraverso una serie di vocativi con cui il poeta celebra i luoghi del ricordo e prepara l'elogio di Laura, cui seguono le «caratteristiche proposizioni relative e incisi»⁴⁵, questi ultimi portatori di un elemento di *variatio*. La struttura risulta normale e scorrevole nelle due stanze della rievocazione dell'idillio (la prima e la quarta), tesa e convoluta nella terza e la quinta, incentrate sulla riflessione sullo stato d'animo e sul destino del locutore. In corrispondenza di queste ultime si attesta infatti un incremento nell'uso dell'enjambement, «il cui compito [...] è di sospendere e irrealizzare la visione»⁴⁶.

Sul piano lessicale emergono arcaismi (come «fiancho» e «anchor») e latinismi, come «gratia», «mercé» (dal lat. *merces*) e «impetre» (dal lat. *impetrare*).

cit., p. 154). Come asserisce Mengaldo, tuttavia, questa canzone petrarchesca «ribalta o "sublima" il genere [...] perché vi è assente [...] il motivo della seduzione tentata o riuscita», sostituito, per centralità, da una «peculiare esperienza del tempo che l'attraversa» (P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 63).

⁴² Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca* cit., p. 310.

⁴³ Ivi, p. 312.

⁴⁴ Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari* cit., p. 61.

⁴⁵ Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca* cit., p. 312.

⁴⁶ Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)* cit., p. 187.

6. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXIV,
vv. 1-36

[Petrarca 2005]

- I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sí forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'i' non soleva:
5 ché, vedendo ogni giorno il fin piú presso,
mille fiate ò chieste a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.
Ma infin a qui nïente mi releva
10 prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:
e cosí per ragion conven che sia,
ché chi, possendo star, cadde tra via,
degnò è che mal suo grado a terra giaccia.
Quelle pietose braccia
15 in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,
ma temenza m'accora
per gli altrui exempli, et del mio stato tremo,
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.
- L'un penser parla co la mente, et dice:
20 – Che pur agogni? onde soccorso attendi?
Misera, non intendi
con quanto tuo disnore il tempo passa?
Prendi partito accortamente, prendi;
e del cor tuo divelli ogni radice
25 del piacer che felice
nol pò mai fare, et respirar nol lassa.
Se già è gran tempo fastidita et lassa
se' di quel falso dolce fugitivo
che 'l mondo traditor può dare altrui,
30 a che ripon' piú la speranza in lui,
che d'ogni pace et di fermezza è privo?
Mentre che 'l corpo è vivo,
ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi:
deh stringilo or che pòi,
35 ché dubbioso è 'l tardar come tu sai,
e 'l cominciar non fia per tempo omai.

Parafrasi

Io sono immerso nella meditazione e, riflettendo, mi assale una compassione così forte di me stesso tale che mi conduce spesso a piangere in una maniera diversa da quella cui sono solito: poiché, vedendo ogni giorno che trascorre avvicinarsi sempre di più la fine, ho pregato mille volte Dio [che mi desse] quelle ali con cui la mia anima possa sollevarsi in cielo da questo carcere [della vita] mortale. Ma finora, niente che io faccia, preghiera, sospiro, o pianto, mi ha sollevato: e ciò avviene a ragione, perché chi, potendo stare [in piedi], è caduto durante il cammino, merita, suo malgrado, di giacere in terra. Io vedo ancora aperte quelle braccia⁴⁷ piene di misericordia, a cui mi affido, ma la paura mi stringe il cuore a causa degli esempi altrui, e tremo pensando alla mia condizione: altri mi spingono ad agire, e forse sono giunto all'estremo delle forze. Uno dei pensieri parla con la mente e le dice: Che cosa desideri ancora? Da chi aspetti aiuto? O misera, non ti accorgi di come il tempo passi, con tuo disonore? Prendi una posizione in maniera saggia, prendila; e sradica dal tuo cuore ogni attaccamento al piacere terreno, che non può farlo felice, e non lo lascia respirare. Se già da tempo sei nauseata e stanca di quel falso e fugace piacere che il mondo traditore può offrire agli uomini, perché continui a riporre la tua speranza in esso, che è privo di ogni pace e stabilità? Finché il corpo è in vita, hai il controllo delle tue facoltà interiori: stringi dunque [le redini] adesso che puoi, perché, come sai, il rimandare è rischioso, e ormai il cominciare non potrà avvenire troppo presto.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il testo proposto fa parte della canzone *I' vo pensando, e nel penser m'assale* (RVF CCLXIV): si tratta, in particolare, delle prime due stanze, di 18 versi ciascuna, di endecasillabi e settenari, con schema rimico ABbCBAAc per la fronte, divisa in due piedi, e CDEEDdFfGG per la sirma, di cui la rima C è il verso chiave. Sono presenti: rima inclusiva ai vv. 1-6, 8-9 e 17-18; ri-

⁴⁷ Le braccia di Dio.

ma ricca ai vv. 20-21; rima identica ai vv. 26-27. Le stanze sono chiuse da un distico a rima baciata (*combinatio*).

Si tratta della canzone di apertura della seconda parte del *Canzoniere*, «la canzone dell'esame di coscienza, che rigetta le immagini fantastiche: non un vagabondaggio sentimentale, non una serie di quadretti»⁴⁸, bensì una «grave meditazione del poeta su sé medesimo, sulla sua condizione e destinazione»⁴⁹. Il componimento prende infatti avvio dalla riflessione in atto, enfaticizzata dal poliptoto al v. 1 («pensando», «penser») e resa nelle due stanze mediante l'anafora di alcune congiunzioni, come «che», «ma», «e», così come dalla personificazione del «penser» che «parla co la mente» al v. 19.

La condizione di angoscia e tormento dell'io poetico è espressa attraverso alcune figure retoriche: sul piano della metafora si distinguono le «ale» del v. 6, con cui il poeta esprime il desiderio di sottrarsi al mondo terreno, e il «mortale carcer» dei vv. 7-8, che designa la vita umana come spazio di prigionia⁵⁰. Appartengono alla medesima sfera semantica il climax del v. 10 («prego o sospiro o lagrimar») e due dittologie sinonimiche: la prima, «fastidita e lassa» (v. 27), è riferita alla condizione della mente, la seconda, «pace et fermezza» (v. 31), indica le qualità di cui il mondo «traditor» è privo.

Il dissidio interiore dell'io è articolato inoltre attraverso alcune figure retoriche di posizione, come l'anastrofe (vv. 7-8 e v. 31); l'iterazione del verbo «prendi» al v. 23, che rafforza l'imperativo rivolto all'anima insistendo sulla necessità di una scelta consapevole e risoluta; il parallelismo ai vv. 25-26 («felice / nol pò mai fare, et respirar nol lassa»); il tricolon «falso dolce fugitivo» (v. 28), riferito alla caducità dei piaceri terreni.

⁴⁸ Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca* cit., p. 285.

⁴⁹ Ivi, p. 286.

⁵⁰ L'immagine rimanda a una lunga tradizione neoplatonica e agostiniana in cui il corpo è «carcerato» dell'anima. Cfr. L. Marcozzi, *The Metaphor of the 'Corpus Carcer' in Petrarch's 'Canzoniere' and in the Lyrical Tradition*, in *The Body in Early Modern Italy*, ed. by J.L. Hairston, W. Stephens, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 24-41, 280-289; M. Rossi Monti, *Il carcere, la tomba, il fango. Sulla fortuna di alcune immagini da Platone all'età di Plotino*, «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», XVIII, 2016, pp. 181-202.

La canzone «introduce il secondo tempo delle rime petrarchesche, in cui la morte di Laura risulta calcolato e ritardato accidente entro un diagramma che ha già trovato un discrimine tra due fasi»⁵¹. Dal punto di vista tematico, Fubini segnala una bipartizione interna delle stanze: «nella fronte c'è il tormento del poeta, segnato dagli enjambements [...], che scompaiono nella sirima, quasi tutta di gravi endecasillabi, ognuno conchiuso come una sentenza»⁵².

La sintassi è complessa: «è tutto un amplissimo periodo»⁵³, in cui si registra una prevalenza dell'ipotassi, con subordinate che si incastrano tra loro simulando il vortice di pensieri che affolla la mente del poeta e amplificano la tragicità della situazione.

Per quanto concerne l'ambito linguistico, sono presenti alcuni arcaismi, come «anchora» (v. 15) e latinismi, tra cui «exempli» al v. 17 (dal lat. *exemplum*), «extremo» al v. 18 (dal lat. *extremus*); «et» al v. 19.

7. Iacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, XXV, vv. 1-22 [Sannazaro 1961]

- Ben credeva io che nel tuo regno, Amore,
fossin frodi et inganni,
ma non tanti tormenti e sì diversi.
Or veggio un carcer pien di cieco orrore,
5 di sospiri e d'affanni,
che maledico il dì che gli occhi apersi.
Misero, a che ti offeri,
senza conoscer pria tua mente cruda,
l'alma semplice e nuda?
10 Allor fusse ella di su' albergo uscita!
ché bello era il morire in lieta vita.
- Chi pensò mai che dentro a duo begli occhi
tante faville ardenti,
tante reti e lacciuoli fussin tesi?

⁵¹ S. Stroppa, commento in F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2016, p. 419.

⁵² Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca* cit., p. 287.

⁵³ Ivi, p. 286.

- 15 Quante fiate avvien che l'arco scocchi,
 tante voci dolenti,
 tanti vedi cattivi al varco presi.
 Lasso, che male intesi
 quel che la mente peregrina e vaga,
 20 già del suo mal presaga,
 parlava al cor che palpitava forte,
 dicendo: – Ecco il tremor di nostra morte. –

Parafrasi

Io sapevo bene come nel tuo regno, o Amore, ci fossero inganni e tradimenti, ma non così tante sofferenze, né così varie. Ora vedo una prigioniera piena di buio e di paura, colma di sospiri e di tormenti, tanto che maledico il giorno in cui sono nato. Infelice, perché ho offerto a te l'anima semplice e nuda senza prima conoscere la tua natura crudele? Magari l'anima fosse allora uscita dal suo corpo! Perché sarebbe stato bello morire mentre si viveva ancora felici. Chi avrebbe mai creduto che dentro ai tuoi begli occhi fossero nascoste così tante scintille ardenti, così tante insidie e trappole? Quante volte avviene che l'arco [di Amore] scagli una freccia, altrettante [volte] vedi colti di sorpresa tanti infelici, [senti levarsi] tante voci dolenti. O misero me, che non compresi ciò che la mia mente inquieta e instabile, già consapevole del proprio male, diceva al cuore che batteva forte, avvertendolo: «Ecco il tremore della nostra morte».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Le stanze qui presentate sono estratte da una canzone di Iacopo Sannazaro e sono composte da una fronte, articolata in due piedi AbC AbC (rima replicata), e da una sirma (cDdEE), entrambe di endecasillabi e settenari e con distico finale a rima baciata (*combinatio*). La rima chiave si trova al verso 7. Ai vv. 12-15 è presente una rima inclusiva; ai vv. 21-22 una rima ricca.

L'avvio della canzone, di ispirazione petrarchesca⁵⁴, è affidato all'apostrofe ad Amore e alla sua personificazione (v. 1): il poeta vi si rivolge, nel corso delle due stanze, per sfogarsi delle sue pene amorose, espresse attraverso alcune figure retoriche, come la dittologia sinonimica al v. 2 («frodi et inganni») e al v. 5 («di sospiri e d'affanni»), la coppia aggettivale («tanti [...] diversi») e l'antitesi («ma non...») al v. 3. Al v. 4 è presente una metafora, il «carcer pien di cieco orrore», che riprende e rielabora la topica petrarchesca del «mortale / carcer» (RVF CCLXIV, vv. 7-8). «Il dì che gli occhi apersi», al v. 6, è invece una perifrasi per indicare il giorno di nascita del poeta. La prima stanza è chiusa da un chiasmo al v. 11, «bello era il morire in lieta vita».

La seconda stanza si apre con una domanda retorica (vv. 12-14: «Chi pensò mai che dentro a duo begli occhi / tante faville ardenti, / tante reti e laccioli fussin tesi?»), costruita sulla duplice anafora di «tante», che accumula le immagini della seduzione visiva con le «faville ardenti» e le «reti e laccioli», quest'ultima dittologia sinonimica. I vv. 13-14 e 16-17 sono inoltre costruiti su un parallelismo: «tante faville ardenti / tante reti e laccioli»; «tante voci dolenti, / tanti vedi cattivi». Ai vv. 15-17 è presente un climax («Quante fiate avvien che l'arco scocchi, / tante voci dolenti, / tanti vedi cattivi al varco presi») che replica la struttura anaforica della terzina precedente con la correlazione «quante [...] / tante [...] / tanti [...]». La stanza si chiude con la personificazione della «mente» «peregrina e vaga» (dittologia sinonimica), e il suo discorso diretto («dicendo: – Ecco il tremor di nostra morte –», vv. 21-22). Tra le figure retoriche di posizione si segnalano le frequenti anastrofi e l'iperbato ai vv. 7-8 e 18-20.

Nel 1530, a Napoli, fu pubblicata postuma la raccolta di *Sonetti e canzoni* di Iacopo Sannazaro, la quale mostrava «un notevole [...] adeguamento linguistico e formale al modello del Canzoniere»⁵⁵. Tale orientamento si manifesta anzitutto sul pia-

⁵⁴ Cfr. RVF CCVII, *Ben mi credea passar mio tempo omai* (F. Petrarca, *Canzoniere*. Rerum Vulgarium Fragmenta cit., II, p. 958).

⁵⁵ A. Di Benedetto, *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, «Italica», LXXXIII, 2, 2006, p. 206. Cfr. anche P.V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali*

no del monolinguisimo petrarchesco⁵⁶: la lingua poetica di Sannazaro riduce sensibilmente le escursioni verso registri, privilegiando un lessico privo di asprezze ma dotato di una accresciuta densità semantica.

Sul piano intertestuale, il debito nei confronti di Petrarca è riconoscibile in alcune espressioni, come il già segnalato «carcer» (riferimento al «mortal carcer» di RVF CCLXIV); l'attacco «Ben credea io..», che riprende quello di RVF CCVII («Ben mi credea passar mio tempo omai»); l'apostrofe ad Amore, che ricorre, ad esempio, in RVF CCLXVIII («Che debb'io far? che mi consigli, Amore?»).

A livello sintattico, si attesta una prevalenza della paratassi, con frequenti enjambements, che insieme alle esclamazioni e alle domande retoriche conferiscono un ritmo incalzante alla descrizione del tormento amoroso. Morfologicamente si rileva la coesistenza delle forme verbali «fosse» e «fusse»⁵⁷, quest'ultima «tipica del fiorentino quattrocentesco ma autorizzata dal Canzoniere, dove le basi in *fuss-* alternano con quelle in *foss-*»⁵⁸.

8. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, LXVIII, vv. 1-26 [Stampa 1994]

Chiaro e famoso mare,
sopra 'l cui nobil dosso
sì posò 'l mio signor, mentre Amor volle;
rive onorate e care

- 5 (con sospir dir lo posso),
che 'l petto mio vedeste spesso molle;
soave lido e colle,
che con fiato amoroso
udisti le mie note,
10 d'ira e di sdegno vòte,

del Sannazaro volgare, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, pp. 219-245.

⁵⁶ G. Villani, *Iacopo Sannazaro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, 13 voll., Roma, Salerno, 1996, III, p. 789.

⁵⁷ Cfr. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio* cit., p. 58.

⁵⁸ A. Soldani, *La Canzone 41 dei Sonetti et canzoni: Or son pur solo e non è chi mi ascolti*, in *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, a cura di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020, p. 345. Corsivo nel testo.

colme d'ogni diletto e di riposo;
 udite tutti intenti
 il suon or degli acerbi miei lamenti.

- 15 I' dico che dal giorno
 che fece dipartita
 l'idolo, ond'avean pace i miei sospiri,
 tolti mi fûr d'attorno
 tutti i ben d'esta vita;
 e restai preda eterna de' martîri:
 20 e, perch'io pur m'adiri
 e chiami Amor ingrato,
 che m'involò sì tosto
 il ben ch'or sta discosto,
 non per questo a pietade è mai tornato;
 25 e tien l'usate tempre,
 perch'io mi sfaccia e mi lamenti sempre.

Parafrasi

O mare luminoso e celebre, sul cui nobile dorso navigò il mio signore finché Amore volle; o rive onorate e amate (posso dirlo con un sospiro) che vedeste spesso il mio petto bagnato [di lacrime]; o soave litorale e colle, che udisti le mie parole di dolce tono d'amore, prive di ira e di sdegno, colme di ogni piacere e di quiete: ascoltate ora tutti con attenzione il canto dei miei aspri lamenti. Io dico che dal giorno in cui partì l'oggetto del mio amore, grazie a cui i miei sospiri trovavano pace, mi furono tolti intorno tutti i beni di questa vita, e rimasi preda eterna dei tormenti. E per quanto io mi adiri e chiami Amore "ingrato" per avermi sottratto così presto il bene che ora è lontano da me, egli non per questo si è mai lasciato muovere a pietà; e mantiene il suo consueto rigore, affinché io mi consumi e mi lamenti sempre.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il brano è un estratto della canzone *Chiaro e famoso mare*: si tratta, in particolare, delle prime due stanze, composte da endecasillabi e settenari. La struttura metrica prevede, per la

fronte, lo schema abC abC (rima replicata), articolato in due piedi; per la sirma, invece, lo schema cdeEdfF. All'interno della sirma, il verso in rima c è il verso chiave, mentre i versi deEd configurano una rima alternata; il distico finale è a rima baciata (*combinatio*). Si rileva inoltre, in entrambe le stanze, una marcata presenza di rime ricche, ossia quelle in cui l'identità fonica si estende a ritroso oltre la vocale tonica, coinvolgendo uno o più suoni precedenti (es: «mare»-«care»; «dosso»-«posso»; «volle»-«molle»-«colle»; «note»-«vòte»; «giorno»-«attorno»; «tempre»-«sempre»).

Il componimento si apre con un'apostrofe al mare («Chiaro e famoso mare», v. 1), che richiama esplicitamente l'*incipit* petrarchesco di *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF CXXVI), di cui costituisce un richiamo consapevole: là dove Petrarca si rivolge alle acque del fiume dove Laura si bagnava, Gaspara Stampa interpella il mare di Venezia, teatro della sua felicità con l'amato. L'apertura «chiaro e famoso» costituisce inoltre un'endiadi. Al v. 2 il sintagma «nobil dosso» è un'ipallage: l'aggettivo «nobil», che per senso logico si riferirebbe all'amato («l'mio signor», v. 3), viene trasferito al mare, in un procedimento analogo a quello del «gentil ramo» (v. 4) di RVF CXXVI, dove la nobiltà di Laura si trasferisce al ramo su cui si posò. Al v. 3 si rileva la personificazione di Amore, figura che ritorna al v. 21, dove la qualifica di «ingrato» ne intensifica la caratterizzazione ostile.

Alle rive è rivolta un'ulteriore apostrofe, introdotta dall'endiadi «onorate e care» (v. 4). Il v. 5, «(con sospir dir lo posso)» funziona come inciso di sapore petrarchesco, che sospende il filo sintattico e introduce una nota di autocommiserazione mesta, tipica del registro elegiaco del Canzoniere.

Al v. 10 si segnala la dittologia sinonimica «d'ira e di sdegno» (v. 10); ai vv. 10-11 è invece presente un chiasmo («d'ira e di sdegno vòte / colme d'ogni diletto e di riposo»).

Nella seconda stanza, il termine «idolo» (v. 16) designa l'amato per antonomasia, elevandone la figura a oggetto di culto quasi religioso. L'anafora della congiunzione «e» ai vv. 19, 20, 21 e 25 organizza per polisindeto il catalogo delle conseguenze dell'abbandono, conferendo al passo un ritmo incalzante e mar-

tellante, anche grazie ai numerosi enjambements. Il parallelismo conclusivo «mi sfaccia e mi lamenti» (v. 26) chiude la stanza con una coppia verbale simmetrica che condensa i due aspetti del tormento.

Ben nota è la «filiazione petrarchesca»⁵⁹ della poetessa padovana, che riprende il modello trecentesco «filtrato dalla lezione di Bembo e riproposto, al femminile, da Vittoria Colonna»⁶⁰, e che, nel caso specifico, si richiama alla canzone *Chiare, fresche et dolci acque*. Sul piano stilistico, il brano si caratterizza per la prevalenza di settenari, i quali conferiscono alla stanza una leggerezza ritmica in linea con il modello evocato. La ripresa petrarchesca, inoltre, non si esaurisce nella scelta metrica: fitta è infatti la rete di rimandi lessicali e retorici. Accanto agli elementi già segnalati, emerge con particolare evidenza il comune «processo di interiorizzazione delle immagini»⁶¹: in entrambi i componimenti il paesaggio è uno spazio elaborato dalla coscienza del soggetto lirico e trasfigurato in luogo emotivo e memoriale, uno stato d'animo proiettato verso l'esterno. In questa medesima direzione si iscrive anche la rappresentazione del «fantasma d'amore», che tanto in Petrarca quanto in Stampa «è sempre fisicizzato, e visto come un corpo della natura, e sentito come il sole, come il cielo, la luna, e gli astri che ci circondano»⁶².

9. Giacomo Leopardi, *Canti*, *A Silvia*, vv. 1-27 [Leopardi 2006]

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea

⁵⁹ L. Russo, *Gaspara Stampa e il petrarchismo del '500*, «Belfagor», XIII, 1, 1958, p. 8.

⁶⁰ M. Zancan, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, in *Women's Voices in Italian Literature*, «Annali d'Italianistica», VII, 1989, pp. 42-65: 52. «Il gioco di riprese e combinazioni, variazioni e riformulazioni, si opera infatti rispetto ad un codice normativo che è petrarchesco e bembiano, e solo la misura dell'oscillazione fra questi due poli può dare pienamente conto della specificità della voce lirica stampiana» (V. Andreani, *Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo*, in *L'Italianistica oggi*, Roma, Adi, 2017, p. 2).

⁶¹ Russo, *Gaspara Stampa e il petrarchismo del '500* cit., p. 11.

⁶² Ivi, p. 12.

- Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
5 E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi?
- Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
10 Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno.
- 15 Io gli studi leggiadri
Talor lasciando e le sudate carte,
Ove il tempo mio primo
E di me si spendea la miglior parte,
D'in su i veroni del paterno ostello
20 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
25 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Parafrasi

Silvia, ricordi ancora quel tempo della tua vita terrena, quando la bellezza risplendeva nei tuoi occhi sorridenti e sfuggenti, e tu, felice e insieme pensierosa, varcavi la soglia della giovinezza? Le stanze silenziose e le strade vicine risuonavano al tuo canto incessante, quando tu sedevi, intenta alle attività [tipicamente] femminili, felice di quel futuro indefinito di cui fantasticavi. Era il mese di maggio, pieno di profumi: e tu eri solita trascorrere così le tue giornate. Io, lasciando talvolta gli amati studi e le carte su cui ho lavorato a lungo e faticosamente, nelle quali si consumavano la mia giovinezza e le migliori energie, dai balconi della casa paterna porgevo le orecchie al suono della tua voce soave e a quello della tua mano veloce, che tesseva faticosamen-

te la tela. Guardavo il cielo sereno, le strade illuminate [dal sole] e i giardini, e da una parte il mare lontano, e dall'altra il monte. Le parole umane non riescono ad esprimere ciò che io sentivo nel cuore.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

A *Silvia* è il «punto d'arrivo»⁶³ della canzone libera leopardiana: sei strofe di diversa lunghezza, composte di endecasillabi e settenari liberamente rimati, con «l'ultimo verso di ogni stanza (settenario) legato a un verso interno di posizione variabile»⁶⁴. Nelle stanze prese in esame (la prima, la seconda e la terza), si rilevano tre occorrenze di rima baciata ai vv. 10-11; 12-13; 20-21.

La prima «strofetta» si apre con un'apostrofe diretta all'interlocutrice della canzone: Silvia⁶⁵, e si chiude, «con disposizione a cornice», con una parola («salivi», al v. 6) «che anagramma l'amato e insieme letterario nome»⁶⁶. Al suo interno, Leopardi descrive alcuni dei tratti della giovane donna, con endiadi rivolte ai suoi occhi «ridenti e fuggitivi» (v. 4) e alla sua attitudine «lieta e pensosa» (v. 5), che è anche ossimoro. Stefano Agosti ha inoltre rilevato come nel componimento vi sia una «disseminazione fonetica del pronome di seconda persona "tu"», ottenuta tramite l'allitterazione della *t*, «e degli elementi grammaticali da esso derivati»⁶⁷. «Il limitare / Di gioventù salivi», oltre a formare un'anastrofe, è una metafora per indicare l'approdo di Silvia

⁶³ Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana* cit., p. 43.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Trattasi, secondo Mengaldo, di uno dei rari casi della poesia leopardiana in cui «il destinatario dell'allocuzione è lo stesso in tutte le strofe» (P.V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei "Canti" di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 58). Corsivo mio.

⁶⁶ Ivi, pp. 50-51.

⁶⁷ Segnaliamo alcuni degli elementi grammaticali riscontrati da Agosti: «l'aggettivo *tuo* [-a], il pronome di caso obliquo *ti*. Quest'ultimo raffigurato in *ridentiTI* e *fuggiTI*vi, mentre [...] il pronome *tu* riesce ad incorporarsi integralmente nel sostantivo *giovenTÙ* e [...] l'aggettivo *tuo* è riscoperto nel vocabolo che immediatamente lo segue: *perpeTUO*» (S. Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 39 e 40).

al «pieno della giovinezza»⁶⁸. Numerose anastrofi si riscontrano anche nella seconda stanza, in particolare dal v. 7 al 12. Al v. 13 è invece presente una sinestesia, in quanto si attribuisce una qualità olfattiva («odoroso») a un'entità temporale (il mese di maggio), mescolando piani sensoriali diversi.

Il focus si sposta quindi dalla descrizione di Silvia e delle sue attività quotidiane al poeta, esplicitato da quell'«io» con cui prende avvio la terza stanza. Ai vv. 15 e 16 si rileva un chiasmo tra «studi leggiadri» e «sudate carte»; entrambe le coppie sono inoltre delle metonimie: nella prima si presenta l'effetto al posto della causa (non sono gli «studi» in sé ad essere «leggiadri», ma i frutti che essi producono), nella seconda la causa in luogo dell'effetto (il «sudore» richiama la fatica e l'impegno profuso nello studio, che è appunto la causa del risultato intellettuale). Esempi di sineddoche si rilevano invece al v. 21 (la «man veloce»), dove la mano di Silvia sostituisce la figura intera della ragazza intenta a tessere. Ai vv. 24 e 25 è presente un'enumerazione («Le vie dorate e gli orti, / E quinci il mar da lungi, e quindi il monte») con cui il paesaggio viene dispiegato per accumulo, creando un effetto di apertura visiva che contrasta con la chiusura interiore dei versi successivi e conclusivi della strofa.

Il fulcro del componimento, come messo in luce da Mengaldo, è quasi interamente racchiuso nel verso iniziale, che contiene «in stretta sequenza la protagonista, il tema fondamentale del ricordo [...], la sua durata e problematicità (ancora) e la curva interrogativa»⁶⁹. L'uso dell'imperfetto e il frequente ricorso ai settenari concorrono a definire il tono sospeso e malinconico del componimento. I settenari, in particolare, imprimono al testo una musicalità lieve e scorrevole, quasi in contrasto con la gravità del contenuto luttuoso; ed è proprio in questo scarto tra forma e materia che si manifesta la peculiare vitalità leopardiana, che non promana solo dalla «meraviglia e l'affetto per le cose e le creature della vita», ma «dalla forma poetica

⁶⁸ G. Getto, *Per un'interpretazione di «A Silvia»*, «Lettere italiane», 16, 3, 1964, p. 283.

⁶⁹ Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari* cit., p. 154.

stessa»⁷⁰. Al «ritmo [...] del ricordo»⁷¹ si associa una sintassi lineare, quasi «elementare»⁷² nelle prime due strofe, che si fa più complessa nella terza, quando subentra il personaggio del poeta. Dal punto di vista lessicale, si segnalano: «veroni» (v. 19), un aulicismo per “balconi”, e «percorrea» (v. 22), termine virgiliano⁷³.

10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Prose e versi, A mio figlio Antonio nel giorno in cui compiva venti anni*, vv. 135-153
[Franceschi Ferrucci 1873]

- O tu, cura mia prima, a cui sorride
 Degli anni verdi la stagion novella,
 Te amor con sue lusinghe ai dolci errori,
 Ai fuggenti desiri,
 5 Ed alla speme ingannatrice invita.
 Oggi candida e bella
 A te s'apre la vita.
 Ovunque volgi il piè vedi il terreno
 Portar gigli e viole:
 10 E dove l'occhio giri
 Splendido vedi e senza nube il sole.
 Ma non credere ai fiori,
 Non fidarti al sereno:
 Ecco già stride il vento, e paurosa
 15 Folgorando già tuona atra⁷⁴ procella⁷⁵.
 Lascia, lascia la rosa,
 Cui la pioggia disfoggia e uccide il gelo:
 E le stelle rimira e guarda il cielo.

⁷⁰ Ivi, p. 153.

⁷¹ Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento a Petrarca* cit., p. 299.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ In *Aen.* VII, 14 si riscontra *percurrrens* (P. Virgilio Marone, *Eneide*, trad. di L. Canali, introduzione e commento di E. Paratore, Roma, Mondadori, 2015³, p. 244). Cfr. anche Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, cit., p. 153.

⁷⁴ Atra: oscura.

⁷⁵ Procella: tempesta.

Parafrasi

O tu, mia prima premura, a cui la giovinezza sorride nei suoi anni più freschi e verdi, l'amore ti invita con le sue lusinghe verso dolci illusioni, desideri fugaci e speranze ingannevoli. Oggi la vita si mostra a te candida e bella. Ovunque posi il piede, vedi il suolo fiorire di gigli e viole; ovunque volgi lo sguardo, vedi il sole splendente e senza nuvole. Ma non credere ai fiori, non fidarti del [cielo] sereno: ecco che già il vento stride minaccioso, e una tempesta oscura già tuona spaventosa. Lascia, lascia la rosa, che la pioggia sfoglia e il gelo uccide; e [invece] volgi lo sguardo alle stelle e contempla il cielo.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è tratto da una canzone di Caterina Franceschi Ferrucci che si articola in otto stanze di lunghezza diversa, composte di endecasillabi e settenari liberamente rimati, con un distico finale a rima baciata (*combinatio*) a chiudere ciascuna strofa. I versi qui analizzati appartengono all'ultima stanza, nella quale la voce poetica si rivolge direttamente al figlio.

La strofa si apre infatti con un'apostrofe al destinatario, introdotta dalla perifrasi affettiva «cura mia prima» (v. 1). Gli «anni verdi» del v. 2 costituiscono una metafora della giovinezza, in cui il colore verde evoca la freschezza e la promessa della stagione primaverile della vita. Al v. 3 l'amore è personificato come un'entità seduttrice, che tende al giovane una serie di lusinghe, sviluppate attraverso un parallelismo tripartito ai vv. 3-5 («dolci errori», «fuggenti desiri», «speme ingannatrice»), che costituisce al tempo stesso un climax discendente sul piano della speranza. Si noti inoltre l'iperbato che regge questa costruzione, con il verbo «invita» posticipato al v. 5 rispetto al soggetto al v. 3. Al v. 6, la dittologia sinonimica «candida e bella» sottolinea invece il felice presagio con cui la vita si mostra al giovane.

La prima parte della stanza illustra un paesaggio luminoso e fiorito (formato da gigli, viole, sole splendente e senza nubi), che si dispiega nei vv. dall'8 all'11. L'antitesi introdotta dal «Ma» avversativo al v. 12 segna dunque una netta cesura tra il

quadro idilliaco appena tracciato e il sopraggiungere della tempesta. Il vento che «stride» e la «paurosa» procella che «folgorando tuona» (vv. 14-15) appartengono a un registro più aspro e mosso, che coincide con l'irruzione della realtà nei confronti dell'illusione giovanile. La rosa dei vv. 16-17 si configura come un simbolo della caducità dei piaceri terreni: la pioggia che «disfoglia» e il gelo che «uccide» la colpiscono con due azioni distinte, costruite attorno a un chiasmo («la pioggia disfoglia e uccide il gelo»). L'iterazione dell'imperativo «lascia, lascia» al v. 16 rafforza l'urgenza dell'avvertimento materno, e introduce il distico conclusivo con un movimento ascensionale: dagli oggetti terreni e fragili («la rosa») lo sguardo è invitato a elevarsi verso le stelle e il cielo. Qui si osservano la dittologia sinonimica «rimira e guarda» al v. 18 e il chiasmo finale («le stelle rimira e guarda il cielo») che rispecchia strutturalmente quello del v. 17.

Dal punto di vista stilistico, la semplicità lessicale è in accordo con la funzione parenetica del componimento: la madre si rivolge al figlio con un linguaggio accessibile, affidando la densità del messaggio più alle figure retoriche che a una ricercatezza del vocabolo. L'alternanza di endecasillabi e settenari concorre a modulare il ritmo della stanza: i settenari tendono a comparire nei momenti di maggiore intensità emotiva o di svolta tematica, imprimendo al testo una mobilità che contrasta con la gravità del contenuto ammonitorio. Si rilevano inoltre due latinismi al v. 15: «atra», dal latino *ater*, “nero”, “oscuro”, e «procella», da *procella*, “tempesta”.

Sonetto

di Gioele Marozzi

Introduzione al metro

Adattamento dal provenzale *sonet*, traducibile come *canzonetta* o *poesia per musica*, il sonetto è una forma metrica di origine non del tutto accertata che ha avuto un'enorme fortuna nella storia letteraria italiana e, specialmente tra gli autori e le autrici delle origini, si è attestato come metro privilegiato per le *tenzoni*, pratica poetica che prevedeva la “sfida” a distanza tra due o più rimatori, normalmente vincolati alla composizione di testi dotati di un medesimo schema di rime (tenzone *per le rime*). Dal punto di vista tecnico-stilistico, un rapido cenno al sonetto è presente nel *De vulgari eloquentia* di Dante (libro II, capitoli III e IV), dove è ricordato come una delle strutture in cui ha trovato espressione la poesia in volgare (e in particolare, in volgare mediocre). Tra le interpretazioni proposte dalla critica circa l'atto di nascita del metro, quella che appare più verosimile chiama in causa l'Italia attraverso la Scuola siciliana – un ambiente culturale, in realtà, in cui cominciò a marcarsi un distacco sempre più importante tra l'arte della versificazione e quella della resa melodica che il nome *sonet* sembrerebbe richiamare¹ –, e assegna a Giacomo da Lentini la paternità dello schema, con ogni probabilità frutto dell'evoluzione, mediante

¹ A. Roncaglia, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, in *Atti del III Congresso internazionale, sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), ed. curata da A. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

adattamenti e rimodulazioni, di una *cobla esparsa*, cioè di una stanza isolata di canzone². In effetti, nella sua struttura canonica composta rigorosamente da quattordici versi endecasillabi, lo schema rimico del sonetto consente di riconoscere due parti distinte – spesso tali anche semanticamente – corrispondenti alla fronte e alla sirma delle canzoni: un primo gruppo di otto versi (quattro distici, due quartine, o *ottetto*) e un secondo insieme di sei versi (tre distici, due terzine, o *sestetto*). Del resto, è proprio questa bipartizione metrico-rimica che contribuisce a rendere identificabile un sonetto rispetto a qualunque altra successione di quattordici versi endecasillabi, siano essi articolati in forme metriche codificate, o “giustapposti” in una sequenza di sciolti: nella maggior parte dei casi, infatti, le due quartine esibiscono rime alternate o incrociate basate su due suoni principali (ABAB ABAB o ABBA ABBA), mentre le due terzine possono presentare articolazioni più varie: rime alternate su due suoni (CDC DCD), oppure rime replicate o speculari costruite su tre suoni (CDE CDE o CDE EDC); altri schemi rimici sono possibili ma più rari – ad esempio, un sestetto che riprenda le rime A e B, oppure un’organizzazione delle quartine che preveda l’uso delle rime alternate ABAB in una strofa e di quelle incrociate ABBA nell’altra.

Accanto alla configurazione canonica del sonetto, sono annoverate dalla tradizione numerose varianti strutturali, che nella maggior parte dei casi (ma non sempre) costituiscono un’estensione del nucleo di quattordici versi. Un primo esempio, piuttosto infrequente, è quello del *sonetto minore*, attestato perlopiù nel XVIII secolo, il cui testo risulta composto da versi più brevi dell’endecasillabo; altrettanto inconsueto è il *sonetto rinterzato*, che prevede l’inserimento di settenari in posizioni specifiche dell’architettura di base, tendenzialmente dopo ogni verso di-

² Non c’è pieno accordo nella critica in merito alla “costituzione” della forma sonetto, cioè se esso derivi da una vera e propria invenzione, oppure da un’evoluzione di forme precedenti. Ormai abbandonata appare, tuttavia, la proposta che lo schema potesse derivare dall’unione di due strambotti. Cfr. C. Pietrucci, *Guida all’analisi del testo poetico*, Macerata, eum, 2015, p. 25 e P.G. Beltrami, *L’esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2015, in particolare l’undicesimo capitolo, intitolato *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti, passim*.

spari delle quartine e dopo il primo e il secondo verso delle terzine, con l'accortezza che il verso aggiunto rimi con quello che lo precede, componendo uno schema come AaBBbA AaBBbA CcDdE EeDdC. Ben più diffusi sono i casi di ampliamento per aggiunta di code o ritornelli, composti di endecasillabi e settenari: sono noti sonetti che esibiscono un distico tra l'ottetto e il sestetto, rimato con i suoni impiegati nelle due quartine, oppure in calce alla seconda terzina, spesso con una rima nuova rispetto a quelle già utilizzate in precedenza. Di grande rilievo storico-letterario è poi il *sonetto caudato*, che aggiunge non un distico, ma una o più terzine alla fine del sonetto, ciascuna composta da un settenario in rima con l'ultimo verso della terzina precedente e due endecasillabi a rima baciata (quando le code sono molto numerose, accanto alla definizione di *sonetto caudato* si assume anche quella di *sonettessa*).

Lecture

1. Jacopo da Lentini, *Rime*, XXV [Antonelli 2008]

A l'aire claro ò vista ploggia dare,
ed a lo scuro rendere clarore;
e foco arzente ghiaccia diventare,
e freda neve rendere calore;

- 5 e dolze cose molto amareare,
e de l'amare rendere dolzore;
e dui guerrereri infin a pace stare,
e 'ntra dui amici nascereci errore.

- Ed ò vista d'Amor cosa più forte,
10 ch'era feruto e sanòmi ferendo,
lo foco donde ardea stutò con foco;

la vita che mi dè fue la mia morte,
lo foco che mi stinse ora ne 'ncendo,
d'amor mi trasse e misemi in su' loco.

Parafrasi

Ho visto la pioggia subentrare al cielo sereno, e a quello cupo restituire luce; e il fuoco ardente diventare ghiaccio e la fredda neve restituire calore; e cose dolci diventare molto amare, e a quelle amare restituire dolcezza; e due nemici alla fine stringere la pace, e nascere una disputa tra due amici. Ed ho visto l'evento d'Amore più straordinario, perché ero ferito e mi guarì ferendomi; spense con il fuoco il fuoco di cui bruciavo; la vita che mi diede divenne la mia morte, ora sono acceso del fuoco che mi uccise, mi tirò fuori dall'amore e mi mise nel suo stesso luogo.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABAB ABAB CDE CDE, impostato su una simmetria fonetica amplificata dal gioco strutturale che percorre l'intero componimento: basti pensare alla rima «clarore»-«calore» (vv. 2, 4), le cui parole risultano costituite dagli stessi suoni in perfetta assonanza e parziale consonanza; ma si consideri anche la coppia «forte»-«morte» (vv. 9-12), nella quale si può leggere non soltanto una congruenza nella definitività dei singoli significati, ma anche un potenziale riferimento sovraesteso all'essenza stessa della morte, *forte* nella sua ineluttabilità; e si pensi ancora alla rima «ferendo»-«'ncendo» (vv. 10, 13), composta sapientemente da un gerundio e un indicativo presente che, oltre a racchiudere in sé la diacronia delle azioni descritte, si dispongono sulla stessa linea semantica (e ossimorica) del «dolore curativo» (Amore che guarisce ferendo, il fuoco che si riaccende dopo aver causato la fine dell'io lirico). Dal punto di vista architettonico, il componimento è sostanziato da due figure retoriche principali, quasi opposte nel loro effetto finale: da un lato, è possibile notare l'incalzante anafora della *e*, che crea rigore e continuità aprendo tutti i versi delle due quartine (ad eccezione del v. 1) e il primo del sestetto, inaugurato, in parallelo con l'ottetto precedente, da una «Ed» coordinante; dall'altro, si riconosce un continuo andamento chiasmico, che informa di sé il sonetto ac-

crescendo gli effetti del messaggio. Il testo di Jacopo da Lentini, infatti, si propone di presentare binomi di eventi prodigiosi intrinsecamente speculari, offrendo da ultimo un confronto con diversi fenomeni generati da Amore, altrettanto e più sorprendenti nella loro apparente ambivalenza.

Seguendo la tradizionale bipartizione tra quartine e terzine, il componimento risulta diviso in due sezioni, distinte ma interconnesse, analoghe per intenzioni e al tempo stesso diverse per atmosfere e impianto. La prima importante differenza risiede nella presenza del poeta, meno intensa all'inizio del sonetto – laddove il soggetto si limita a elencare circostanze cui ha assistito soltanto come spettatore («ò vista», v. 1), senza averne avuto una diretta parte in causa – e, invece, centrale in quella finale – introdotta sempre dal verbo «ò vista» (v. 9) ma arricchita da numerosi pronomi personali e prime persone singolari, poiché ospita il resoconto di eventi accaduti proprio all'autore, protagonista di una particolarissima fenomenologia d'amore. Una seconda differenza è ravvisabile nella costruzione dei chiasmi che animano la sintassi del sonetto, costruito attraverso strategie di metatassi che pongono di volta in volta in evidenza temi o parole centrali. Nelle quartine iniziali, l'andamento chiastico è prevalentemente concettuale: ad essere intrecciate, infatti, sono coppie di versi che descrivono eventi opposti nella loro manifestazione (cosa accade) e qualità (positiva o negativa); nelle terzine, invece, la struttura di base è sostenuta da una progressione per parallelismi prima-dopo, in cui il chiasmo interviene all'interno dei singoli versi per intrecciare le parti del discorso. Più in particolare, le quartine ospitano quattro confronti, di cui tre con struttura *positivo - negativo / negativo - positivo* e uno, l'ultimo, a sua volta chiastico rispetto ai precedenti, con la forma *negativo - positivo / positivo - negativo*: il cielo sereno del v. 1, divenuto improvvisamente cupo e piovoso, viene rischiarato d'un tratto al v. 2 quando un fulmine lo solca durante un temporale (e si noti il richiamo esplicito «claro»-«clarore»); il fuoco ardente del v. 3 diventa ghiaccio, o, secondo alcune interpretazioni, coesiste ad esso, in quanto entrambi espressione di un'attività tempora-

lesca che genera folgori (fuoco) e grandine (ghiaccio)³; ma a tale fuoco ghiacciato si contrappone la neve del v. 3, capace di generare calore perché, stando ad antiche credenze, il vetro – utile per far convergere i raggi solari e appiccare il fuoco – deriverebbe appunto dal ghiaccio.⁴ Le cose dolci del v. 5 diventano molto amare ma, all'opposto, quelle amare tornano dolci (e si notino i provenzalismi «dolze» e «dolzore»); infine, i due guerrieri del v. 7 stringono la pace dopo aspre contese, le quali però riescono a dividere altrettanti amici, tra cui nascono dissapori (rilevante, in questo caso, è l'uso del suffisso *-ci* enclitico).

Diverso l'andamento del sestetto: rimarcata, al v. 9, la propria presenza, l'autore descrive con frasi brevi e sentenziose fatti straordinari di cui è stato protagonista, tutti connessi a una sua esperienza amorosa che, vissuta in seguito a una delusione affettiva, cura il dolore precedente ma contestualmente e inevitabilmente genera nuovo struggimento. I cinque versi descrittivi appaiono costruiti, come si è detto, su un parallelismo assoluto (i versi tra loro) e un chiasmo relativo (ciascun verso al proprio interno): essi, infatti, esibiscono una struttura chiasmica ricorrente, articolata, con la sola eccezione del v. 10, sul rapporto *sostantivo - verbo / verbo - sostantivo*. Dal punto di vista stilistico, tuttavia, a partire dal v. 12 si nota una piccola ma sostanziale differenza: mentre i vv. 10 e 11 veicolano esplicitamente un confronto tra ciò che era (il passato) e ciò che è (il presente) narrando il paradosso di criticità risolte da eventi che diventano causa di problematiche analoghe, i vv. 12-14 contrappongono coppie di vicende mantenendo la diacronia prima-dopo ma semplificando la costruzione sintattica. In tale contesto, Amore viene definito in grado di risanare, ferendolo ancora, l'io lirico scosso da una passata disillusione (efficace, in questo contesto, il poliptoto «feruto»-«ferendo» del v. 10); con un nuovo fuoco – parola che non a caso apre e chiude il verso – riesce a spegnere le fiamme precedenti, facendo sopire il dolore da esse generato; è capace di donare all'autore una nuova vita, la quale tuttavia,

³ *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I: *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008, pp. 457-458.

⁴ Ivi, p. 458.

in quanto destinata a patire ancora per le piaghe d'amore, avvicina il protagonista alla propria morte; accende l'io lirico dello stesso fuoco da cui in passato era stato bruciato e arso; distoglie il soggetto dall'esperienza precedente ma, irrimediabilmente, lo induce a rivivere quelle medesime situazioni e sensazioni⁵.

2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 12 [Alighieri 2009b]

Negli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'uom ver lei si gira
e cui saluta fa tremar lo core,

- 5 sì che, bassando il viso, tutto ismore
e d'ogni suo difetto allor sospira;
fugge dinanzi a lei superbia e ira:
aiutatemi, donne, farle onore.

- 10 Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.

Quel ch'ella par quand'un poco sorride,
non si può dicer né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.

Parafrasi

Negli occhi la mia donna ospita Amore, attraverso il quale diventa nobile ciò che ella osserva; tutti si girano verso di lei dove ella cammina, e fa tremare il cuore a coloro cui rivolge il saluto, tanto che, abbassando lo sguardo, questi impallidiscono e rimpiangono ogni loro errore: al suo cospetto fuggono superbia e ira. Aiutatemi donne a onorarla. A chi la sente parlare nasce nel cuore ogni sentimento dolce e ogni pensiero umile, per cui è lodato chi la vide per primo. Non si può dire né ricordare come

⁵ Una lettura del finale, posto in relazione con altri sonetti di Giacomo da Lentini, è presente in R. Antonelli, *Giacomo da Lentini e l'«invenzione» della lirica italiana*, «Critica del testo», XII, 1, 2009, pp. 1-24, in particolare da p. 14.

appaia quando accenna un sorriso, tant'è un prodigio sorprendente e nobile.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDE EDC, in cui il tema e la veste linguistica richiamano da vicino *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* di Guido Cavalcanti. La sintassi frammentata impiegata dall'autore coincide nella maggior parte dei casi con la misura del verso (ma si segnala un enjambement forte, tra soggetto e verbo, ai vv. 9-10) e contribuisce a dare un ritmo lento all'azione, riproducendo apparentemente l'incedere flessuoso della donna che cammina per la strada. Protagonista dell'azione, del resto, è proprio Beatrice, descritta nella sua stilnovistica capacità di rendere nobili le persone attraverso il solo sguardo,⁶ ospite di Amore personificato. Nei gesti della donna e negli effetti salvifici che questi generano nel corpo e nell'anima dei destinatari si condensa il portato semantico di molti altri testi della tradizione tardo-duecentesca, tra i quali è opportuno ricordare almeno *Io voglio del ver la mia donna laudare*, di Guido Guinizzelli, per la congruenza tematica evidente tra le due liriche (in particolare la prima quartina del sonetto dantesco e il sestetto di quello guinizzelliano).

Dal punto di vista retorico-comunicativo, un ruolo centrale è assegnato all'apostrofe di «donne» al v. 8, non soltanto per la posizione effettivamente mediana che la parola ha nell'economia dell'intero componimento, ma anche perché riprende le atmosfere della canzone decima della *Vita nova*, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, in cui le donne cui si rivolge il poeta non sono dedatarie passive degli scritti, ma autentiche interlocutrici, elette proprio per la sensibilità posseduta nei confronti di quell'amore di cui hanno avuto esperienza. A questo aspetto di conoscenza, completezza, capacità di elevazione dei personaggi femminili fa da contraltare, nella narrazione, l'ignoranza, l'in-

⁶ Cfr. D. Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, BUR, 2009, p. 99, nota 12.2.

completezza, la bassezza di chi non ha ancora vissuto l'incontro con la donna. Sintatticamente, un precipitato della condizione appena descritta sembrerebbe offerto dal v. 3, in cui si stratificano elisioni, apocopi e aferesi che potrebbero suggerire nella loro essenza la mancanza o la caduta di qualcosa («ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira»; si noti, però, che forme elise o apocopate sono normalmente presenti in poesia per ragioni connesse all'adeguamento della misura del verso e non veicolano necessariamente significati sovrastrutturali). Anche l'impianto complessivo del sonetto risente di questo gioco e ne amplifica la forza: nell'ottetto, infatti, si osserva un movimento discendente, che dall'altezza della donna, nobile e nobilitante, scivola al livello dei soggetti che incrociano lo sguardo di Beatrice e ne odono la voce, venendo spinti alla riflessione, all'autocoscienza, ad abbassare il volto e a sospirare mestamente di ogni proprio errore o mancanza, mentre superbia e ira – unite in una dittologia che fonde le due attitudini in un'unica fragilità di sentimenti (e si noti a tal proposito il verbo «fugge» concordato a senso al singolare) –, vengono definitivamente cacciate. Al contrario, nella seconda parte del sonetto si assiste a un andamento rovesciato, ascendente: affrontato il percorso di scavo interiore e pentimento, coloro che hanno incontrato la donna vengono elevati dal suo effetto salvifico e cominciano a sperimentare sensazioni positive, finendo per entrare in un circolo virtuoso che premia con lodi e onori chi per primo completa il cammino di raffinamento spirituale⁷.

Non si potrà trascurare, inoltre, il fatto che le due terzine finali contengano al loro interno un ulteriore rapporto basso-alto “relativo”, cioè legato al senso delle singole strofe: i primi tre versi, infatti, si mantengono ancora nella sfera del tenue, del sommosso, dell'umano, richiamandola tanto nella linearità del lessico utilizzato («dolcezza», «umile», «core»), quanto nella concretezza delle azioni, misurabili e specifiche («parlar», «sentere», «è laudato», «vide»); la seconda terzina, invece, si sposta

⁷ Per il valore della primazia (e dunque della lode) assegnata a Dante, cfr. D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Mondadori, 1999, p. 104.

definitivamente verso l'alto, come dimostra da un lato il ricorso a termini semanticamente più connotati, come «miracolo» e il latinismo «dicer» (ma latinismi sono presenti anche altrove nel sonetto, come «cui» al v. 4 e «laudato» al v. 11), e dall'altro la presenza di una serie di azioni che *non* si possono compiere perché, a loro modo, insufficienti per descrivere la donna e il suo atteggiamento. Non sarà un caso, dunque, che anche la sintassi rappresenti in sé stessa il rapporto tra il basso e l'altro, tra la semplificazione e la complessità, come sembra avvalorato dai vv. 9 e 14, d'apertura e di chiusura del blocco di terzine: il parallelismo del v. 9, infatti – universale nella sua doppia citazione di «ogne» e strutturato con disposizione *aggettivo - sostantivo / aggettivo - sostantivo (- aggettivo)* –, viene abbondantemente riarticolato nel v. 14, in cui l'anastrofe che inverte la posizione tra «novo» e «miracolo» crea al tempo stesso un iperbato tra «novo» e «gentile», dividendo (e dunque evidenziando) la dittologia che codifica le caratteristiche di Beatrice sorridente, autentico prodigio.

3. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLIX [Petrarca 2005]

In qual parte del ciel, in quale ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea?

- 5 Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

- 10 Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.

Parafrasi

In quale parte del cielo, in quale idea era [contenuto] il modello da cui Natura riprese quel bel viso leggiadro, nel quale volle mostrare quaggiù [sulla terra] ciò che poteva fare lassù [in cielo]? Quale ninfa nelle fonti, quale dea nei boschi sciolse alla brezza capelli di un biondo così puro? Quando un cuore ospitò tante virtù dentro di sé? Anche se l'insieme [di queste qualità] è colpevole della mia morte. Cerca invano la bellezza divina chi non ha mai visto come questa donna volge con dolcezza lo sguardo; chi non sa come ella sospira dolcemente, come parla dolcemente e come ride dolcemente non sa come Amore guarisce e come uccide.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDC DCD, in cui si evidenzia una rima per l'occhio ai vv. 1 e 4, con «ydea» che esibisce una e aperta (/ε/) diversamente da «potea» che è pronunciato con una e chiusa. Saldamente inserito nel panorama dei componimenti d'elogio alla donna amata, il testo offre un vero e proprio panegirico di Laura, cui allude con evidente chiarezza la sciarada «l'aura» al v. 6, ricalcata esplicitamente sull'*incipit* di un altro sonetto petrarchesco: *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. Andrà notato, però, che anche il riferimento alla «nimpha» (con grafia latineggiante) al v. 5 potrebbe costituire un richiamo – più velato, ma altrettanto forte – alla donna amata dall'autore, se nel personaggio mitologico si volesse leggere una menzione della ninfa per antonomasia, Dafne, tramutata in alloro (lauro - Laura - ma anche la gloria poetica) per sfuggire alle insidie di Apollo.

Accanto agli aspetti retorici, anche le scelte linguistiche e la sintassi del sonetto contribuiscono a rendere più efficace la *laudatio* elaborata da Petrarca a vantaggio della propria musa. Per quanto riguarda il primo aspetto, è opportuno segnalare il ricorso da parte del poeta a un lessico estremamente curato, alto, che fa uso di arcaismi come «ydea» al v. 1, «exempio» al v. 2 o «ancide» al v. 12, di latinismi come «vertuti» al v. 7, e

di parole nobili, nel significato e nel significante, come «leggiadro» al v. 3, con il suono *a* centrale a dare apertura e levità, oppure la formula «divina bellezza» al v. 9, che elegge l'aspetto della donna a un contesto prossimo a quello della grazia celeste, oppure ancora l'avverbio «soavemente» (v. 11), già di per sé capace di catalizzare l'attenzione semantica del passo, ma ulteriormente amplificato nel proprio valore dal referente cui rivolge la propria qualità, cioè gli occhi di Laura, tipico elemento da cui ben spesso prende avvio la fenomenologia d'amore cantata dai poeti.

Quanto alla costruzione sintattica, l'impianto affidato da Petrarca al sonetto contribuisce a mettere in evidenza passaggi centrali della descrizione, sottolineando momenti e concetti chiave dell'elogio pronunciato nei confronti della donna. Un primo elemento rilevante riguarda l'architettura delle due quartine, giocate su un'alternanza di scelte metatattiche che danno eleganza e movimento alle parole della lode. Più in particolare, la prima strofa è aperta da un perfetto parallelismo reso dalla sequenza *in - aggettivo interrogativo - sostantivo*, che in un certo senso offre già un'immagine di ordine e purezza, riflesso dell'ambientazione mitica-legendaria-divina intorno alla quale è costruito tutto il componimento; la stessa quartina, però, è chiusa da un altrettanto eloquente chiasmo *verbo - luogo / luogo - verbo*, che sfrutta la dialettica basso-alto non soltanto per imprimere una verticalità al testo proiettandolo ancora una volta in un ambito celeste, ma anche per richiamare i contorni del riferimento platonico iniziale («ydea»), recuperato nel rapporto tra mondo dei modelli («lassú») e realtà sensibile («quagiú»), nel confronto tra la potenza creatrice assoluta della natura e la creazione incarnata in una specifica creatura, cioè la donna.⁸ Riprendendo l'andamento del verso precedente, anche il v. 5 esibisce un bel chiasmo nella forma *soggetto - luogo / luogo - soggetto*, il quale colloca in *explicit* la parola «dea» caricandola di un ruolo centrale nel significato complessivo del

⁸ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, ed. aggiornata in occasione del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Roma, Donzelli, 2004, p. 472, nota 1.

sonetto, e subito dopo si scioglie in iperbati e anastrofi di rara intensità. Basti pensare alla *iunctura* che occupa quasi integralmente il v. 7, «tante in sé vertuti accolse», culminante nella «somma [...] di mia morte rea» al v. 8 che ha aperto storicamente la strada a due diverse interpretazioni: la prima vede nella parola «somma» il senso di unione, intesa come l'accumulo di caratteristiche positive che alla fine conduce il poeta alla morte; la seconda, invece, interpreta «somma» come *migliore*, con ciò immaginando che Petrarca stia parlando di una sola qualità, quella più importante, che la critica ha identificato con la castità⁹.

L'ellissi del verbo e la sfumatura finale del «Per»¹⁰ che inaugurano la prima terzina (v. 9) conducono la lode verso la sua conclusione, in cui si notano almeno tre elementi fondamentali: in primo luogo, il gioco semantico creato da Petrarca ai vv. 10-11 nei quali, anche grazie al sapiente uso di anastrofe e iperbato, vengono messi in relazione gli occhi della donna e l'azione del vedere, sottolineando che cercherebbe invano la bellezza divina chi non ha visto come Laura è capace di volgere lo sguardo con dolcezza; in secondo luogo, l'insistita ripetizione delle parole «come» e «dolce», che costituiscono i nuclei semantici fondamentali della terzina finale, l'uno perché contiene in sé il principio stesso del paragone che l'autore vuole realizzare, l'altro perché definisce una caratteristica fondamentale della donna; da ultimo, il riferimento alla cultura classica, con la citazione oraziana (ma anche catulliana) riconoscibile al v. 14, rovesciata nella forma ma analoga nella struttura agli ultimi due versi della strofe saffica *Carm.*, I, 22: «dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem»¹¹.

⁹ Ivi, p. 473, nota 8.

¹⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*. Rerum Vulgarium Fragmenta, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Giulio Einaudi, 2005, I, p. 758.

¹¹ Ivi, p. 759.

4. Giovanni Della Casa, *Rime*, LXIII
[Della Casa 1993]

O dolce selva solitaria, amica
de' miei pensieri sbigottiti e stanchi,
mentre Borea ne' dì torbidi e manchi
d'orrido giel l'aere e la terra implica,

- 5 e la tua verde chioma ombrosa, antica
come la mia, par d'ognintorno imbianchi,
or, che 'nvece di fior vermigli e bianchi
ha neve e ghiaccio ogni tua piaggia aprica,

- 10 a questa breve e nubilosa luce
vo ripensando, che m'avanza, e ghiaccio
gli spirti anch'io sento e le membra farsi;

ma più di te dentro e d'intorno agghiaccio,
ché più crudo Euro a me mio verno adduce,
più lunga notte, e dì più freddi e scarsi.

Parafrasi

O dolce selva solitaria, amica dei miei pensieri turbati e stanchi, mentre la tramontana, nei giorni nebulosi e brevi, avvolge l'aria e la terra di rigido gelo e la tua chioma verde e ombrosa, antica come la mia, sembra imbiancarsi tutt'intorno, ora che ogni tua landa soleggiata è coperta da neve e ghiaccio invece che da fiori rossi e bianchi, ripenso a questa vita breve e incerta che mi resta, e sento anche io irrigidirsi lo spirito e il corpo; ma raggelo più di te dentro e fuori, perché un vento più insensibile conduce a me il mio inverno, una notte più lunga, e giorni più freddi ed esigui.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi, con schema di rime ABBA ABBA CDE DCE, reso particolarmente efficace dalle coppie «imbianchi»-«bianchi» (vv. 6, 7) e «ghiaccio»-«agghiaccio» (vv. 10, 12) che esibiscono rime inclusive e derivative, e

«amica»-«antica» (vv. 1, 5) in cui oltre all'omofonia finale compare un'assonanza *a-i-a*. Il testo, che stabilisce un confronto tra l'inverno meteorologico (rappresentato dall'effetto degli agenti atmosferici su una selva) e il passaggio del tempo nella vita umana, è costruito su un fine gioco retorico che mette in relazione le varie parti del componimento tra loro e con la tradizione letteraria. Il sonetto si apre con un'apostrofe in cui l'autore si rivolge alla propria interlocutrice (v. 1: «O dolce selva») rovesciando le atmosfere del modello dantesco che, accanto a quello petrarchesco, appare richiamato: la selva della *Commedia* che costituiva il luogo dello smarrimento, del peccato, della separazione dal bene, diventa in Della Casa uno spazio piacevole, un'amica, uno specchio in cui vedere il riflesso della propria esistenza. Lo dimostra la triade aggettivale impiegata dall'autore nel primo verso della prima quartina – «dolce», «solitaria», amica –, la cui struttura è ripresa dal primo verso della seconda quartina (v. 5), in cui è la fitta chioma della selva ad essere descritta con tre attributi – «verde», «ombrosa», antica –, anch'essi divisi in due parti per l'inserimento del sostantivo cui si intendono collegati: «selva» al v. 1 e «chioma» al v. 5, infatti, interrompono il tricolon aggettivale disponendo le parti del discorso secondo la struttura *aggettivo sostantivo aggettivo, aggettivo*. Andrà notata, inoltre, la congruenza fonetico-semantiche che caratterizza internamente i due versi: al v. 1 ricorrono suoni morbidi e aperti come la *l*, la *s* e la *a* («dolce selva solitaria, amica») che veicolano l'immagine di uno spazio libero e ampio; al v. 5, invece, la *r*, la *m* e la *o*, più scure e cupe («verde chioma ombrosa, antica»), sono adatte a rilanciare nel significante la densità delle chiome, rese ancor più spesse dalla neve posata su di esse.

Il parallelismo nell'architettura delle due quartine è ribadito, poi, non soltanto dai rispettivi secondi versi (vv. 2 e 6), nei cui primi emistichi compaiono un aggettivo (v. 2) e un pronome (v. 6) personale utili a rimarcare la presenza dell'io lirico, ma anche dai loro versi conclusivi (vv. 4 e 8), in cui si legge un riferimento esplicito al freddo: (v. 4: «d'orrido giel l'aere e la terra implica»; v. 8: «ha neve e ghiaccio ogni tua piaggia aprica»).

A sottolineare e richiamare anche dal punto di vista strutturale il binomio che sostanzia l'intero sonetto, con l'ampia simi-

litudine tra la selva in inverno e la vita dell'autore prossima alla sua fine, contribuisce la sintassi adottata da Della Casa, con un unico lunghissimo periodo¹² in cui abbondano endiadi e dittologie di aggettivi e sostantivi: «sbigottiti e stanchi» (v. 2), «torbidi e manchi» (v. 3), «vermigli e bianchi» (v. 7), «neve e ghiaccio» (v. 8), «breve e nubilosa» (v. 9), «dentro e d'intorno» (v. 12), «freddi e scarsi» (v. 14). In tale contesto, assume un particolare valore la coppia di personificazioni composta da Borea (v. 3) ed Euro (v. 13): il primo nome si riferisce alla tramontana, vento che soffia da nord e che diventa simbolo del freddo e del gelo invernale; il secondo, invece, assume un significato più intimo e implicito, a conferma dell'importante lavoro retorico e lessicale compiuto dall'autore. Nella mitologia greca, infatti, Euro è ricordato come un vento speculare a Zefiro: mentre questo spira da Ovest a Est portando la leggera brezza primaverile e la vita, quello soffia da Oriente a Occidente (dal latino *occasus*, che ha anche il significato figurato di morte), favorendo l'arrivo dell'autunno e il sonno della natura. Si tratta, dunque, evidentemente di una scelta tutt'altro che causale nel suo controcanto al petrarchesco *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*: la direzione del soffio verso Occidente, infatti, contribuisce a tratteggiare una dimensione luttuosa che sarà coronata dalla successiva citazione dell'inverno, vera e propria metafora della morte. Del resto, anche l'ossimoro «nubilosa luce» (v. 9) contribuisce a dipingere un quadro di velatura indistinta che diventa punto d'accesso alla conclusione del sonetto, in cui viene esplicitato il paragone tra i due protagonisti della scena evidenziando come l'io lirico viva una condizione peggiore di quella della selva: all'inverno della sua esistenza, infatti, non corrisponderà, come avviene per i boschi, una nuova primavera. Ed è su questa consapevolezza

¹² Di «unico lungo periodo, che si inarca in ipotassi tutta consequenziale a svolgere le immagini del paesaggio invernale, fondendole con la riflessione morale sulla vecchiaia e sulla morte» parla Q. Marini, *Il canzoniere di Giovanni Della Casa. Oltre il petrarchismo bembiano, verso un finale aperto*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», XII, 2023, pp. 205-227. Dello stesso autore, si veda anche *Al termine di un canzoniere. Ancora sul sonetto «O dolce selva solitaria amica»*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 2006, I, pp. 501-518.

che termina il componimento, chiuso da un doppio chiasmo, sintattico e semantico, il quale, nella struttura simmetrica *più aggettivo - sostantivo / sostantivo - più aggettivo* oppone la lunghezza della notte (la morte prossima) alla brevità dei giorni (la vita residua).

5. Alessandro Piccolomini, *Cento sonetti*, X
[Piccolomini 2015]

Voi, donna, insieme ed io, percossi e presi
da lo splendor de i bei vostr'occhi altieri,
voi ne lo specchio, io nei lor seggi veri,
ambi di fuoco ugual restamo accesi.

- 5 Ugual fu 'l fuoco sì, ma non cortesi
son ugualmente i vostri alti pensieri,
che stann'in voi le notti e giorni intieri,
né in me son mai pur un sol punto intesi.

- 10 Non è par il favor d'ambedue noi:
voi con voi sete, io lungi; a voi gradita
sete voi stessa, io fors'aspro e noioso.

O sorte ria, non più già mai sentita:
vostro rival son fatto amando voi,
e son per voi di voi fatto geloso.

Parafrasi

Io e voi insieme, oh donna, colpiti e catturati dallo splendore dei vostri begli occhi maestosi restiamo accesi entrambi di uno stesso fuoco, voi [guardandovi] nello specchio, io [guardandoli] nella loro sede naturale [cioè nel vostro volto]. Il fuoco fu lo stesso, sì, ma non ugualmente generosi sono i vostri alti pensieri, che sono concentrati su voi stessa costantemente giorno e notte, e non sono mai rivolti a me in alcun momento. Non è analogo il vantaggio per noi due: voi state con voi stessa, io sto lontano; voi gradite voi stessa, io forse [risulto] sgradito e fastidioso. O destino crudele, del tutto inaudito: amandovi sono reso vostro rivale, e per colpa vostra divengo geloso di voi stessa.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDE DCE, ascrivibile a una specifica tradizione di ascendenza petrarchesca che vede nello specchio – e nel conseguente atteggiamento della persona che ne fa uso – il nodo centrale di una fenomenologia d'amore del tutto particolare¹³. Riecheggiando (con più forza del modello) i temi e le atmosfere del mito di Narciso¹⁴, il componimento costituisce l'appassionato sfogo dell'autore-amante che, di fronte al disinteresse manifestato nei suoi confronti dalla donna amata, tutta intenta ad ammirare il suo riflesso e a compiacersi della visione, lamenta la propria condizione inaudita – «non più già mai sentita» (v. 12), cioè assolutamente senza precedenti e a suo modo irripetibile. L'architettura del sonetto è costruita su un evidente gioco semantico e retorico che fa rimbalzare l'attenzione tra le due persone coinvolte nella scena: da un lato il poeta, l'io lirico, protagonista non soltanto sottinteso, attraverso i verbi coniugati alla prima persona singolare, ma anche esplicito, con cinque occorrenze di pronomi soggetto variamente declinati («io», «me»); dall'altro la donna, vera e propria deuteragonista del componimento, e vincitrice dell'indiretto duello amoroso, evocata per ben tredici volte grazie all'uso insistito del «voi» (oggetto di una triplice citazione al solo v. 10) e dell'aggettivo possessivo «vostro» nelle sue diverse flessioni.

La forza uguale e contraria dell'amore che, al tempo stesso, unisce e divide l'autore-amante e la donna amata è definita efficacemente dal parallelismo del v. 3, che identifica il luogo in cui vengono contemplati gli occhi femminili, e dagli unici due passi testuali in cui la coppia dei soggetti è racchiusa in un unico tempo dai pronomi «ambi» (v. 4) e «noi» (v. 9): nel primo caso, infatti, il poeta sottolinea l'analoga qualità dell'affetto provato dalle due parti in causa, accese «di ugual fuoco» (v. 4); nel secondo, invece, esplicita la differenza di trattamento nella passione, che vira prepotentemente verso la donna «gradita» a sé stessa men-

¹³ A. Piccolomini, *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Librairie Droz S.A., 2015, p. 77.

¹⁴ Ivi, p. 78.

tre l'uomo le risulta, con ogni probabilità, «aspro e noioso» (v. 11). La progressione del *pathos* amoroso nel corso del sonetto è amplificata da due elementi, l'uno linguistico e l'altro strutturale; per quanto riguarda il primo, andrà notato che il linguaggio adottato da Piccolomini contribuisce a descrivere con esattezza i contorni della relazione, grazie al riferimento agli «occhi altieri» della donna (definiti con un ossimoro anche «bei») e ai «pensieri» che non «son mai pur un sol punto intesi» nel poeta. Ma la lingua selezionata dall'autore risulta di grande efficacia anche in virtù dell'uso di parole particolarmente connotate sotto il profilo dei sentimenti, come «splendor», «fuoco», «cortesi», «rival», «geloso», e dell'accumulazione aggettivale che contraddistingue il sonetto (e in generale la produzione piccolominiana), enfatizzata ulteriormente dal ricorso alla dittologia al v. 1, «percossi e presi», e al v. 11, «aspro e noioso», centrali nella narrazione perché legati rispettivamente alla forza dell'amore provato dai due protagonisti, e al giudizio che l'uomo teme di aver destato nella donna attenta soltanto al proprio aspetto. Quanto all'elemento strutturale, andrà rilevato che le due quartine e le due terzine, chiuse ciascuna in sé stessa da un periodo che termina con la fine della strofa, disegnano una bussola interessante per orientarsi nelle pieghe del sentimento raccontato dall'autore: esse, infatti, tracciano una curva aperta dal diretto riferimento all'amore che discende sempre di più nella rassegnata impotenza dell'io lirico, costretto a partecipare da osservatore allo sviluppo del sentimento nel suo oggetto del desiderio, consapevole di non poter fare nulla per risollevare le proprie sorti, dal momento che non con un rivale esterno, ma con la stessa donna amata si trova a dover concorrere per ottenere il cuore di lei. Alla prima quartina, positiva, che descrive la natura del sentimento e la sorgente da cui esso è scaturito (gli occhi femminili, ammirati dall'una nello specchio, e dall'altro nel volto), fa seguito il secondo gruppo di quattro versi che, seppur aperto dall'attributo «Ugual» citato anche al verso precedente, comincia in realtà a rimarcare la differenza negli esiti della passione, evidenziando come l'attenzione della donna sia rivolta per più tempo e con più forza verso sé stessa che non verso l'innamorato. L'evidenza della diversità continua poi nel sestetto finale, con il v. 9, *incipit*

della prima terzina, che rimarca definitivamente la distanza tra i due soggetti: in un addensamento particolarmente eloquente di «io» e «voi» (con una prevalenza, come si è detto, di questi ultimi), Piccolomini si abbandona negli ultimi sei versi a una sofferta stigmatizzazione dell'atteggiamento della donna, deprecando la propria condizione, sottolineando la rarità del suo *status* di amante, ma non riuscendo ad affrancarsi davvero da quella passione sconcertante, come dimostra la dichiarazione di gelosia con cui termina il sonetto.

6. Laura Battiferri, *Il primo libro dell'opere toscane*, XXVI
[Battiferri 2000]

In riso e 'n pianto, fra paura e spene,
or lontan dalla morte, or dalla vita,
tiemmi amor, ch'or m'assale ed or m'aita,
tal ch'io temo il mio mal sperando il bene.

- 5 Or lieve gioia, or mi dà gravi pene,
or a cantar, or a pianger m'invita,
or mi scaccia, or, qual ferro, calamita,
mi tira in parte onde mia morte viene.

- Talora il mio contrario gli dispiace,
10 ma poi, s'io 'l priego, fa l'orecchia sorda,
c'or odia, or brama i miei sospiri ardenti.

Ond'io tra certa guerra e dubbia pace
priego colei, ch'è tanto audace e 'ngorda,
che con sua falce acquete i miei tormenti.

Parafrasi

Amore, che talvolta mi assale e talaltra mi aiuta, mi tiene in gioia, e in tristezza, fra paura e speranza, quando lontana dalla morte, quando dalla vita, tanto che io ho paura di ferirmi augurandomi il successo. A volte mi dà gioia leggera, a volte pesanti dolori, a volte mi invita a cantare, a volte a piangere, a volte mi repelle, a volte è una calamita [che] mi conduce, come ferro, in luoghi dove mi raggiunge la mia morte. A volte non gradisce il mio diniego, ma poi, se io lo prego, mi trascura, perché talvolta

odia, talvolta brama i miei sospiri appassionati. Per questo io tra un dissidio certo e una pace incerta prego colei che è tanto audace e avida, affinché con la sua falce calmi i miei tormenti.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDE CDE, nel quale è possibile riconoscere una rima interna nelle voci «pace»-«audace» (vv. 12-13) e una rima per l'occhio ai vv. 5 e 8 nel rapporto tra «pene» (v. 5), pronunciata con entrambe le *e* chiuse, e «viene» (v. 8), in cui la prima *e* è pronunciata aperta (/ɛ/) grazie all'influenza della semivocale *j* che la precede. Dal punto di vista strutturale, il componimento esibisce un'architettura molto attenta e definita, esito di precise scelte metriche, sintattiche e retoriche adottate dall'autrice. Per quanto riguarda i primi due aspetti, fra loro strettamente connessi, andrà rilevata innanzitutto la perfetta congruenza esistente tra disposizione strofica e sviluppo dei periodi, la cui estensione non travalica mai la misura delle singole quartine e terzine. A questo elemento si aggiunge la netta bipartizione che è possibile individuare tra ottetto e sestetto, tanto per contenuti – il primo descrive lo stato d'animo dell'autrice; il secondo offre un resoconto dei suoi atteggiamenti e delle sue risoluzioni rispetto alla situazione precedentemente illustrata –, quanto per l'andamento della narrazione. Infatti, mentre le due quartine appaiono costruite integralmente sul confronto tra due condizioni opposte (il v. 1, in particolare, richiama il v. 3 del petrarchesco *Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa*¹⁵), le terzine assumono la dialettica positivo-negativo come premessa e giustificazione della *clausola* sentenziosa, in cui l'autrice presenta la risoluzione che ha scelto di adottare per uscire da una fenomenologia d'amore che genera inquietudini maggiori e più certe dei momenti di serenità.

Anche la componente retorica del sonetto, come si è detto, contribuisce alla regolarità della struttura del testo e, per certi

¹⁵ Cfr. L. Battiferri degli Ammannati, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di E.M. Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2000, p. 52.

aspetti, offre un controcanto di stabilità alla grande (e dolorosa) mutevolezza del reale. Tutto il componimento, infatti, risulta costruito sulla scorta di evidenti ed eloquenti parallelismi che, fino alla decisione finale annunciata da Battiferri, pongono ciascun elemento delle varie coppie di opposti sullo stesso piano sia di probabilità, sia di valore e/o ruolo nella vita dell'autrice. Allo stesso tempo, l'assenza di enjambement si pone come riflesso, in una misura più contenuta, della "chiusura" in sé delle strofe: proprio come le quartine e le terzine, tutti i versi sono legati tra loro e contribuiscono al senso complessivo del sonetto, ma godono anche di una autonomia semantica e strutturale che fa di ciascuna affermazione una tessera ben identificabile e dotata di un proprio portato contenutistico, utile alla definizione del mosaico d'insieme.

A determinare la connessione tra i vari versi concorre da un lato, com'è naturale, l'impianto generale dell'opera, nella quale Battiferri dà libero sfogo alla propria interiorità illustrando la condizione in cui si trova a vivere a motivo del sentimento amoroso; dall'altro, i richiami lessicali e retorici interni al sonetto, che creano ponti tra le varie strutture metriche. Basti pensare all'uso insistito dell'avverbio di tempo «or», che ricorre ben dodici volte in quattordici versi (diventando addirittura un'anafora ai vv. 5-7), il quale, mentre identifica i due quadri dicotomici proposti dall'autrice, ne presentifica anche l'azione rendendola sì disgiuntiva, ma anche equamente possibile (non assegna, cioè, una priorità o un giudizio di valore esplicito ad alcun estremo). Ma si pensi anche al verbo «priego» (vv. 10 e 13), che oltre ad esplicitare ancora una volta la partecipazione diretta ed emotiva di Battiferri alla scena, crea una ulteriore connessione tra i versi centrali delle due terzine, stretti in un legame rinsaldato dal richiamo interno. E si consideri ancora la triplice citazione della morte, la cui presenza domina l'ultima terzina, ma appare anche anticipata da alcuni versi precedenti. Più in particolare, ai vv. 2 e 8 essa è menzionata esplicitamente, nel primo caso con accezione positiva – perché è richiamata non in quanto morte, ma in quanto suo contrario, la vita, grazie alla presenza dell'avverbio di luogo «lontano» indicante l'istanza opposta a quella portata dal sostantivo –, nel secondo con senso negativo, come

termine dell'esistenza, nella sua stretta dipendenza con la causa che potrebbe determinarla, cioè l'amore stesso che pone l'io lirico di fronte a un sentimento totalizzante e potenzialmente distruttivo. Il terzo riferimento, invece, è frutto di un processo scrittorio differente dai precedenti, giacché l'autrice fa ricorso a una perifrasi che cela il rimando alla morte senza usare direttamente il termine: con una personificazione che, ancora una volta, crea un legame per opposizioni con l'altro sentimento umanizzato, l'Amore, responsabile di tutte le vicende cantate nel sonetto, Battiferri descrive le caratteristiche essenziali della morte, riconoscendone in un primo momento due caratteristiche oscure – l'audacia e l'ingordigia –, salvo poi porre la sua azione su un piano positivo, rappresentato dall'augurio (il congiuntivo «acquete» assume un valore almeno in parte ottativo) di poter trovare finalmente ristoro dai dissidi generati da amore tra le braccia di una condizione non desiderabile di per sé, ma almeno di definitiva liberazione.

7. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, VII
[Stampa 1994]

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,
miri un signor di vago e dolce aspetto,
giovane d'anni e vecchio d'intelletto,
imagin de la gloria e del valore:

- 5 di pelo biondo, e di vivo colore,
di persona alta e spazioso petto,
e finalmente in ogni opra perfetto,
fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore.

- 10 E chi vuol poi conoscer me, rimiri
una donna in effetti ed in sembiante
imagin de la morte e de' martiri,

un albergo di fé salda e costante,
una, che, perché pianga, arda e sospiri,
non fa pietoso il suo crudel amante.

Parafrasi

Donne, chi vuol conoscere il mio amato, consideri un signore d'aspetto attraente e dolce, giovane per età e maturo per saggezza, rappresentazione della gloria e del valore: di capelli biondi e di colorito florido, di statura alta e di torace ampio, e soprattutto perfetto in ogni azione, tranne un po' crudele in amore (povera me!). E chi poi vuole conoscere me, consideri una donna di fatto e d'aspetto incarnazione della sofferenza e dei dolori, una custode di fede salda e continua, una che, benché pianga, bruci [d'amore] e sospiri, non rende caritatevole il suo amante crudele.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDC DCD, cioè incrociate nell'ottetto e alternate nel sestetto. Si tratta di un componimento molto interessante, che si inserisce nell'ampio alveo della poesia amorosa di ascendenza petrarchesca, ma che al tempo stesso interpreta i contenuti in modo originale, attraverso un rovesciamento della "consueta" dinamica *uomo-amante cantore delle virtù possedute dalla donna-amata*. In questo testo, infatti, Stampa porta il proprio punto di vista (femminile) sul rapporto amoroso e le sue sfaccettature, descrivendo caratteristiche maschili che potrebbero diventare parametro di riferimento per la definizione dell'"uomo fatale" in opposizione o confronto con la "donna angelo". Dal punto di vista contenutistico, è rilevante notare che non si tratta solamente di dettagli positivi, come invece accade più di frequente nel *topos* femminile: a un personaggio muliebre che dona salvezza, eleva lo spirito, ha una voce dolce e una bellezza che riflette la perfezione del modello divino/naturale (le pietre preziose, i fiori), si contrappone nel caso in esame un uomo – Collatino di Collalto¹⁶ – che esibisce sì qualità analoghe a quelle della donna (ad esempio, il «vago e dolce aspetto» del

¹⁶ Cfr. ad esempio E. Zanella, *Da Dante Alighieri a Torquato Tasso. Prose e poesie scelte ed annotate per le scuole secondarie e normali*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1897, p. 344.

v. 2, enfatizzato dalla dittologia), ma vi affianca almeno un elemento sfavorevole: ai dati fisici e all'intelletto sviluppato di v. 3¹⁷ si contrappone infatti la scarsa devozione in amore, un aspetto che più di altri genera sconforto nell'autrice, protagonista nella parte finale del testo di una breve ma efficace descrizione di sé.

Anche l'impianto strutturale e metrico consente a Stampa di rafforzare la dialettica uomo-donna e l'efficacia comunicativa del testo. Quanto al primo aspetto, andrà notata la possibilità di dividere il sonetto al suo interno in due sezioni, corrispondenti all'ottetto – dedicato alla personalità maschile – e al sestetto – riservato al mondo femminile. Ancorché autonome e divise, come dimostra anche il punto conclusivo del v. 8 che identifica un cambio di periodo, le due parti esibiscono alcuni elementi comuni, il più evidente dei quali compare ai vv. 1-2 e 9, costruiti sul medesimo impianto, con una distinzione nel verbo “dello sguardo” tra «miri» e «rimiri», probabilmente per imperanti ragioni metriche, ma forse anche per imprimere al secondo una maggior intensità, dettata dal coinvolgimento diretto dell'autrice in quanto “soggetto osservato”. Anche i vv. 4 e 11 appaiono strutturalmente connessi, grazie alla presenza della parola «imagin», accompagnata in entrambi i casi da un'architettura sintattica costruita sul parallelismo *preposizione articolata* - *so-stantivo* che dona circolarità nonostante la diversità dei referenti (positivi nell'uomo, cui sono attribuiti gloria e coraggio; negativi nella donna, per la quale viene messa in evidenza la sofferenza causata dall'insensibile condotta maschile).

La componente linguistico-stilistica del testo – che alla struttura metrico-sintattica è strettamente legata – mostra anche altri aspetti degni d'attenzione. Si pensi alla ripetizione di «signore»/«signor» ai vv. 1-2, che mette in rilievo il ruolo dell'uomo cantato da Stampa nell'economia del sonetto; ma si consideri anche la presenza di un esplicito riferimento all'amore alla fine dei due macroblocchi strofici («amore», v. 8, ultimo dell'ottetto; «amante», v. 14, *explicit* del sestetto); e si veda infine l'uso concessivo del «perché» al v. 13, particolarmente efficace in quanto

¹⁷ Cfr. *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. Baldacci, Milano, Longanesi, 1975, p. 84.

allitterante con il seguente *pianga*, a sua volta parte di un tricolon di azioni che vorrebbero destare simpatia (intesa alla greca, συμπαθεια) nell'amato, ma restano senza effetto.

Quanto alla retorica, andrà segnalato che già al primo verso l'apostrofe alle donne crea un ponte ideale con le destinatarie della canzone X della *Vita nova* di Dante, invocate dall'autore in virtù della loro esperienza in amore. Degne di nota sono poi le due dittologie dei vv. 2 e 12, rilanciate dai parallelismi cui si è accennato, che collegano coppie di caratteristiche determinanti per la descrizione dei tipi umani cantati nel componimento (come si nota ai vv. 3-4 e 10-11). Queste ultime strutture sono poi bilanciate da due chiasmi, collocati ai vv. 5-6 e disposti nella forma *sostantivo - aggettivo / aggettivo - sostantivo*, i quali a loro volta catalizzano l'attenzione su dati fisici resi con grande icasticità. Notevole, infine, per gli scopi "teatrali" che possiede, l'interiezione al v. 8: si tratta infatti di un elemento lessicale e retorico posto in una parentetica (dunque evidenziato anche graficamente) che, collocandosi al centro del sonetto, ne regge il fondo comunicativo, contribuendo ad accrescere il *pathos* narrato (e vissuto) dall'io lirico.

8. Ugo Foscolo, *Sonetti, Alla musa* [Foscolo 2019]

Pur tu copia versavi alma di canto
su le mie labbra un tempo, Aonia Diva,
quando de' miei fiorenti anni fuggiva
la stagion prima, e dietro erale intanto

- 5 questa, che meco per la via del pianto
scende di Lete ver la muta riva:
non udito or t'invoco; ohimè! soltanto
una favilla del tuo spirto è viva.

- E tu fuggisti in compagnia dell'ore,
10 o Dea! tu pur mi lasci alle pensose
membranze, e del futuro al timor cieco.

Però mi accorgo, e mel ridice amore,
che mal ponno sfogar rade, operose
rime il dolor che deve albergar meco.

Parafrasi

Eppure tu, dea Aonia¹⁸, un tempo versavi sulle mie labbra una vivificante abbondanza di poesia, quando giungeva al termine la prima stagione dei miei anni vigorosi [la mia gioventù], e dietro la seguiva questa, che scende con me, per la via della tristezza, verso la muta riva del Lete: ora ti invoco non ascoltato: ahimé! Soltanto una scintilla del tuo spirito è viva. E tu sei fuggita insieme al tempo, oh dea! Anche tu mi abbandoni ai ricordi assorti, e al cieco timore per il futuro. Per questo mi rendo conto, e me lo ribadisce amore, che poche, difficili poesie non riescono a esprimere il dolore che deve abitare con me.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABAB CDE CDE, in cui si nota un rovesciamento del tradizionale sviluppo metrico, dal momento che nelle quartine e non nelle terzine – come accade con maggior frequenza – è presente un'asimmetria nella disposizione dei suoni in fine verso. Il componimento è attraversato da un'atmosfera cupa, trenodica¹⁹, rarefatta, generata dalle amare considerazioni dell'autore a proposito del passaggio del tempo, dell'approssimarsi della vecchiaia e soprattutto del progressivo inaridimento della sua vena poetica, responsabile di una scrittura più difficoltosa, sofferta e sporadica. Non si tratta, però, di uno sfogo tutto personale: Foscolo, infatti, rivolge i suoi pensieri alla «Aonia Diva» (v. 2), cioè alla Musa della poesia, con la quale intavola un discorso franco, sincero e affilato, riconoscendo la propria condizione come l'esito di un abbandono da parte della dea, che personifica e incarna per antonomasia il processo interiore dell'ispirazione. Non sorprende, quindi, che il testo sia costruito su un insistito ricorso ad apostrofi e allocuzioni dirette alla Musa, invocata esplicitamente ai vv. 2 e 10 – speculari

¹⁸ Abitante dei monti della Beozia.

¹⁹ U. Foscolo, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 140.

in quanto secondo verso, rispettivamente, della prima quartina e della prima terzina – e attraverso il ricorso alle varie forme del pronome di seconda persona singolare («tu», «t'») presenti ai vv. 1, 7, 9 e 10. La forza del dialogo diretto intavolato con l'incarnazione della Poesia – che in definitiva altro non è che un monologo dell'autore con sé stesso e la propria capacità creativa – appare ulteriormente amplificata da alcuni aspetti linguistico-stilistici e retorici: in primo luogo, andrà notata l'interiezione esclamativa «ohimè» al v. 7 che, veicolando con sincerità i sentimenti del poeta, contribuisce a universalizzare il contenuto del sonetto e ad avvicinare la condizione dell'io lirico alla sensibilità dei destinatari. Interessanti risultano inoltre le scelte lessicali adottate da Foscolo, che sfrutta i richiami a distanza, la polisemia delle parole e un vocabolario con forme solenni e ricercate per impreziosire il dettato del componimento. Basti pensare al poliptoto a distanza «fuggiva»-«fuggisti» (vv. 3, 9), che unisce due termini chiave per un sonetto dedicato alla mesta constatazione del (rapido) passaggio del tempo, e in cui il primo elemento – «fuggiva» – gode anche di una leggera allitterazione con il «fiorenti» subito precedente, capace di sottolinearne ancor di più il valore simbolico; ma degni di nota sono anche i latinismi «copia», «alma» (v. 1) e «me-co» (v. 14) usati in apertura e chiusura del componimento, il grecismo «Aonia» (v. 2) nell'omerica invocazione alla Musa, il verbo «erale» con *-le* enclitico (v. 4), la sineddoche «ore» per *tempo* (rapporto quantitativo: una parte per il tutto; v. 9), la forma sincopata e arcaica «ponno» per *possono* (v. 13), l'infinito colto «albergar» (v. 14), il riferimento al fiume Lete (v. 6), che assume un significato tutt'altro che casuale all'interno del testo dal momento che identifica dantesca mente il fiume della dimenticanza e, per estensione, della morte; rilevante è, infine, la diversità semantica assunta dalla congiunzione «pur», da intendersi nel significato di *eppure* al v. 1 e di *anche* al v. 10, che appare riferita a due momenti diversi della vita del poeta, cioè il passato nel primo caso e il presente nel secondo, e disegna una dialettica del cambiamento che risulta amplificata dal confronto a distanza tra «un tempo» (v. 2) e «or» (v. 7), riferimenti cronologici utilizzati per collocare nella diacronia le esperienze

di vita del poeta. Non sembra un caso, dunque, che il passaggio del sonetto in cui Foscolo tenta di tracciare un bilancio della propria parabola biografica esibisca la presenza di un efficace chiasmo, il quale – amplificato da un enjambement forte tra aggettivo e sostantivo («pensose» | «membranze», vv. 10-11) –, esplicita il senso di solitudine vissuto dall'autore mettendo in evidenza la sua condizione: privato del conforto della Musa, il poeta si ritrova dimidiato tra le «pensose membranze» (*aggettivo - sostantivo*) del passato e il «timor cieco» (*sostantivo - aggettivo*) del futuro, costretto a dare un nome ai sentimenti del presente in totale autonomia («non udito or t'invoco», v. 7) e con una sola scintilla di ispirazione («soltanto | una favilla del tuo spirito è viva», vv. 7-8). Convinto, anche alla luce dal suo amore per la poesia, di non essere più in grado di scrivere versi come un tempo (ma si tratta, con ogni evidenza, di una consapevolezza iperbolica), l'io lirico si abbandona al dolore di una presunta aridità scrittoria, riconoscendo di non poter ricorrere alla versificazione per esprimere – e dunque analizzare – le proprie sensazioni.

9. Giovanni Pascoli, *Myricae, Il bosco*
[Pascoli 2002]

O vecchio bosco pieno d'albatrelli,
che sai di funghi e spiri la malìa,
cui tutto io già scampanellare udia
di cicale invisibili e d'uccelli:

- 5 in te vivono i fauni ridarelli
ch'hanno le sussurranti aure in balìa;
vive la ninfa, e i passi lenti spia,
bionda tra le interrotte ombre i capelli.

- 10 Di ninfe albeggia in mezzo alla ramaglia
or sì or no, che se il desio le vinca,
l'occhio alcuna ne attinge, e il sol le bacia.

Dileguano; e pur viva è la boscaglia,
viva sempre ne' fior della pervinca
e nelle grandi ciocche dell'acacia.

Parafrasi

O vecchio bosco pieno di corbezzoli²⁰, che odori di funghi e sprigioni il fascino, che io un tempo sentivo riecheggiare [del canto] di invisibili cicale e di uccelli: in te vivono i satiri licenziosi che governano le brezze fruscianti; [in te] vive la ninfa [che si scopre] bionda tra le ombre intermittenti, che spia i passi lenti. Tra i rami si vede di quando in quando il bianco incarnato delle ninfe, perché se il desiderio le vince [vince la loro ritrosia], l'occhio può intravederne alcune e il sole le bacia. Scompaiono; eppure il bosco è vivo, sempre vivo nei fiori della pervinca e nei grandi grappoli dell'acacia.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABBA ABBA CDE CDE, in cui la tradizionalità metrica offre un importante correlativo alla classicità del tema e alle atmosfere magico-leggendarie che sostanziano la scena. Aperto da un'apostrofe che colloca immediatamente l'azione su un piano di vicinanza emotiva all'esperienza biografica dell'autore, il componimento descrive in maniera evocativa e icastica un episodio, una visione, di cui Pascoli, nella finzione letteraria, dichiara implicitamente di essere stato testimone in un luogo e in un momento al tempo stesso generici e precisi – un vecchio bosco, nel presente descrittivo della narrazione –, che risentono di un passato imprecisato, mitico, ancora vivo nella memoria del poeta, come risulta dal ricordo sonoro del canto delle cicale (invisibili perché mimetizzate con le cortecce degli alberi) e del cinguettio degli uccelli.

Nell'articolazione complessiva del sonetto, spetta alla prima quartina tracciare la cornice in cui si svolge l'azione, ricreata attraverso il portato esperienziale raccolto dai sensi dell'io lirico: la vista, che osserva il bosco, ne valuta le caratteristiche,

²⁰ G. Pascoli, *Poesie. Myricae, Canti di Castelvecchio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, introduzione di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, p. 201.

ne riconosce l'antichità, ne identifica la componente vegetale (i corbezzoli, pianta tipica dei climi miti e mediterranei); l'olfatto, che tuffa l'autore nelle sensazioni del sottobosco, della terra e dell'umidità che determina lo spuntare dei funghi; il tatto, che, insieme all'olfatto, sente la brezza del fascino, del contesto magico, della proiezione in un luogo affine alla realtà ma da essa in qualche modo anche separato; e da ultimo l'udito, che, come si è detto, richiama esperienze di un tempo remoto, indistinto, ma ancora non del tutto concluso, espresso infatti dall'imperfetto che identifica le azioni passate aventi ancora effetti nel presente.

A partire dalla seconda strofa, i sensi del poeta si specializzano, si affinano, e gli consentono di analizzare, da un luogo appartato, quanto succede in quello spazio incantato quando le creature che lo abitano si sentono libere di esprimersi e vivere: ecco allora i fauni, tradizionalmente disinibiti, capaci di governare i venti e le brezze; e con essi le ninfe, più accorte e riservate, che si muovono tra i rami degli alberi attente a percepire la presenza di forme di vita "esterne", simboleggiate da quei «passi lenti» del v. 7 in cui non possono che identificarsi i movimenti volutamente felpati del poeta, osservatore non visto della scena, che sembra volersi confondere con la natura. Del resto, anche le scelte retoriche, linguistiche e stilistiche adottate nell'ottetto sembrano partecipare alla definizione di un contesto posato, morbido, sinuoso: il ricorso a parole plurisillabiche come «scampanellare» (v. 3) e «sussurranti» (v. 6) – ulteriormente allungata, peraltro, dalla sinalefe con l'«aure» subito seguente – dilata i tempi di lettura e impone un ritmo più lento alla voce, sommandosi all'effetto degli iperbati e delle anastrofi che separano luoghi tra loro logicamente connessi (il caso più evidente, arricchito dal valore sintattico di un "accusativo di relazione, o alla greca" è quello del v. 8: «bionda... i capelli»²¹); la costruzione per parallelismi (come al v. 2, con la sequenza *verbo - oggetto*: «sai di funghi» / «spiri la malia») o per chiasmi (come al v. 7, *verbo - sostantivo / sostantivo - verbo*: «vive la ninfa» / «passi [...] spia») offre una cadenza solenne al detta-

²¹ Ivi, p. 202.

to, disegnando strutture ricorsive o dissonanti che delimitano lo svolgersi degli eventi e richiamano l'attenzione sulle parti del discorso aventi posizioni analoghe o incrociate; il susseguirsi di suoni vocalici aperti come la *a*, e consonantici nasali o fricativi come *s*, *f*, *v* e *n* aumenta la componente "durativa" dei versi, autorizzando un'esecuzione più quieta e misurata delle parole e, conseguentemente, assegnando alle strofe un respiro molto più ampio (si pensi alla coppia vv. 6-7: «*ch'hanno le sussurranti aure in balia | vive la ninfa, e i passi lenti spia*»).

Analogo, ma opposto, il discorso relativo alle due terzine: in questo caso, infatti, le scelte adottate da Pascoli imprimono una maggiore velocità al dettato, che proprio per questo motivo rimane coerente con i contenuti della scena, più dinamica e vivace: muovendosi nella cornice naturale che le vede protagoniste, le ninfe escono allo scoperto, sono bacciate dal sole, e, come in un quadro impressionista, riflettono nel proprio niveo incarnato il gioco delle ombre proiettato dal sole tra le foglie degli alberi, continuamente variabile sotto l'influenza del vento. Percepita, però, la presenza di una creatura esterna, le divinità si danno alla fuga e abbandonano il bosco, che viene mantenuto in attività grazie all'effetto delle brezze su elementi naturali come i fiori della pervinca e dell'acacia. Particolarmente efficace, in questo contesto, la dittologia antitetica «*or sì or no*» del v. 10, resa ancor più forte dall'assenza di punteggiatura, la quale dà immediatamente la sensazione della mutevolezza della condizione visiva, variabile nel gioco di luci e ombre tanto quanto lo è la danza delle foglie nel vento. Ma anche la presenza assoluta di «*Dileguano*» all'inizio del v. 12, separato dal resto da un imperioso punto e virgola, contribuisce a determinare il ritmo del sestetto: unendo in un unico luogo testuale la dinamicità del verbo – l'atto di andarsene – e la staticità della forma – un termine isolato e autonomo nel periodo – costituisce a tutti gli effetti una svolta nella narrazione, sia perché rappresenta l'allontanamento delle ninfe e dunque la variazione definitiva della scena osservata dal poeta, sia perché avvia il sonetto alla sua conclusione, con il riconoscimento al bosco delle sue qualità vitali anche in assenza dei suoi abitanti.

10. Ada Negri, *Tempeste, Il figlio*
[Negri 1896]

E penso: Egli verrà. – Da le sorgenti
De la mia balda e vincitrice essenza,
Dal fluttuàr de le mie linfe ardenti
Egli i germi trarrà de l'esistenza.

- 5 Tutto mi prenderà, l'ansie irrompenti,
La sanguigna del cerebro potenza,
Il pugnace desio de' sommi eventi,
De l'infinito amor la coscienza:

- E sarà grande come io mi giurai
10 D'essere, e non divenni; e quelle eccelse
Vette soggiogherà, ch'io non toccai;

E felice io vedrò lo spirto mio,
Vedrò le forze ch'ei da me divelse
Rinnovellarsi in lui, come in un Dio.

Parafrasi

E penso: Egli verrà. Trarrà l'origine della vita dalle sorgenti della mia energica e assertiva essenza, dal fluttuare delle mie linfe ardenti. Mi prenderà tutto, le ansie dilaganti, le energie veraci della testa, il forte desiderio di eventi importanti, la coscienza dell'infinito amore: e sarà grande come io mi ripromisi di essere e non divenni; e vincerà quelle alte vette che io non raggiunsi; e io vedrò reincarnarsi in lui, come in un Dio, il mio spirito, le forze che egli strappò da me.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sonetto canonico di 14 versi endecasillabi con schema di rime ABAB ABAB CDC EDE, in cui si nota un'interessante *variatio* nei suoni esterni delle terzine, entrambe caratterizzate da nessi di vocali tonica + atona, ma configuranti rispettivamente un dittongo (rima C: «giuràì»-«toccàì»; si noti però che, essendo in fine verso, il computo metrico divide le vocali in due sillabe).

be distinte) e uno iato (rima E: «mìo»-«Dìo»). Dal punto di vista tematico, il componimento si inserisce nella fertile cornice del rapporto genitori-figli, argomento piuttosto diffuso nella storia letteraria ma indagato con esiti di particolare rilievo – tanto filosoficamente, quanto nelle concrete dinamiche relazionali – tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, anche grazie alla diffusione della psicanalisi e dei relativi metodi. Nel caso del sonetto in esame, tuttavia, la descrizione del legame tra madre e figlio non si propone di tracciare i contorni di una condizione reale, esistente, ma di affidare il vincolo familiare all'astrazione delle possibilità, del futuro, nell'immaginazione di quanto ancora non è ma potrebbe o dovrebbe essere. Senza scadere nella linearità di un idillio materno, di una donna appagata del suo nuovo ruolo e colmata di senso proprio grazie all'identità genitoriale che ha avuto o sta per avere, Negri racconta le attese e le paure del futuro, le speranze e i timori riposti nel dare alla luce una nuova vita, e affronta senza semplificazioni i dubbi e i risvolti della gestazione. Il componimento riproduce in maniera eloquente la dialettica sé-altro che caratterizza la condizione della maternità: l'io lirico, che compare in apertura al v. 1 attraverso una facoltà – il pensiero – immediatamente proiettata nell'indeterminatezza delle possibilità, condivide fin da subito la scena con una terza persona singolare maschile che sottintende, senza mai alludervi esplicitamente, il figlio atteso: la presenza del soggetto parlante è resa manifesta dal ricorso agli aggettivi possessivi e ai pronomi di prima persona, dalla citazione delle capacità di cui l'altro diverrà erede, dalla proiezione delle aspettative irrealizzate che l'io vorrebbe riattualizzare e vedere adempiute dalla nuova generazione. Al tempo stesso, il figlio domina indiscusso la narrazione: tutto parla di lui, tutto si rivolge alla sua creazione, tutto ruota attorno alle sue opportunità di crescita.

Anche gli usi linguistici contribuiscono all'efficacia comunicativa del sonetto. Ancorché affidati all'incertezza del futuro, ad esempio, tutti i verbi sono coniugati all'indicativo, modo della realtà, e creano una solida trama su cui poggiano aggettivi netti, taglienti, come «vincitrice», «ardenti», «pugnace», verbi di conquista come «soggiogherà», ma anche parole dai confini seman-

tici molto più evanescenti, eterei, come «essenza», «coscienza», «infinito amor». A questa presunta indefinibilità si oppone, come in gioco di specchi che cerca di radicare il pensiero al dato concreto, un'architettura sintattica decisamente solida, contraddistinta da un puntuale ricorso a figure retoriche di metatassi. Già nella prima quartina, ad esempio, la sequenza *aggettivo - sostantivo* di «balda e vincitrice essenza» nel v. 2 (in cui si nota anche un'efficace dittologia) è ribaltata in un chiasmo al v. 3 dalle «linfe ardenti», dove è il sostantivo a precedere l'aggettivo. Chiastica è anche la relazione tra l'«ansie irrompenti» del v. 5 e la «sanguigna [...] potenza» del v. 6, in cui la giustapposizione logica *aggettivo - sostantivo* è interrotta per anastrofe dalla specificazione «del cervello», così come al v. 4 un'analogia anastrofe rovescia il rapporto *predicato - oggetto* in «i germi trarrà». Ancora su un chiasmo è costruito il rapporto tra i vv. 7 e 8, centro del sonetto, in cui il desiderio e la coscienza sono collegati simmetricamente, attraverso un «de», al rispettivo elemento d'interesse: «Il pugnace desio de' sommi eventi» / «De l'infinito amor la coscienza». Accanto agli incroci e agli intrecci, tuttavia, trovano spazio anche alcuni parallelismi, cui spetta il compito di riequilibrare l'andamento della narrazione poetica, portando congruenza tra le parti del discorso: un primo caso significativo si trova già all'interno del v. 7, con la ripetizione del modulo *aggettivo - sostantivo* in «pugnace desio» e «sommi eventi»; più ampio e articolato è un secondo esempio, che abbraccia l'intera prima terzina: in essa, infatti, il proposito dell'autrice-madre e la mancanza che di quel proposito è responsabile sono offerti attraverso una struttura che coinvolge in entrambi i casi un verso e mezzo (v. 9 e primo emistichio del v. 10; secondo emistichio del v. 10 e v. 11), disponendo gli elementi nella sequenza *e - intento - negazione*, e sfruttando la retorica di posizione per espandere i tempi di lettura e imprimere solennità al dettato, reso più efficace attraverso due enjambements che dividono dapprima un predicato e la sua specificazione («giurai | D'essere», vv. 9-10) e subito dopo un sostantivo e il suo attributo («eccelse / Vette», vv. 10-11).

Terzina

di Matteo Maselli

Introduzione al metro

La terza rima, o terza rima, è una strofa metrica di tre versi. Di solito, per terza rima si intende quella dantesca in endecasillabi (verso in cui l'ultimo accento cade sulla decima sillaba), in cui il primo verso rima con il terzo e il secondo con il primo e il terzo della terza rima seguente. La serie si chiude poi con un verso che rima con il secondo dell'ultima terza rima (schema: ABA BCB CDC ... YZY Z). Quello che si produce è dunque un andamento che si ripete ritmicamente – Gianfranco Contini parlava di «movimento allegro»¹ – e che per questo è detto anche incatenato.

La tradizione vuole che sia stato Dante Alighieri l'inventore della terza rima, il metro più intimamente legato alla sua identità poetica. Questa congettura è largamente accolta poiché non esiste alcuna testimonianza dell'uso della terza rima in area mediolatina o romanza anteriore alla *Commedia*.

L'ipotesi classica fa derivare la terza rima dal serventesse caudato, un tipo di componimento formato da strofe di tre endecasillabi monorimi seguiti da un quinario più breve, detto «coda», che fornisce la rima alla strofa seguente (schema: AAAb, BBbC, CCCd)². Dante avrebbe eliminato il quinario attribuendone la funzione al secondo endecasillabo. Pur essendo plausibile questa

¹ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 69.

² Il sirventese o serventesse provenzale è un tipo di componimento poetico che si rivolgeva al *sirven* (servente), cioè a un signore per esaltare in via celebrativa la persona o le gesta compiute.

derivazione, alcune differenze strutturali – soprattutto la base tetrastica del serventese rispetto alla tripartizione della terzina – ne complicano la filiazione³. La questione è stata alimentata da un passo della *Vita nova* in cui si legge:

E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade dove la mia donna fue posta da l'altissimo Sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò⁴.

La «pistola», cioè una lettera in forma di serventese ricordata da Dante e oggi perduta, potrebbe essere stata scritta in terzine, ma tale ipotesi resta indimostrabile⁵. Non sembra inoltre convincente una presunta allusione alla terzina nel silenzio che su di essa grava nel *De vulgari eloquentia*. Secondo Guglielmo Gorni, la mancata menzione del metro nel trattato sulla lingua volgare potrebbe costituire una prova indiretta della sua esistenza già al tempo della stesura dell'opera latina. Sebbene Gorni identifichi nel vocabolo «cantilena»⁶ un possibile rimando a quella che, con la *Commedia*, sarebbe poi diventata la terza rima⁷, anche in questo caso mancano evidenze a sostegno dell'ipotesi. In sostanza, il dibattito si è polarizzato tra chi vede nel poema dantesco un grande serventese e chi, al contrario, considera la terzina, fin dalle sue origini, una struttura sintatticamente autonoma⁸.

³ Cfr. P. Gresti, *La terzina e i suoi interpreti*, in *Il verso della Commedia: la terzina di Dante*, a cura di F. Suitner, Firenze, Le Lettere, 2024, p. 10.

⁴ Il testo della *Vita nova* (VI, ii) è tratto da D. Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno, 2015, I, pp. 99-100.

⁵ Cfr. D. Alighieri, *La Vita nuova di Dante Alighieri*, introduzione, commento e glossario di T. Casini, Firenze, Sansoni, 1895, p. 27; G. Gorni, *Postilla sull'ottava e sulla terza rima*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 303.

⁶ Così scrive Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, viii, 8): «Quod autem dicimus “tragica coniugatio”, est quia cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in quarto huius tractare intendimus» (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2017, p. 356).

⁷ Cfr. G. Gorni, *Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri Duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 215.

⁸ A sostegno delle due tendenze si cfr. rispettivamente M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, I, p. 191 e I. Baldelli, *Terzina*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, V, p. 589.

Si potrebbero inoltre considerare le argomentazioni di chi rapporta l'origine della terza rima a un possibile influsso della forma del sonetto, con al centro *Il Fiore*, poemetto anonimo da alcuni attribuito a Dante. A quanti hanno negato tale dipendenza, sottolineando la differenza del sistema rimico⁹, si contrappone chi ritiene non del tutto peregrina questa correlazione, soprattutto alla luce delle connessioni con alcuni sonetti, come quelli di Guittone d'Arezzo, nei quali l'incatenatura delle rime sembra in qualche modo prefigurare la terza rima dantesca¹⁰.

Se permangono ancora dubbi sull'origine della terza rima, più agevole è seguirne l'ampia diffusione. Colpisce soprattutto la rapidità con cui essa perde la propria esclusiva connessione con la *Commedia* dantesca per divenire veicolo di contenuti morali, religiosi, politici ed encomiastici. Di questa varietà d'impieghi si ha prova già in alcune opere tra Tre e Quattrocento, come il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti o il *Quadriregio* di Federigo Frezzi, che adottano la terza rima quale elemento strutturale della narrazione didascalica, riducendone però talvolta la tensione sintattica e musicale. D'altronde, questi primi epigoni danteschi intendevano la terza rima più come schema metrico che come principio d'innesto ritmico, attenuando così la coesione organica che in Dante lega strettamente metro e senso¹¹.

⁹ Cfr. P. Vecchi Galli, *La fabbrica della terza rima*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 54-55.

¹⁰ Cfr. L. Leonardi, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, p. 347.

¹¹ La terza rima è l'ossatura della *Commedia* e ne determina la struttura narrativa, frammentando il poema in unità spesso autosufficienti, ma anche capaci di creare continuità e suspense tra i canti. Influenza profondamente sintassi e stile e orienta le scelte lessicali e rimiche senza mai costringere Dante a deviare il senso del suo discorso. La sua forma ternaria assume inoltre un forte valore simbolico e teologico, richiamando la Trinità e contribuendo all'architettura numerologica dell'opera. Anche sul piano fonico e semantico, le rime delle terzine e la distribuzione vocalica partecipano alla costruzione del significato e delle atmosfere delle tre cantiche. Sul significato profondo della terza rima in Dante, cfr. almeno U. Conti, *La terza rima*, in *La poesia di Dante. Nuove indagini e prospettive*, a cura di L. Leonardi, V. Brancato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2026, pp. 393-414 e J. Freccero, *Il significato della «terza rima»*, in Id., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 335-350.

Esiti differenti raggiungeranno invece Boccaccio con l'*Amorosa visione* – opera con cui il certaldese tentò non soltanto di adottare quel metro, già sperimentato nella giovanile *Caccia di Diana* e in alcuni componimenti della *Comedia delle ninfe fiorentine*, ma anche di offrirne un'interpretazione cortese con finalità etiche e spirituali¹² – e Petrarca con i *Triumphs*, nei quali la terzina si rivela lo strumento metrico più adatto alla concatenazione del discorso poetico¹³.

Proprio dalla convergenza tra l'esperienza dantesca della *Commedia* e quella petrarchesca dei *Trionfi* – meno dal modello boccaccesco – nel Quattrocento la terzina diviene il metro sistematico di opere come le *Definizioni* di Jacopo Serminocci, la *Philomena* di Giovanni Gherardi da Prato o il *Trionfo delle virtù* di Bastiano Foresi.

Nel XV secolo la terzina sarà anche oggetto di riflessione teorica. Pur riconoscendole un equilibrio armonico, la metrica volgare viene considerata inferiore ai modelli latini, fondati non sulla rima ma sulla quantità sillabica¹⁴. L'Umanesimo, con la sua inclinazione alla valutazione pratica delle forme culturali, estende poi l'uso della terzina anche alla poesia epica, satirica, storica e morale. Se sul finire del Trecento Antonio Pucci scrive in terzine il *Centiloquio*, compendio della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, e circa un secolo dopo Lorenzo de' Medici si cimenta in testi dottrinali come l'*Altercazione*, a metà tra i due, Leon Battista Alberti rivaluta la terzina come mezzo civile capace di unire ordine, gravità e persuasione (cinque capitoli ternari fanno infatti parte delle opere sull'amicizia presentate al Certame coronario del 1441).

¹² Cfr. S. Carrai, *Petrarca e Dante*, in *Petrarca*, a cura di G. Baldassari, C. Berra, Roma, Carocci, 2025, p. 263.

¹³ Cfr. P. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 226-229.

¹⁴ Recentemente Stefano Carrai ha, invece, proposto di vedere nella terzina un equilibrio paragonabile all'eleganza e all'elasticità propria dell'esametro latino (cfr. S. Carrai, *Brunetto, Dante e l'invenzione della terzina*, in *Dante e la cultura fiorentina: Bono Giamboni, Brunetto Latino e la formazione intellettuale dei laici*, a cura di Z.G. Bara ski, T.J. Cachey Jr., L. Lombardo, Roma, Salerno, 2019, p. 198).

Nel Cinquecento, in un momento di regolamentazione teorica delle forme della lingua e della letteratura volgare, è comune l'idea che la struttura a rime concatenate della terza rima favorisca un andamento discorsivo particolarmente adatto al dialogo con il lettore. Per questo motivo, autori come Francesco Berni, che inaugura un tipo di poesia su temi improvvisati nei cosiddetti capitoli ternari berneschi, o Ludovico Ariosto, che impiega la terza rima in funzione epistolare nelle *Satire*¹⁵, sfruttano pienamente il ritmo fluido e aperto della terza rima. Tuttavia, la sua impostazione più meditativa la colloca in secondo piano rispetto ad altre forme poetiche, come l'ottava, preferita per i grandi poemi epici quali l'*Orlando furioso* o la *Gerusalemme liberata*. Lo stesso Ariosto, dopo aver sperimentato la funzionalità della terza rima, vi rinuncia quando deve scegliere la struttura del proprio poema epico. Così Gian Vincenzo Gravina, in un sintetico prospetto linguistico, descrive la svolta dell'autore emiliano a favore dell'ottava:

Volea l'Ariosto in sul principio il suo poema ordire a somiglianza di Dante in terzine: le quali potendo l'una nell'altra entrare, non obbligano di terminare il senso in un determinato numero di versi, come l'ottava. Ma perché questa in materie d'amore da i Siciliani prima introdotta, e coltivata dal Boccaccio, e poi a più nobile stile dal Poliziano alzata, era nei tempi dell'Ariosto comunemente nelle narrazioni ricevuta, volle concordare anche in ciò col Bojardo, accompagnato dal maggior numero, e l'uso delle ottave abbracciare¹⁶.

Il decentramento della terza rima persiste anche in epoca barocca, quando, nella costante ricerca dell'artificio, si preferisce una maggiore libertà formale e una più imprevedibile varietà ritmica. Ciò limita l'impiego della terza rima ai casi in cui si voglia conferire gravità o nobiltà stilistica al testo.

Come metro narrativo, la terza rima viene ripresa nel XVIII secolo in opere quali le *Visioni sacre e morali* di Alfonso Varano o la *Bassvilliana* di Vincenzo Monti, poemetto politico e anti-rivoluzionario che si inserisce nel clima reazionario del tempo

¹⁵ Cfr. C. Segre, *Premessa alle Satire*, in L. Ariosto, *Satire*, Torino, Einaudi, 1987, p. VII.

¹⁶ Il passo (II, xvi) è tratto da G.V. Gravina, *Della Ragion Poetica Libri due*, Roma, Francesco Gonzaga, 1708, p. 188.

assumendo una significativa funzione di propaganda culturale. Pertanto, nonostante la cultura letteraria settecentesca, influenzata da razionalismo, classicismo e gusto illuminista, privilegiasse forme ritenute più adatte all'argomentazione, l'andamento concatenato della terzina continua a consentire uno sviluppo solenne del discorso poetico, qualità particolarmente apprezzata nei componimenti didascalici e civili.

Nel passaggio tra XVIII e XIX secolo la terzina diventa un marchio di autorialità. Usarla significa spesso richiamarsi alla grande tradizione poetica italiana ed evocare un tono civile o morale cui ci si ricollega idealmente. Tutti i maggiori autori del tempo, seppure spesso in una fase ancora giovanile e quindi sperimentale, attraversano la terza rima, affidandole una partecipazione personale e facendone spazio di riflessione esistenziale, morale e storica. È il caso, ad esempio, di Foscolo con *Le rimembranze*, di Manzoni con il *Del trionfo della libertà* o di Leopardi con *Il primo amore* e il più tardo *I nuovi credenti*.

Nella modernità la terzina assume nuove funzioni, spesso di carattere avanguardistico. Anticipato da tentativi di rielaborazione volti alla promozione di un nuovo codice espressivo – come in alcune composizioni dei *Primi poemetti* di Pascoli, tra cui *Digitale purpurea* e *Italy*, in controtendenza a lavori più tradizionali quali *l'Idillio maremmano* di Carducci o la *Merope dannunziana* – lo sperimentalismo novecentesco approda a esiti assai diversi. Al recupero della scansione musicale della terzina si accompagna infatti la frammentazione della sintassi, ottenuta attraverso pause, enjambement e cesure inattese. In alcuni casi la terzina viene impiegata in combinazione con altre forme o linguaggi per creare contrasti e riscritture ironiche, dimostrando così di poter esprimere non più soltanto uno schema fisso ma anche un potenziale creativo capace di dialogare con la modernità senza dissipare la più antica memoria storica.

A conclusione del sintetico quadro storico fin qui delineato si può aggiungere che, oltre a quella tipicamente dantesca, esistono altre tipologie di terzina. Ad esempio, con l'*Acerba*, poema composto a ridosso della *Commedia* e in aperta opposizione a Dante, Cecco d'Ascoli elabora un metro in terzine doppie (schema: ABA CBC, DED FEF ...; i capitoli sono chiusi da un distico

monorimo ZZ), la cui presenza si attesta anche in epoca moderna (vi ricorre Pascoli ne *Il giorno dei morti* di *Myricae*). Vi è la terzina non formata da endecasillabi (*I profughi di Parga* di Giovanni Berchet, ad esempio, è un componimento in terza rima in decasillabi). Esiste poi la terzina lirica quattrocentesca, che segue lo schema ABC-CAB-BCA-X, dove X contiene tutte e tre le parole-rima, oppure terzine del tutto irregolari, come avviene nelle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini. Non va infine dimenticato che la terzina può non restare isolata come schema metrico e contribuire alla formazione di strutture più ampie. È il caso del sonetto, nel quale la terzina costituisce il secondo elemento strofico (due quartine e due terzine).

Lecture

1. Dante Alighieri, *Inferno* XXV, vv. 79-138 [Alighieri 2009a]

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei di canicular, cangiando sepe,
81 folgore par se la via attraversa,

sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
84 livido e nero come gran di pepe;

e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
87 poi cadde giuso innanzi lui disteso.

Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
90 pur come sonno o febbre l'assalisce.

Elli 'l serpente e quei lui riguardava;
l'un per la piaga e l'altro per la bocca
93 fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.

Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
96 e attenda a udir quel ch'or si scocca.

- Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
99 converte poetando, io non lo 'nvidio;
- ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
102 a cambiar lor materia fosser pronte.
- Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forza fesse,
105 e 'l feruto ristinse insieme l'orme.
- Le gambe con le cosce seco stesce
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
108 non faceva segno alcun che si paresse.
- Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
111 sì faceva molle, e quella di là dura.
- Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
114 tanto allungar quanto accorciavan quelle.
- Poscia li piè di retro, insieme attorti,
diventarono lo membro che l'uomo cela,
117 e 'l misero del suo n'avea due porti.
- Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
120 per l'una parte e da l'altra il dipela,
- l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
123 sotto le quai ciascun cambiava muso.
- Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa materia ch'in là venne
126 uscir li orecchi de le gote scempie;
- ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
129 e le labbra ingrossò quanto convenne.
- Quel che giacèa, il muso innanzi caccia,

e li orecchi ritira per la testa
 132 come face le corna la lumaccia;

 e la lingua, ch'avèa unita e presta
 prima a parlar, si fende, e la forcuta
 135 ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.

 L'anima ch'era fiera divenuta,
 suffolando si fugge per la valle,
 138 e l'altro dietro a lui parlando sputa.

Parafrasi

Come il ramarro sotto i caldi colpi del sole canicolare, cambiando siepe, sembra un fulmine quando attraversa la via, così appariva, strisciando verso il ventre degli altri due dannati¹⁷, un serpentello fiammeggiante, livido e nero come un granello di pepe; ed esso morse uno dei due in quella parte da dove assumiamo il nostro primo alimento¹⁸; poi il serpente cadde disteso a terra davanti a lui. Il dannato trafitto lo osservò, ma senza dire nulla; anzi, immobile, sbadigliava come se fosse colpito dal sonno o dalla febbre. Egli guardava il serpente e quello guardava lui; dalla ferita del dannato e dalla bocca del serpente fuoriusciva del fumo che si mescolava. A questo punto Lucano farebbe meglio a tacere, là dove scrive del misero Sabello e di Nasidio¹⁹, e stia attento a quel che si sta per narrare qui. Ovidio non dica più nulla di Cadmo e di Aretusa²⁰, perché se nei suoi versi trasforma quello in serpente e quella in fonte, non lo invidio

¹⁷ Si tratta di Buoso Donati e Puccio Sciancato. Buoso Donati era un nobile fiorentino del XIII secolo. Puccio Sciancato, anch'egli fiorentino del XIII secolo, è stato uno dei membri della famiglia dei Galigai e l'unico, tra i dannati della VII bolgia, a non subire metamorfosi. Nonostante siano poche le informazioni in nostro possesso sui due personaggi, è ragionevole ritenerli entrambi avvezzi al vizio del ladrocinio.

¹⁸ Ossia l'ombelico.

¹⁹ Sabello e Nasidio sono due soldati dell'esercito di Catone che morirono nel deserto della Libia dove vennero morsi da alcuni serpenti. Nella *Farsaglia* (IX, 761-804) di Lucano si legge che il «misero» Sabello venne ridotto in cenere e che Nasidio si gonfiò al punto da perdere ogni conformazione umana.

²⁰ Cadmo è il fondatore di Tebe che, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 563-603), viene trasformato in serpente. Aretusa era una ninfa che, per sfuggire ad Alfeo, venne mutata in fonte (V, 572-671).

di certo; in quanto egli (Ovidio) non narrò mai la metamorfosi di due figure individuali l'una posta di fronte all'altra, così che entrambe le forme fossero pronte a cambiare la loro materia. I due esseri si trasformarono contemporaneamente in questo modo: il serpente divise la coda facendone una forca, il dannato ferito congiunse fra loro i piedi. Le gambe e le cosce si unirono così strettamente che in breve tempo non vi era più alcun segno di giuntura tra le due. La coda divisa in due assumeva la forma che l'uomo perdeva, e la sua pelle si ammorbidiva mentre quella dell'uomo si induriva. Io vidi l'uomo ritrarre le braccia nelle ascelle, e le due zampe anteriori dell'animale, che erano corte, allungarsi tanto quanto quelle (le braccia) si accorciavano. Poi le zampe posteriori del serpente, attorcigliate fra loro, divennero il membro virile che l'uomo nasconde, mentre al povero dannato vennero fuori [dal membro] due piedi. Mentre il fumo ricopriva entrambi con un nuovo colore, generando peluria sul primo e privandola all'altro, uno dei due si alzò e l'altro cadde a terra, senza però che entrambi smettessero di fissarsi con gli occhi maligni sotto i quali ognuno cambiava il proprio volto. L'essere che si era alzato in piedi ritirò il muso verso le tempie, e dalla materia in eccesso uscirono due orecchie sulle gote che prima ne erano prive; ciò che di quella materia in eccesso non si ritirò indietro e restò dov'era, in parte formò il naso nel volto umano, e in parte ingrossò le labbra quanto era necessario [a farne labbra d'uomo]. L'essere a terra sospinge in avanti il muso allungandolo e ritrae le orecchie nella testa, come fa con le corna la lumaca; e la lingua, che prima aveva unita e pronta a parlare, si divide in due, mentre quella biforcuta dell'altro si compatta; e il fumo cessa. L'anima che era divenuta serpente fugge via per la Bolgia sibilando, mentre l'altro lo seguì parlando e sputando.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Siamo nella VII bolgia dell'VIII cerchio di Malebolge, dove sono puniti i ladri. Dopo l'incontro con il centauro Caco, Dante e Virgilio scorgono cinque ladri fiorentini – Cianfa Donati, Agnello Brunelleschi, Buoso Donati, Puccio Sciancato e France-

sco dei Cavalcanti – alcuni dei quali sono sottoposti a mostruose e, al tempo stesso, mirabolanti metamorfosi.

Il passo si apre con un ritmo dinamico, determinato dalla similitudine iniziale del ramarro. L'animale, descritto nei giorni canicolari, i più caldi dell'estate, mentre attraversa lo spazio «come folgore», introduce un paradigma di rapidità e violenza che si trasferisce immediatamente sull'azione del «serpentello» (il suo essere «acceso» può intendersi sia in senso proprio, cioè «infuocato», sia in senso traslato, come «acceso d'ira»). Tale similitudine, di matrice naturalistica ma filtrata attraverso saperi enciclopedici – astronomici, medici e zoologici –, svolge una funzione eminentemente retorica di *evidentia*, rendendo visibile l'improvviso irrompere del mostruoso. A rafforzare questa tensione contribuisce anche il tessuto fonico delle terzine di endecasillabi a rima incatenata, caratterizzate da una sonorità aspra, con frequente presenza di consonanti occlusive e sibilanti che mimano acusticamente la violenza e la rapidità della scena.

L'insistenza sul punto del morso – l'ombelico, «onde prima ha preso l nostro alimento» – rivela un'attenzione linguistica e simbolica che i commentatori medievali e moderni hanno letto sia in chiave medica che allegorica. La precisione anatomica conferisce al dettato un tono quasi scientifico, mentre, sul piano figurale, il colpo inferto nel centro della nutrizione vitale diventa segno della corruzione radicale della natura umana. Ne deriva una tensione stilistica tra registri differenti, in cui la concretezza descrittiva coesiste con una forte densità simbolica, sostenuta anche da un lessico vario e stratificato, che alterna termini comuni e corporei («serpentello», «lingua») a forme più elevate o tecniche («canicular», latinismo da *canicula*; «epe», grecismo da *epar*).

Il segmento centrale (vv. 94-102) è dominato da una marcata strategia antagonistica nei confronti della tradizione classica. La doppia apostrofe «Taccia Lucano... Taccia Ovidio», rafforzata dalla struttura anaforica (la stessa si ricrea anche a livello sonoro con la rima «non l'O 'nVIDIO», che cela il nome del poeta romano), aderisce infatti al *topos* del vanto polemico, funzionale a definire la novità dell'operazione dantesca. A differenza delle metamorfosi ovidiane o lucanee, qui non si verifica una semplice

trasformazione unidirezionale, ma una reciproca e simultanea trasmutazione di due nature «a fronte a fronte», tale da implicare non solo il mutamento della forma, ma anche della stessa disposizione della materia («forma» e «materia» sono termini di ascendenza aristotelica). Retoricamente, ciò si traduce in una vera e propria dichiarazione di poetica, che giustifica l'audacia stilistica del passo poiché la lingua deve farsi altrettanto ibrida quanto l'oggetto che descrive.

La sezione della doppia metamorfosi (vv. 103-135) rappresenta il nucleo più innovativo sul piano stilistico. Qui Dante procede attraverso una scomposizione analitica e progressiva del corpo, seguendo un ordine fisiologicamente scandito: arti inferiori, pelle, braccia, organi sessuali, volto, lingua. Tale segmentazione produce un effetto di *disiectio membrorum* che, lungi dall'essere puramente descrittivo, definisce una vera e propria sintassi del mutamento. Il linguaggio si adegua a questo processo mediante una fitta rete di verbi di trasformazione («fesse», «restrinse», «s'appicar», «togliea», «si facea»), spesso coordinati per paratassi, così da suggerire la simultaneità degli eventi. La prevalenza della coordinazione imprime al periodo un ritmo serrato, quasi convulso e mimetico rispetto alla rapidità delle trasformazioni. A ciò si aggiunge l'uso degli enjambement (ad esempio ai vv. 82-83 e 109-110), che traducono metricamente la continuità fluida e instabile del processo metamorfico. Non mancano subordinate temporali e comparative («Mentre che...», «come face...»), che scandiscono le diverse fasi del mutamento.

Particolarmente significativa è la funzione del «fumo», menzionato all'inizio (v. 93), al centro (v. 118) e alla conclusione (v. 135) della trasformazione. Questo può essere interpretato sia come elemento fisico, sia come segno allegorico (insieme ad altri tratti della scena, come lo sbadiglio del v. 89 o lo sguardo incisivo del v. 91, è inoltre riconducibile a un repertorio magico). Sul piano retorico, esso agisce come *medium* visivo che vela e insieme connette i due corpi, consentendo il passaggio da una forma all'altra. In prospettiva simbolica, allude invece all'oscurità morale e alla transitorietà dell'atto furtivo. Linguisticamente, il fumo introduce una zona di indeterminazione percettiva

che giustifica l'ambiguità delle immagini e la loro continua ridefinizione, coerentemente sostenuta anche da effetti fonici, come le allitterazioni di liquide e sibilanti che evocano il fruscio e lo strisciare dei serpenti.

La descrizione della metamorfosi del volto e della lingua costituisce un ulteriore punto di intensità stilistica. La comparazione con la lumaca che ritrae le corna è un esempio di similitudine quotidiana che conferisce concretezza all'evento, contrastandone al tempo stesso l'eccezionalità e accentuando l'effetto di straniamento. Ancora più rilevante è il rovesciamento funzionale della lingua: mentre quella umana si biforca, quella serpentina si ricompone e diventa atta al linguaggio. Tale inversione implica una riflessione metalinguistica sulla parola e sulla sua perdita o acquisizione, ulteriormente evidenziata dal passaggio dal «sufolare» al «parlare», che segna il confine tra animalità e umanità. Analogamente, la postura eretta (v. 121) si configura come distintivo tratto antropico. In questo contesto si inserisce anche un'antitesi dinamica – salire/scendere, uno si leva e l'altro cade – che sottolinea visivamente e semanticamente lo scambio di natura tra i due esseri.

Nel finale (vv. 136-138), la fuga del dannato trasformato e l'inseguimento dell'altro, accompagnato dall'atto dello sputare, condensano in forma icastica l'esito della metamorfosi. Il gesto degradante dello sputare è accostato all'atto del parlare di chi, da serpente mutatosi in essere umano, fatica ancora a esercitare la parola, accentuando così la dimensione punitiva e grottesca della scena. La chiusa è rapida e incisiva, coerente con la dinamica di fuga e inseguimento che pone fine al processo trasformativo.

In conclusione, il passo si caratterizza per una straordinaria coerenza tra contenuto e forma: la metamorfosi non è soltanto oggetto di rappresentazione, ma principio generatore di una lingua che si fa mobile e sperimentale. L'intreccio di registri (scientifico, allegorico e narrativo), la tensione intertestuale con la tradizione classica e l'uso di procedimenti retorici e metrici mimetici (similitudini dinamiche, paratassi, enjambement, tessuto fonico allitterante) concorrono a definire un vero e proprio

laboratorio stilistico nel quale Dante esalta le possibilità espressive del volgare poetico.

2. Dante Alighieri, *Inferno* XXVIII, vv. 22-42
[Alighieri 2009a]

Già veggia²¹, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
24 rotto dal mento infin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
27 che merda fa di quel che si trangugia.

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il petto,
30 dicendo: «Or vedi com' io mi dilacco!

vedi come storpiato è Mäometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alì,
33 fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
36 fuor vivi, e però son fessi così.

Un diavolo è qua dietro che n'accisma
sì crudelmente, al taglio de la spada
39 rimettendo ciascun di questa risma,

quand' avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
42 prima ch'altri dinanzi li rivada.

Parafrasi

Mai una botte, per aver perso delle doghe del suo fondo²², si è spaccata in modo tale da provocare un'apertura simile a quella

²¹ Sinonimo antico di «botte».

²² «mezzulle [...] o lulla».

di un dannato che io vidi tagliato dal mento fino all'ano²³. Tra le gambe gli pendevano le interiora; si vedevano gli organi interni e il ripugnante sacco²⁴ che trasforma in escrementi ciò che si mangia. Mentre io ero tutto intento a osservarlo, egli mi guardò a sua volta e si aprì il petto con le mani, dicendo: «Adesso vedi come sono squarciato! Vedi come è mutilato Maometto!²⁵ Davanti a me se ne va piangendo Ali²⁶, col volto spaccato dal mento sino alla fronte. E tutti gli altri che tu vedi in questo luogo, furono in vita seminatori di scandalo e di scisma, e perciò sono così mutilati. Dietro di me c'è un diavolo che ci riduce così crudelmente, infliggendo di nuovo il taglio della spada a ciascun dannato di questa schiera, una volta che abbiamo completato il triste giro della Bolgia; infatti, prima che ognuno torni di nuovo davanti a lui, le ferite sono rimarginate».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Siamo nella IX bolgia dell'VIII cerchio di Malebolge, dove sono castigati coloro che hanno provocato divisioni e conflitti. Qui Dante e Virgilio incontrano Maometto, che indica loro Ali e annuncia la futura morte di fra Dolcino. Successivamente appare Pier da Medicina, che mostra la punizione di Curione e predice l'uccisione di Guido del Cassero e Angiolello da Carignano per mano di Malatestino da Rimini. Seguono infine gli incontri con Mosca dei Lamberti e con il trovatore Bertran de Born.

²³ «dove si trulla», ossia dove si scorreggia.

²⁴ Lo stomaco.

²⁵ Maometto (Muhammad) è il fondatore dell'Islam, vissuto tra VI e VII secolo. Secondo la tradizione, egli si considerava un profeta inviato da Dio per richiamare gli uomini al monoteismo, in continuità con altri profeti precedenti, e come colui che portava la rivelazione definitiva. In origine la sua predicazione non voleva dunque creare una nuova religione. Solo in seguito, anche per il contrasto con ebrei e cristiani, l'Islam si definì come religione autonoma. Nel Medioevo europeo, però, la sua figura fu spesso fraintesa e rappresentata in modo negativo. Si diffuse così l'idea che fosse responsabile di una divisione religiosa e si ignorò il contesto reale della sua missione.

²⁶ Ali ibn Abi Tālib (599-661) fu cugino e genero di Maometto. Nella tradizione medievale, soprattutto in quella riflessa nella *Commedia*, Ali è legato allo scisma dell'Islam non come fondatore della divisione, ma come colui che la prosegue dando origine a una corrente interna, identificata con quella degli Sciiti. Per tale motivo, nella rappresentazione dantesca riceve una pena meno grave rispetto a Maometto.

I versi scelti di *Inf.* XXVIII consentono di cogliere con particolare evidenza la coerenza fra costruzione figurale, scelta lessicale e intenzione morale del passo, cui si accompagna una altrettanto significativa compattezza sul piano fonico.

Il segmento si apre con una similitudine di forte concretezza materiale, quella della botte privata delle parti strutturali del fondo («mezzule» e «lulla» indicano, rispettivamente, la dogia centrale e quelle laterali a forma di mezzaluna). Tale *comparatio* non svolge una funzione meramente illustrativa, ma intensifica ciò che Dante osserva: l'impossibilità di trovare un termine di paragone adeguato («così non si pertugia») segnala, per via negativa, l'eccesso della lacerazione corporea, introducendo una retorica dell'indicibile che prepara la visione iperbolica del dannato, secondo la topica dell'ineffabilità che apre il canto stesso.

La descrizione anatomica che segue, con la discesa dello sguardo dall'apertura del mento all'ano, il punto «ove si trulla», fino all'esposizione delle budella («minugia»), della «corata» (cuore, fegato, polmoni, milza) e dello stomaco («tristo sacco») di Maometto, si colloca consapevolmente su un registro basso, pienamente funzionale all'effetto complessivo. Il lessico crudo e concreto, talora volutamente triviale («merda», «trangugia»), non è mai gratuito, ma carico di valore simbolico. L'apertura del corpo rende infatti visibile la putredine interna, così come la dottrina corrotta dei seminatori di scisma manifesta la propria natura dissolutiva. In questo senso, la materialità degradante del linguaggio non contraddice, ma rafforza, la sottigliezza del disegno morale, secondo una dinamica tipica dello stile dantesco, in cui il realismo fisico veicola significati etici e teologici. Ciò avviene anche in forma metonimica, poiché lo stato degradato delle singole parti del corpo rimanda alla corruzione morale di un'intera categoria di anime.

Tale effetto è ulteriormente sostenuto da una marcata coesione fonica. La ricorrenza di consonanti dure e gutturali – in particolare i nessi -cc-, -tt-, -gg- – e l'uso calibrato di allitterazioni, assonanze e consonanze interne producono un impasto sonoro aspro e dissonante, che rispecchia la violenza delle immagini e contribuisce alla resa espressionistica tipica delle sezioni più cupie dell'*Inferno*. Anche sotto questo profilo, forma e contenuto risultano strettamente solidali.

In prospettiva retorica, il passaggio è segnato da un brusco mutamento enunciativo nel momento in cui il reprobato prende la parola. Il gesto di Maometto che «con le mani s'aperse 'l petto» configura un'autentica auto-ostensione, una prosopopea che coniuga dimostrazione visiva e dichiarazione verbale, rendendo necessario il neologismo «mi dilacco» (l'effetto della lacerazione è accentuato anche dal chiasmo «io mi dilacco!» / «storpiato è Mäometto!»). L'uso insistito dell'imperativo «vedi», in forma di apostrofe rivolta al pellegrino – e, per suo tramite, al lettore – istituisce una forte deissi e insieme un procedimento anaforico dalla funzione enfatica e didascalica, poiché la visione è guidata e interpretata dall'oggetto stesso che si mostra.

L'esplicito riferimento a sé stesso da parte del dannato al verso 31 introduce inoltre un elemento di autorappresentazione che rompe la mediazione narrativa e conferisce al passo una qualità esemplare. La figura di Maometto è infatti intesa come paradigma del seminatore di scisma e la sua lacerazione corporea costituisce un contrappasso perfettamente congruente: alla divisione operata nella Chiesa e nella comunità dei fedeli con la fondazione dell'Islam corrisponde la divisione fisica del corpo. La relazione analogica fra colpa e pena, qui esplicitata con particolare evidenza, rappresenta uno dei cardini dell'organizzazione retorica del passo.

Funzione analoga svolge la presentazione di Alì, che «sen va piangendo» e appare «fesso nel volto dal mento al ciuffetto». La variazione nella modalità della mutilazione introduce una gerarchia interna fra i dannati, leggibile in termini di diversa responsabilità. Sul piano stilistico si osserva una modulazione del registro: alla crudezza della dissezione addominale si sostituisce ora una ferita più «nobile», localizzata nel volto, cioè nella sede dell'identità e della parola. Ciò conferma la stretta correlazione fra sede corporea della pena e natura della colpa.

La generalizzazione che segue («E tutti li altri che tu vedi qui i seminatori di scandalo e di scisma») possiede sia un valore sintattico che concettuale. Il passaggio dal singolare all'universale trasforma infatti l'esempio in categoria, consolidando la funzione paradigmatica delle figure appena introdotte. Il termine «seminatori», metafora attiva della diffusione del male, contri-

buisce a costruire un campo semantico agricolo che implica crescita e propagazione, ma in senso perverso. La lingua dantesca si mostra dunque capace di concentrare in un unico lessema una complessa rete di implicazioni morali.

Dal punto di vista sintattico prevale una struttura paratattica, con proposizioni coordinate e giustapposte che imprime al discorso un ritmo incalzante e descrittivo, coerente con la sequenza visiva delle immagini. Non mancano tuttavia subordinate esplicative e causali che chiariscono il fondamento morale della pena, esplicitando il nesso fra colpa e punizione.

Particolarmente significativa è infine la rappresentazione dinamica della pena, affidata alla figura del diavolo che «n'accisma» con la spada. L'azione, reiterata e ciclica, vede i dannati percorrere la bolgia, richiudere le ferite e venire nuovamente lacerati, secondo una costruzione narrativa fondata sulla ripetizione che mima la perpetuità della pena. Il verbo «accisma», di tradizione provenzale (*acesmar*), conserva un legame etimologico con il campo semantico del taglio e della divisione, rafforzando ulteriormente la coerenza lessicale del passo, mentre «risma» è un termine di derivazione araba (*rizma*) riferito a un fascio di stracci finalizzato alla produzione di un blocco di carta.

In sintesi, i versi 22-44 di *Inf.* XXVIII mostrano una compiuta integrazione fra dispositivi retorici (similitudine iperbolica, deissi imperativa, anafora, *exemplum*), scelte stilistiche (registro basso, lessico anatomico, forte caratterizzazione fonica) e costruzione simbolica del contrappasso, in cui la violenza della rappresentazione corporea si fa strumento di una rigorosa e coerente argomentazione morale.

3. Dante Alighieri, *Purgatorio* XIII, vv. 100-129 [Alighieri 2005b]

Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir 'Come?',
102 lo mento a guisa d'orbo in sù levava.

«Spirto», diss'io, «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
105 fammiti conto o per luogo o per nome».

«Io fui sanese», rispuose, «e con questi
altri rimendo qui la vita ria,
108 lagrimando a colui che sé ne presti.

Savia non fui, avvegna che Sapia
fossi chiamata, e fui de li altrui danni
111 più lieta assai che di ventura mia.

E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'i' fui, com' io ti dico, folle,
114 già discendendo l'arco d'i miei anni.

Eran li cittadin miei presso a Colle
in campo giunti co' loro avversari,
117 e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.

Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari
passi di fuga; e veggendo la caccia,
120 letizia presi a tutte altre dispari,

tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,
gridando a Dio: «Omai più non ti temo!»,
123 come fé 'l merlo per poca bonaccia.

Pace volli con Dio in su lo stremo
de la mia vita; e ancor non sarebbe
126 lo mio dover per penitenza scemo,

se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
129 a cui di me per caritate increbbe.

Parafrasi

Tra le altre ombre ne vidi una che aveva l'aria di aspettare che io parlassi ancora; e se qualcuno volesse chiedere «In che modo manifestasse ciò?», rispondo che alzava il mento come fanno i ciechi. Io dissi: «Spirito, che per salire il monte [del Purgatorio] subisci la pena, se tu sei quello che mi hai risposto, rivelati dicendo il luogo da dove vieni o il tuo nome». Rispose: «Io fui senese, e con questi altri faccio ammenda della mia vita peccaminosa, chiedendo con lacrime a Dio che si conceda a noi.

Non fui saggia, benché fossi chiamata Sapia²⁷, e fui molto più lieta delle sventure altrui che della mia fortuna. E perché tu non creda che ti stia ingannando, senti se fui folle, come io ti dico, quando ormai ero nella fase finale della mia vita. I miei concittadini erano venuti allo scontro con i loro nemici presso Colle Val d'Elsa, e io pregavo Dio affinché accadesse ciò che aveva stabilito (la sconfitta dei senesi). Qui i senesi furono sconfitti e costretti a un'amara fuga; e vedendoli cacciati, provai una gioia superiore a qualunque altra, tanto che volsi al cielo il superbo volto, gridando a Dio: "Ormai non ti temo più!", come fa il merlo illuso da un breve giorno di sole. Chiesi perdono a Dio alla fine dei miei giorni; e il mio debito da pagare sarebbe ancora tutto intero, se non fosse per Pier Pettinaio²⁸ che si ricordò di me nelle sue sante preghiere e al quale la mia sorte fu, lui così caritatevole, causa di dolore».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Nella II cornice del Purgatorio vengono presentati esempi di carità. Qui Dante descrive la pena riservata agli invidiosi e, successivamente, dà spazio all'incontro con Sapia senese.

L'episodio che ha come protagonista la donna, nel quale si condensano alcuni aspetti strutturali fondamentali della seconda cantica – il ripensamento delle proprie colpe, il pentimento *in extremis*, l'efficacia delle preghiere dei vivi – presenta una costruzione fortemente unitaria. La voce di Sapia si sviluppa infatti secondo un disegno retorico progressivo che intreccia identificazione, confessione e interpretazione morale del proprio passato.

²⁷ Sapia è una nobildonna senese del XIII secolo, appartenente alla famiglia Salvani e moglie di Ghinibaldo Saracini. Si trova tra gli invidiosi del *Purgatorio* perché in vita provò gioia per la sconfitta dei suoi concittadini nella battaglia di Colle Val d'Elsa (1269).

²⁸ Pier Pettinaio fu un artigiano e commerciante di pettini vissuto nel Duecento, probabilmente nato nei dintorni di Siena (a Campi nel Chianti) e poi stabilitosi in città, dove esercitò il suo mestiere. Era noto per la sua grande rettitudine morale e per l'esemplare vita religiosa (fu terziario francescano), tanto da essere ritenuto quasi santo già dai suoi contemporanei. Morì a Siena nel 1289, in età avanzata, e divenne subito soggetto a forte venerazione pubblica.

L'avvio è caratterizzato da una dinamica dialogica serrata. La richiesta di Dante, formulata secondo la duplice alternativa «per luogo o per nome», introduce un tipico modulo di agnizione, un esempio di *brevitas* interrogativa cui si contrappone una risposta ampia e distesa. Tale sproporzione non è casuale, ma funzionale alla caratterizzazione del personaggio, la cui parola si amplia fino a comprendere i dati identificativi e l'autodenuncia etica. In questo quadro, l'uso del discorso diretto conferisce vivacità drammatica alla scena e favorisce una incisiva caratterizzazione psicologica, mentre le forme di allocuzione («Spirto») intensificano l'interazione tra Dante e l'anima.

Sul piano stilistico, l'autopresentazione «Io fui sanese» soddisfa immediatamente la richiesta topografica, mentre la sequenza «Savia non fui, avvegna che Sapia l fossi chiamata» si fonda su un procedimento di forte evidenza retorica, costruito sull'antifrasi e sulla dissociazione tra *nomen* e *res*. È opportuno soffermarsi su questo aspetto poiché nel Medioevo si attribuiva grande valore al significato etimologico dei nomi quale elemento distintivo dell'identità personale – più volte Dante aderisce a questa logica, come nel caso di Beatrice nella *Vita nova* (XIII, 4) o di Romeo Villanova (VI, 127-142) e dei genitori di san Domenico (XII, 79-81) nel *Paradiso*. Il nome proprio della senese viene dunque privato del suo valore semantico originario e, attraverso una torsione ironica, rovesciato nel suo contrario: la «sapienza» potenziale si traduce, sul piano morale, in stoltezza e follia. Con notevole concisione epigrammatica, in pochi versi si concentra così l'intero giudizio morale sul personaggio, ulteriormente rafforzato dalla clausola «e fui de li altrui danni l più lieta assai che di ventura mia», definizione quasi scolastica dell'invidia, costruita su un parallelismo antitetico di grande trasparenza sintattica. In questo contesto, la ripresa insistita dell'io («io fui...», «fui chiamata...») configura una sorta di anafora semantica che accentua la dimensione autobiografica e confessionale del discorso.

L'espansione narrativa che segue («E perché tu non creda...») assume la forma di una *probatio* finalizzata a confermare la veridicità della confessione. Qui la tessitura stilistica si fa più complessa, attraverso l'inserzione di coordinate temporali e

immagini che organizzano il racconto secondo una linea discendente. L'espressione «già discendendo l'arco de' miei anni» produce una metafora della vita concepita secondo un andamento curvilineo, prima ascendente e poi declinante. Essa introduce un elemento di riflessione antropologica che aggrava la colpa, collocando l'episodio in una fase di maturità, quando sarebbero richieste maggiore prudenza e saggezza. Sul piano sintattico prevale la paratassi, innervata tuttavia da subordinate temporali e causali che articolano il discorso e ne chiariscono la logica morale, contribuendo a un andamento discorsivo vicino al parlato.

La rievocazione dell'evento storico – la sconfitta dei senesi presso Colle di Val d'Elsa, nel 1269, per mano dei fiorentini guelfi – è resa attraverso una sequenza di verbi dinamici («erano [...] giunti», «rotti fur», «volti», «veggendo la caccia») che costruiscono un climax culminante nella reazione emotiva della narratrice. La lingua assume qui una forte intensità espressiva. La locuzione «amari passi di fuga» condensa, in una sinestesia morale e sensibile, l'esperienza della disfatta, mentre l'iperbole «letizia presi ad ogni altra dispari» accentua l'anomalia affettiva di Sapia, la cui gioia supera ogni altra esperienza precedente. Ancora più grave, sul piano dottrinale, è il fatto che tale letizia si traduca in un gesto di sfida nei confronti di Dio («volsi in sù l'ardita faccia»). L'aggettivo «ardita» segnala infatti il passaggio dall'invidia alla superbia – poco prima la senese si è definita «folle», termine che in Dante indica, come nel caso di Ulisse, proprio la superbia.

Il vertice retorico viene raggiunto con l'esclamazione «Omai più non ti temo!», esempio di allocuzione diretta a Dio carica di implicazioni teologiche, poiché denota una sospensione del *timor Dei*. La similitudine del merlo («come fé 'l merlo per poca bonaccia») interviene a interpretare e ridimensionare tale audacia, inscrivendola in una tradizione proverbiale. L'animale che, ingannato da una tregua momentanea del freddo, si crede al sicuro dall'inverno, diventa figura dell'errore umano che scambia il contingente per definitivo. Il registro, a questo punto, si abbassa consapevolmente, introducendo un elemento popolare che accentua, per contrasto, la stoltezza dell'anima purgante.

L'ultima sezione («Pace volli con Dio...»), con il passaggio dalla narrazione dell'errore alla dichiarazione della conversione, segna un cambiamento di tono e di ritmo. Il verbo «volli» indica un atto di volontà che ristabilisce l'ordine morale, mentre l'espressione «in su lo stremo l de la mia vita» ribadisce la tardività della penitenza. La proposizione ipotetica finale («e ancor non sarebbe l lo mio dover per penitenza scemo, ll se...») introduce il tema dell'intercessione, concretizzato nella menzione delle preghiere di Pier Pettinaio, elemento tipico della teologia purgatoriale.

Su un piano più propriamente formale, il passo si caratterizza per una tessitura metrica e fonica coerente con l'atmosfera della cantica. Le rime sono prevalentemente piane e producono una sonorità distesa, mentre l'uso dell'enjambement rimane moderato ma funzionale alla continuità del racconto autobiografico (ad esempio ai vv. 106-107 e 124-125). Ne deriva un andamento più lineare e meno franto rispetto ai canti infernali ma non ancora solenne come alcuni punti del *Paradiso*. Anche sul piano fonico si registra un'attenuazione degli effetti più aspri, con la prevalenza di suoni liquidi e vocalici che contribuiscono a creare un tono più pacato e meditativo.

Il lessico si colloca su un livello medio-alto, in equilibrio tra volgare illustre e aperture colloquiali o proverbiali, come nel caso del merlo. Sono presenti latinismi («avvegna») e forme arcaiche accanto a espressioni più quotidiane, in una combinazione che rende credibile la voce dell'anima e riflette la funzione pedagogica del Purgatorio.

Nel complesso, si coglie una calibrata alternanza di registri: alla concisione sentenziosa delle definizioni morali si affianca la distensione narrativa della memoria autobiografica, mentre le immagini metaforiche e le similitudini popolari svolgono una funzione di chiarificazione e intensificazione espressiva. Infine, la struttura sintattica, prevalentemente coordinativa ma articolata da subordinate, sostiene un discorso insieme riflessivo e didascalico. L'unità del passo è poi garantita dalla coerenza della voce di Sapia, che attraverso un percorso progressivo conduce dall'identità nominale alla verità morale, secondo un itinerario insieme retorico e spirituale.

4. Dante Alighieri, *Purgatorio* XXVII, vv. 16-36
[Alighieri 2005b]

In su le man commesse mi protesi,
guardando il foco e imaginando forte
18 umani corpi già veduti accesi.

Volsersi verso me le buone scorte;
e Virgilio mi disse: «Figliuol mio,
21 qui può esser tormento, ma non morte.

Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
24 che farò ora presso più a Dio?

Credi per certo che se dentro a l'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
27 non ti potrebbe far d'un capel calvo.

E se tu forse credi ch'io t'inganni,
fatti ver' lei, e fatti far credenza
30 con le tue mani al lembo d'i tuoi panni.

Pon giù omai, pon giù ogni temenza;
volgiti in qua e vieni: entra sicuro!».
33 E io pur fermo e contra coscienza.

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:
36 tra Bëatrice e te è questo muro».

Parafrasi

Mi sporsi in avanti con le mani giunte, guardando il fuoco e raffigurandomi con terrore corpi umani già visti bruciare. Le fide guide²⁹ si volsero verso me e Virgilio mi disse: «Figlio mio, qui può esserci sofferenza, ma non morte. Ricordati, ricordati! Se io ti guidai salvo persino in groppa a Gerione³⁰, che cosa farò

²⁹ Virgilio e Stazio.

³⁰ Gerione è una creatura mostruosa che Dante riprende dalla mitologia classica. Nella tradizione antica è un gigante, figlio di Crisaore e Calliroe, caratterizzato da

ora che siamo più prossimi a Dio? Non dubitare che, se anche tu rimanessi nel ventre di queste fiamme per mille anni, non ti potrebbero privare neppure di un capello. E se tu forse credi che io voglia ingannarti, avvicinarti al fuoco e accertatene con le tue stesse mani accostando ad esso un lembo della tua veste. Coraggio, deponi ogni timore; voltati da questa parte e vieni, entra sicuro nel fuoco!». E io, nonostante ciò, restavo fermo, sordo a ogni richiamo. Quando vide che non mi persuadevo a nessun costo, un po' turbato, Virgilio mi disse: «Ora rifletti, figlio: a dividere te da Beatrice vi è solo questo muro».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Ci troviamo nella VII cornice del Purgatorio, dedicata ai lussuriosi. Dopo l'apparizione dell'angelo della castità, Dante, Virgilio e Stazio oltrepassano il muro di fuoco. Dante si addormenta e sogna Lia, prima di intraprendere la salita verso il Paradiso Terrestre.

L'intensa scena compresa tra i versi 16-36 del canto XXVII del *Purgatorio* si distingue per una costruzione retorica fortemente progressiva, fondata sul passaggio da una rappresentazione mimico-corporea del timore a una persuasione razionale, culminante infine in un affettuoso appello. Tale successione si iscrive in una marcata dimensione dialogica, nella quale il confronto tra Dante e Virgilio struttura sia l'andamento narrativo che quello argomentativo.

L'*incipit* (vv. 16-18) è dominato da una gestualità densamente espressiva. La postura delle mani, variamente interpretata come intreccio delle dita e tensione del corpo all'indietro o in atto di prostrazione, è resa attraverso un'inversione sintattica con presenza di anastrofe («In su le man commesse mi protesi»),

tre corpi (o tre forme), che viene ucciso da Ercole. Nel mondo dantesco Gerione mantiene alcuni tratti del mito, come la triplicità e il legame con l'oltretomba, ma assume un aspetto nuovo e simbolico. Ha sembianze composite – volto umano apparentemente onesto, corpo di serpente, zampe artigliate e pelose e coda di scorpione – ed è enigmatico e inquietante. Dante e Virgilio lo incontrano al limite del cerchio dei violenti contro Dio e se ne serviranno per raggiungere in volo Malebolge. Per bocca dello stesso Dante autore, Gerione è un simbolo della frode (*Inf.* XVII, 7).

che conferisce solennità al dettato e riproduce in figura iconica il turbamento interiore del poeta. Affiora qui una dimensione quasi pittorica della terzina, nella quale la sintassi prolunga l'atto percettivo in un'intensa elucubrazione mentale. L'immaginazione «forte» dei «corpi umani [...] accesi» introduce infatti una memoria visiva concreta, che funziona come similitudine implicita: il fuoco purgatorio viene interpretato attraverso l'esperienza sensibile di corpi già visti ardere, trasformandosi in correlativo psichico di un timore profondamente radicato in Dante personaggio. Si tratta di un tipico nesso dantesco tra visibile e dimensione interiore.

A partire dal verso 19 è Virgilio a prendere la parola, costruendo il discorso secondo i moduli dell'*ars rhetorica*. L'esordio concessivo («qui può esser tormento, ma non morte») rappresenta una *distinctio* che attenua il timore senza negarlo, secondo una strategia di *captatio fidei*. Subito dopo interviene l'anafora con *conduplicatio* («Ricorditi, ricorditi!»), che intensifica l'esortazione e fonda l'argomentazione su un *exemplum* autobiografico (l'episodio di Gerione in *Inf.* XVII, 85-93 e 106 sgg.). La progressione è chiaramente *a fortiori*: se la guida ha già salvato il discepolo nelle profondità infernali, tanto più potrà farlo ora che è «presso più a Dio». Questa insistenza anaforica trova un parallelo più avanti («Pon giù omai, pon giù...»), contribuendo a scandire ritmicamente la pressione persuasiva.

L'ulteriore sviluppo del passo (vv. 25-27) introduce un'iperbole rassicurante («ben mille anni»), che rafforza la garanzia dell'innocuità del fuoco, già espressa nella celebre formula «non ti potrebbe far d'un capel calvo». Qui si produce anche un significativo abbassamento stilistico poiché, pur trattandosi di un'immagine di ascendenza biblica (Luca 21:18), la concretezza dell'espressione traduce la dottrina in termini tangibili. Il lessico contribuisce inoltre a una metaforizzazione organica del fuoco, concepito più come spazio avvolgente che distruttivo («alvo» come ventre o interno della fiamma). In questo tratto, l'enjambement (ad esempio tra i vv. 25-26) accompagna il movimento psicologico oscillante tra paura e progressiva rassicurazione, rendendo sul piano metrico la tensione interiore del protagonista.

Nei versi 28-30 la persuasione si sposta dal piano logico a quello empirico mediante l'invito a sperimentare l'inoffensiva natura del fuoco («fatti far credenza [...] al lembo d'i tuoi panni»). La locuzione «far credenza» introduce un registro pragmatico, nel quale l'*experientia* interviene a colmare i limiti della *ratio*. All'indubbio valore allegorico della scena – non la ragione (Virgilio), ma solo l'amore può prevalere sull'ultimo ostacolo che divide l'uomo da Dio – si sovrappone una premurosa componente umana. È inoltre significativo che la prova riguardi un elemento marginale come l'orlo della veste, cioè una parte secondaria, a dimostrazione del fatto che la retorica della cautela si traduce in una messa alla prova controllata.

Il segmento successivo (vv. 31-33) è costruito su un doppio imperativo iterato da parte di Virgilio («Pon giù omai, pon giù...»), strategia parallela alla *conduplicatio* precedente, che, insieme ai verbi di moto («volgiti», «vieni»), genera una sequenza paratattica incalzante, tipica del discorso diretto costituito da frasi brevi, imperative e altamente efficaci sul piano comunicativo. Tale struttura è arricchita anche dalla presenza di subordinate che articolano l'argomentazione. La risposta di Dante («E io pur fermo e contra coscienza») genera una tensione drammatica tra assenso razionale e resistenza emotiva, condensata in una formula di forte densità etica.

Infine, Virgilio, mutando registro, passa a un argomento affettivo e finalistico (vv. 34-36). Il lieve turbamento del maestro («turbato un poco») è sintomo di una controllata indignazione che rafforza l'efficacia persuasiva del suo discorso. L'argomento decisivo è formulato mediante un pensiero semplice ma vigoroso: «tra Bëatrice e te è questo muro». La metafora del «muro» sostituisce la fiamma con un'immagine statica e superabile, attenuandone la carica terrificante. Al tempo stesso, l'evocazione di Beatrice materializza un obiettivo desiderato che riorienta l'azione di Dante personaggio, sul quale la persuasione non procede più per dimostrazione (vv. 28-30), ma per attrazione verso il fine prefigurato. Anche sul piano stilistico la clausola è esemplare per economia e forza espressiva, poiché la deissi («questo») e la collocazione finale di «muro» sigillano l'argomentazione in una formula memorabile.

Considerato nella sua unità, il passo presenta un lessico medio-alto, nel quale latinismi e forme arcaiche convivono con termini concreti, dando luogo a un linguaggio insieme elevato e comunicativo, funzionale alla dinamica dialogica. Il tono è drammatico e didascalico, come mostra l'opposizione tra il timore del protagonista e la sicurezza della guida, dalla quale scaturisce una forte tensione narrativa. La struttura argomentativa, fondata sul richiamo all'esperienza passata e sulla proiezione verso la ricompensa futura, si configura così come un dispositivo pienamente motivazionale, nel quale retorica, psicologia e teologia convergono in modo perfettamente integrato.

5. Dante Alighieri, *Paradiso* XIII, vv. 112-142
[Alighieri 2005a]

E questo ti sia sempre piombo a' piedi,
per farti mover lento com' uom lasso
114 e al sì e al no che tu non vedi:

ché quelli è tra li stolti bene a basso,
che senza distinzione afferma e nega
117 ne l'un così come ne l'altro passo;

perch' elli 'ncontra che più volte piega
l'oppinion corrente in falsa parte,
120 e poi l'affetto l'intelletto lega.

Vie più che 'ndarno da riva si parte,
perché non torna tal qual e' si move,
123 chi pesca per lo vero e non ha l'arte.

E di ciò sono al mondo aperte prove
Parmenide, Melisso e Brisso e molti,
126 li quali andaro e non sapëan dove;

sì fé Sabellio e Arrio e quelli stolti
che furon come spade a le Scritture
129 in render torti li diritti volti.

Non sien le genti, ancor, troppo sicure
a giudicar, sì come quei che stima
132 le biade in campo pria che sien mature;

ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce,
135 poscia portar la rosa in su la cima;

e legno vidi già dritto e veloce
correr lo mar per tutto suo cammino,
138 perire al fine a l'intrar de la foce.

Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerere,
141 vederli dentro al consiglio divino;

ché quel può surgere, e quel può cadere».

Parafrasi

E questo mio chiarimento³¹ ti induca sempre a procedere con prudenza e con la cautela di chi cammina lentamente perché stanco quando affermi o neghi ciò che non vedi subito con chiarezza: infatti, tra gli stolti è il più sciocco colui che senza riflettere afferma o nega una cosa, sia in un caso che nell'altro; perché accade spesso che un giudizio affrettato conduca a una falsa convinzione, e poi l'amore per la propria idea impedisca all'intelletto di ragionare. Non solo invano ma anche con danno lascia la riva chi va alla ricerca del vero e non è capace di perseguirlo, perché non fa ritorno nella condizione in cui era partito³². E di ciò nel mondo vi sono chiari esempi, come dimostrano Parmenide, Melisso, Brisone³³ e altri ancora, che procedettero

³¹ Tommaso d'Aquino ha appena spiegato in cosa consiste la sapienza di Salomone.

³² Prima era ignorante, ora è nell'errore.

³³ Parmenide fu un filosofo greco originario di Elea, vissuto nel V secolo a.C. La sua filosofia ruota attorno all'idea che l'essere sia unico, indivisibile e immobile, cosa che nega ogni molteplicità, cambiamento o differenza. Questa concezione divenne il tratto distintivo della scuola eleatica, di cui Parmenide fu il principale esponente. Dante considera la filosofia di Parmenide alla luce della lezione aristotelica (*Monarchia* III, iv, 4), che dichiarava errate le modalità d'utilizzo della ragione adottate del filosofo eleatico. Melisso, filosofo greco originario di Samo vissuto intorno alla metà del V secolo a.C., era seguace di Parmenide. Come il maestro, anche egli era stato oggetto di critiche da parte di Aristotele che lo accusava di commettere errori sia nei presupposti che nel metodo argomentativo, cioè di partire da idee false o di non

nella ricerca della conoscenza senza un fine preciso; così fecero Sabellio, Ario³⁴ e quegli stolti che deformarono il senso delle Scritture come le spade riflettono in modo distorto i diritti volti in esse specchiati. Le genti, inoltre, non siano troppo frettolose nel giudicare, come colui che calcola il valore del raccolto prima ancora che nel campo coltivato il grano sia giunto a maturazione; infatti, per tutto l'inverno ho visto il pruno rinsecchito e spinoso, e poi in primavera sbocciare una rosa sulla sua cima; e ho visto una nave procedere sicura e veloce lungo la sua rotta, per poi affondare all'entrata nel porto. Non credano donna Berta e ser Martino, per aver visto un uomo rubare e un altro fare offerte, di poter leggere la loro sorte entro il giudizio divino; poiché il primo può salvarsi e l'altro condannarsi».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Nel cielo del Sole proseguono il canto e la danza delle due corone di spiriti sapienti. Tommaso d'Aquino illustra la natura della sapienza di Salomone e ammonisce a non formulare giudizi frettolosi.

Una sezione fortemente coesa sul piano retorico e stilistico, nella quale le istanze dottrinali si traducono in una tessitura

costruire ragionamenti rigorosi. Questa valutazione contribuì a presentarlo come un pensatore che si muoveva senza una corretta guida metodologica nella ricerca della verità. Brisso è il nome con cui Dante indica il filosofo greco Brisone di Eraclea (IV secolo a.C.), probabilmente allievo di Socrate o di Euclide di Megara e considerato tra i promotori della dialettica eristica. È ricordato soprattutto per un vano tentativo di risolvere il problema della quadratura del cerchio. Il suo metodo, basato su un ragionamento scorretto, fu disapprovato da Aristotele.

³⁴ Sabellio fu un pensatore cristiano del III secolo legato al monarchianismo, una corrente che negava la distinzione tra le persone della Trinità. Egli sosteneva che Padre, Figlio e Spirito Santo non fossero entità separate, ma semplici manifestazioni diverse dell'unico Dio. Da questa posizione derivava anche l'idea che fosse il solo Padre ad aver sofferto la Passione. Ario (IV secolo) fu un presbitero della Chiesa di Alessandria, formatosi alla scuola di Luciano di Antiochia. Egli sosteneva che il Figlio non fosse generato eternamente dal Padre, ma che vi fosse subordinato e creato in un momento successivo. Ne deriva che se il Figlio non è pienamente Dio, la sua capacità di redimere l'umanità risulta limitata e la distanza tra Dio e il mondo resta insanabile. Il concilio di Nicea del 325 intervenne proprio su questo punto sancendo che il Figlio non è creato ma generato eternamente dal Padre e condividendone, dunque, la stessa natura divina.

espressiva di particolare densità figurativa e di forte tensione etico-conoscitiva, è quella che chiude il canto XIII del *Paradiso* (vv. 112-142). A parlare è san Tommaso e il corollario finale del canto, che segue il chiarimento sul tipo di sapienza posseduta da Salomone, si configura come una *peroratio* ammonitiva, organizzata secondo un progressivo passaggio dall'astrazione conoscitiva dell'esempio proposto alla concretezza esemplare, fino alla sentenza morale. Questo modo di procedere, tipicamente scolastico, si riflette anche nell'impianto stilistico, in cui all'enunciazione del principio segue prima la dimostrazione attraverso *exempla* e infine l'applicazione concreta.

L'avvio (vv. 112-120) propone una metafora incisiva e strutturante, quella del «piombo a' piedi», ormai proverbiale immagine della lentezza associata alla prudenza richiesta nell'atto del giudicare. Essa appartiene a un registro insieme corporeo e morale, traducendo in figura sensibile la nozione scolastica di *distinctio*, cioè la separazione tra diversi livelli di senso di una determinata questione. Il rallentamento fisico diviene così correlativo figurale della sospensione del giudizio, secondo una dinamica che associa il movimento all'operazione intellettuale. La costruzione sintattica, fondata su parallelismi e sul bilanciamento antitetico («e al sì e al no»), riflette formalmente l'atto del discernere. Significativa è poi l'iterazione di strutture oppositive («l'un [...] l'altro»), che rafforza la riflessione dialettica. In questo quadro, l'uso dell'enjambement (ad esempio ai vv. 118-119) contribuisce a creare un andamento fluido e discorsivo, coerente con la dimensione teologica del canto. Il lessico tecnico («distinzione», «oppinïon», «affetto»), di matrice filosofico-scolastica e fatto di latinismi, convive con una figurazione concreta, producendo un tipico effetto di duplice registro – filosofico e immaginativo – sostenuto anche da una trama fonica armonica, nella quale assonanze e rime piane rafforzano la coesione del discorso.

Alla base di questa prima parte del testo si colloca una precisa diagnosi psicologica ed epistemologica: l'«oppinïon corrente» che «piega [...] in falsa parte» e l'«affetto» che «l'intelletto lega» formano un nesso causale tra errore conoscitivo e implicazione passionale, vero snodo centrale del passo. L'immagine

del legame si esprime attraverso una metafora dinamica e quasi fisica della passione che avvinghia la ragione a falsi giudizi, imprigionando così l'intelletto, mentre la concisione del dettato conferisce ai versi un andamento sentenzioso e quasi aforistico.

La sezione centrale (vv. 121-129) sviluppa la dimostrazione mediante una serie di *exempla* storici e metaforici, secondo un incremento argomentativo che si configura come un vero e proprio climax. L'immagine del pescare «per lo vero» senza avere «l'arte» – cioè senza la necessaria cautela nel giudicare – costituisce una metafora cognitiva complessa, che assimila la ricerca della verità a un'impresa tecnica. Senza strumenti e competenze adeguati, il soggetto non solo fallisce, ma si allontana ulteriormente dal vero, ritornando in una condizione peggiore – carico di errori – rispetto a quella in cui si trovava prima di tentare l'impresa.

Segue l'elenco di filosofi (Parmenide, Melisso, Brisso) ed eresiarchi (Sabellio, Ario) che rafforza l'osservazione di Tommaso e introduce una variazione di registro. Dal piano metaforico si passa, infatti, a quello storico-dotttrinale, attraverso un'enumerazione esemplificativa di forte valore didascalico. Anche qui la componente retorica resta dominante, soprattutto nella potente similitudine degli eretici «come spade» che deformano il senso autentico («diritti volti») dei testi sacri. La figura si fonda su un'analogia visiva – il riflesso distorto nella lama – e assume valore metatestuale poiché l'errata interpretazione viene rappresentata come deformazione ottica, ossia come fallimento del rapporto tra segno e senso.

Nella parte finale del canto (vv. 130-142), con il passaggio dal piano logico-filosofico a quello etico, si realizza un evidente mutamento di tono e di registro. Qui il Dante *auctor* dispiega una serie di similitudini – il pruno che fiorisce, la nave che naufraga entrando nel porto – organizzate secondo una struttura antitetica e paradossale: ciò che appare negativo può rovesciarsi in positivo e viceversa. La forza retorica di tali immagini risiede nella loro evidenza empirica e nella funzione analogica che trasferisce sul piano morale l'instabilità del giudizio fondato sull'apparenza. L'uso dell'enjambement (vv. 133-134) e la mag-

giore rapidità delle immagini contribuiscono a un ritmo più incalzante, mentre la lingua si fa più concreta e vivace.

Poiché ora l'attenzione di Tommaso è rivolta alle «genti», fra le quali rientrano anche comuni individui, gli ultimi versi si caratterizzano per un abbassamento di registro, pur all'interno di una struttura sintattica ancora prevalentemente ipotattica, ma equilibrata da coordinate e parallelismi, in cui trovano posto subordinate causali e relative a riflettere la complessità del ragionamento. Si tratta dunque di un momento di relativa liberazione espressiva rispetto alla precedente compostezza dottrinale. La lingua si fa più concreta, il ritmo più incalzante, le immagini si susseguono con maggiore rapidità fino all'apostrofe a «donna Berta e ser Martino». Questa clausola finale introduce un sentore di satira sociale e un tono quasi proverbiale attraverso l'impiego di nomi comuni, equivalenti a tipi generici del volgo. L'effetto prodotto è duplice. Da un lato si compie una riduzione ironica di chi pretende di giudicare il «consiglio divino»; dall'altro emerge il contrasto tra ignoranza umana e insondabilità della provvidenza – in controluce vi sono anche alcuni echi evangelici (Luca 18:9-14 e 23:39-43). Infine, la chiusa («ché quel può sorgere, e quel può cadere») risalta come una *sententia* dalla perfetta simmetria sintattica e dalla forte pregnanza semantica, tanto da poter essere considerata una formula ricapitolativa di valore universale – lo stesso avverrà in *Par.* XX, 133-135 – nella quale si condensa l'intero percorso argomentativo del passo.

6. Dante Alighieri, *Paradiso* XIV, vv. 1-66

[Alighieri 2005a]

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
movesi l'acqua in un ritondo vaso,

3 secondo ch'è percosso fuori o dentro:

ne la mia mente fé sùbito caso
questo ch'io dico, sì come si tacque

6 la gloriosa vita di Tommaso,

per la similitudine che nacque
del suo parlare e di quel di Beatrice,

9 a cui sì cominciar, dopo lui, piacque:

«A costui fa mestieri, e nol vi dice
né con la voce né pensando ancora,
12 d'un altro vero andare a la radice.

Diteli se la luce onde s'infiora
vostra sustanza, rimarrà con voi
15 etternalmente sì com' ell' è ora;

e se rimane, dite come, poi
che sarete visibili rifatti,
18 esser porà ch'al veder non vi nòi».

Come, da più letizia pinti e tratti,
a la fiata quei che vanno a rota
21 levan la voce e rallegrano li atti,

così, a l'orazion pronta e divota,
li santi cerchi mostrar nova gioia
24 nel torneare e ne la mira nota.

Qual si lamenta perché qui si moia
per viver colà sù, non vide quive
27 lo refrigerio de l'eterna ploia.

Quell' uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
30 non circunscritto, e tutto circunscribe,

tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
33 ch'ad ogne merto saria giusto muno.

E io udi' ne la luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
36 forse qual fu da l'angelo a Maria,

risponder: «Quanto fia lunga la festa
di paradiso, tanto il nostro amore
39 sì raggerà dintorno cotal vesta.

La sua chiarezza séguita l'ardore;
l'ardor la visione, e quella è tanta,
42 quant'ha di grazia sovra suo valore.

Come la carne gloriosa e santa

- fia rivestita, la nostra persona
45 più grata fia per esser tutta quanta;

per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratiuto lume il sommo bene,
48 lume ch'a lui veder ne condiziona;

onde la vision crescer convene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
51 crescer lo raggio che da esso vene.

Ma sì come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
54 sì che la sua parvenza si difende;

così questo folgór che già ne cerchia
fia vinto in apparenza da la carne
57 che tutto di la terra ricoperchia;

né potrà tanta luce affaticarne:
ché li organi del corpo saran forti
60 a tutto ciò che potrà diletterne».

Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,
63 che ben mostrar disio d'i corpi morti:

forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
66 anzi che fosser sempiterne fiamme.

Parafrasi

Dal centro all'orlo e viceversa, l'acqua si muove in un vaso rotondo a seconda che sia colpito dall'esterno o dall'interno: non appena l'anima gloriosa di san Tommaso tacque, all'improvviso mi venne in mente questa immagine ora detta per la somiglianza tra le sue parole (di Tommaso) e quelle di Beatrice, alla quale piacque iniziare a parlare dopo di lui: «A costui è necessario, anche se non ve lo dice con la voce né formulando il pensiero,

andare al fondo di un'altra verità³⁵. Ditegli se la luce con cui si adorna la vostra anima resterà con voi per sempre con lo stesso splendore di adesso; e se rimane, ditegli in che modo, dopo esservi rivestiti del vostro corpo, essa non sia di impedimento alla vostra vista». Come talvolta, sospinti e trascinati da una maggiore gioia, i danzatori che ballano in cerchio alzano il tono del canto e imprimono più lieto vigore ai loro movimenti, così quelle sante corone mostrarono nuova felicità a quella preghiera pronta e devota di Beatrice, ruotando e cantando mirabilmente. Chi si lamenta perché qui sulla Terra si debba morire per vivere poi in Cielo, non ha visto in questo luogo l'appagamento dell'eterna beatitudine. Quel Dio uno e trino, che eternamente vive e regna nel Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo, non contenuto in alcun luogo ma tale da contenere ogni cosa, era celebrato tre volte da quelli spiriti con una melodia tale che sarebbe il giusto premio a qualunque merito. E io sentii, nella luce più splendente della corona interna³⁶, un'umile voce, forse simile a quella che l'arcangelo Gabriele rivolse a Maria nell'Annunciazione, che rispose: «Per tutto il tempo in cui saremo beati in Paradiso, l'amore che arde in noi irraderà intorno questa veste di luce. La sua luminosità è conseguenza dell'ardore dell'animo; a sua volta esso è conseguenza del grado della visione divina e quella è tanto alta quanta è la grazia che Dio elargisce. Non appena l'anima si sarà rivestita del corpo glorificato [dal cielo] e santificato [dall'incarnazione del Figlio], la nostra persona sarà più gradita [a Dio] perché nuovamente completa [e quindi perfetta]; perciò sarà maggiore il dono della grazia divina elargito da Dio, dono che ci permette di contemplarlo; perciò necessariamente la visione di Dio sarà più intensa e con essa aumenterà l'ardore di carità che accende e aumenterà lo splendore che da essa proviene. Ma, come il carbone avvolto dalla fiamma la supera per la

³⁵ Ossia sciogliere un ulteriore dubbio.

³⁶ Il riferimento è qui all'anima di Salomone. Salomone fu re d'Israele che governò nel X secolo a.C. portando il regno a un periodo di grande prosperità. Nel pensiero medievale, Salomone fu interpretato in chiave simbolica e religiosa. Insieme a David venne visto come figura anticipatrice di Cristo e modello di sovrano ideale. Questa lettura lo rese centrale nelle riflessioni politico-teologiche, rendendolo un esempio del rapporto tra potere terreno e volontà divina.

sua vivida incandescenza, tale da rimanere visibile, così questo fulgore che già ci avvolge sarà vinto in visibilità dall'aspetto del corpo che ora è sepolto in terra; e un tale splendore non potrà affaticare il nostro vedere³⁷, poiché gli organi del corpo [risorto] saranno rafforzati per fruire di tutto ciò che potrà darci gioia». Tanto pronti e solleciti parvero le due corone di spiriti a dire «Amen!» che manifestarono un gran desiderio di riavere i loro corpi morti: forse non solo per sé stessi³⁸, ma per [rivedere] le madri, i padri e le altre persone che amarono prima di diventare spiriti eterni.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Nel IV cielo, quello del Sole, l'anima di Salomone chiarisce a Dante il dubbio riguardante la resurrezione dei corpi. Successivamente, Dante e Beatrice ascendono al cielo di Marte, dove appare la croce splendente formata dagli spiriti di coloro che combatterono per la fede.

L'orditura retorica e la tessitura stilistico-linguistica di *Par. XIV* esibiscono, fin dall'esordio del canto, una delle similitudini più funzionali dell'intera cantica. Il movimento «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro» non solo offre un'immagine tangibile e di immediata verificabilità empirica – il moto dell'acqua in un vaso percorso dall'interno o lungo la circonferenza – ma definisce soprattutto una figura dinamica del processo conoscitivo e dialogico che qui verrà sviluppato. Il carattere reciproco e alternato del moto rispecchia lo scambio di parola tra san Tommaso e Beatrice, secondo una strategia espositiva che rende accessibile, attraverso l'esempio materiale, una questione altrimenti astratta. A questo livello, la costruzione analogica si estende all'intero passo, in cui la similitudine iniziale – il termine stesso «similitudine» è un *hapax legomenon* – non resta isolata, ma informa la disposizione dei nuclei tematici e l'organizzazione del discorso.

³⁷ Cioè «abbagliarci».

³⁸ Per ottenere la perfezione.

Tale principio di circolarità trova riscontro anche sul piano metrico e fonico. La concatenazione rimica, perfettamente regolare, contribuisce a una forte coesione strutturale e a un andamento che riflette tematicamente il movimento dal centro al cerchio e viceversa. Gli endecasillabi producono un ritmo disteso e solenne, coerente con la dimensione contemplativa del canto, mentre l'inserzione del discorso diretto introduce elementi di maggiore vivacità. Le rime, piane e armoniche, privilegiano suoni liquidi e vocalici e il ricorso all'allitterazione di consonanti liquide accompagna la musicalità del dettato, particolarmente evidente nelle immagini coreutiche.

Il lessico si presenta insieme tecnico e simbolico. Termini come «centro» o «cerchio», riconducibili a un sapere geometrico elementare, vengono traslati in ambito teologico per alludere al moto dell'intelletto e alla circolazione della luce divina.

Il segmento successivo (vv. 10-18), in cui Beatrice formula il dubbio di Dante, per il quale occorre «andare a la radice» della verità – espressione che significa precisamente il dover chiarirlo fino in fondo –, si caratterizza per una sintassi ipotattica e argomentativa, scandita da interrogative indirette che articolano la questione in due momenti logicamente connessi: la permanenza della luce dei beati dopo la resurrezione e la compatibilità di tale splendore con la capacità sensitiva dei corpi. Va qui in scena una sorta di *quaestio* scolastica, organizzata secondo il modello disputativo (domanda, obiezione implicita – talvolta ricondotta a una matrice aristotelica secondo cui l'eccesso delle sensazioni corrompe i sensi – e risposta). Il linguaggio si fa quindi più settoriale, con espressioni come «s'infiora l vostra sustanza» o «visibili rifatti», proprie del lessico filosofico-teologico della terza cantica.

Di particolare rilievo è poi la rappresentazione della reazione delle anime (vv. 19-27), affidata a una similitudine di carattere coreutico e musicale. L'immagine dei danzatori che, mossi da maggiore letizia, innalzano la voce e rinnovano il dinamismo delle loro movenze immette nel testo un registro lirico-corale in cui gestualità e suono si intrecciano. Per questo motivo l'«orazion pronta e divota» di Beatrice può essere intesa non solo in senso devozionale, ma anche come ordinazione armonica di

parole, cioè come discorso retoricamente compiuto. Le scelte lessicali («torneare», «mira nota», «orazion») e la disposizione ritmica dei versi concorrono a rendere sensibile la gioia spirituale attraverso categorie corporee, secondo un procedimento analogico costante nel *Paradiso*.

Il canto dei beati (vv. 28-33) introduce un momento di alta concentrazione teologica, espresso con estrema sintesi formulaica. L'anafora numerica («Quell' uno e due e tre [...] in tre e 'n due e 'n uno»), che costituisce al tempo stesso una perifrasi per designare Dio, traduce in forma quasi liturgica il mistero trinitario, mentre le strutture ternarie e i parallelismi – che ricorrono anche altrove nel canto, come nella triplice iterazione di «crescer» (vv. 49-51), configurata come climax ascendente (visione → ardore → raggio) – organizzano il discorso secondo moduli ritmici e concettuali ricorrenti. Le proposizioni relative e chiastiche («che sempre vive l e regna sempre...») condensano gli attributi divini in una struttura paratattica di forte equilibrio. Anche il lessico, nella sua apparente semplicità, si carica di implicazioni dottrinali, soprattutto attraverso termini come «circuncritto» e «circunscrive», che esprimono la natura di Dio, lodato dagli spiriti con il *Gloria*, non relegato in alcun luogo e tuttavia capace di contenere in sé tutto il creato. Quest'ultima costruzione lessicale è tra l'altro particolarmente significativa, come dimostra la sua ripresa in *Par. XXX, 12*.

La risposta di Salomone (vv. 34-60) segna il passaggio a un registro esplicativo, in cui la progressione concettuale si articola attraverso nessi causali e consecutivi («onde», «così»). La lingua, e con essa l'intera argomentazione, si organizza secondo una catena triadica – ardore, visione, grazia divina – per cui a una maggiore grazia corrispondono una visione più alta e un amore più intenso, dai quali deriva l'accresciuto splendore dei beati. Tale concatenazione è resa stilisticamente mediante parallelismi e riprese tematiche che conferiscono al discorso un andamento sillogistico. Le metafore luminose («luce onde s'infiora», «raggio», «folgór») traducono in immagini sensibili la dinamica della beatitudine, mentre la metafora del vestimento (vv. 37-45), che concepisce il corpo glorioso come «vesta» dell'anima, chiarisce il rapporto tra componente spirituale e corporea.

La similitudine del carbone e della fiamma (vv. 52-54), vero *exemplum* esplicativo, instaura infine un ulteriore livello figurativo, mostrando come lo splendore non annulli, ma anzi esalti, la forma del composto anima-corpo secondo un principio di non occultamento.

La conclusione (vv. 61-66) è caratterizzata da un gesto corale – l'«Amme!» – che possiede un'evidente polisemia, nella quale affermazione, desiderio e partecipazione si compenetrano vicendevolmente. Sul piano sintattico, pur nella prevalenza dell'ipotassi, con subordinate causali, consecutive e relative che riflettono la complessità del pensiero teologico, il discorso mantiene chiarezza e ordine grazie a strutture iterative e parallelismi.

L'ultima terzina fissa il trionfo emotivo e concettuale dell'intero passo. Il «forse» iniziale, che riecheggia precedenti tentativi del poeta di sondare ciò che resta, in fondo, insondabile (v. 36 e poi, seppure in un contesto diverso, v. 130), suggerisce una cautela interpretativa che apre a un'ulteriore lettura del desiderio delle anime. Accanto alla motivazione dottrinale – il raggiungere la perfezione ontologica con la resurrezione della carne – emerge una ragione più intima e affettiva: il desiderio di rivedere i propri cari così come furono amati nel loro stato terreno. Le «mamme», i «padri» e «li altri che fuor cari» introducono una dimensione familiare e relazionale che resiste alla trasfigurazione celeste. Prima di essere «sempiternie fiamme», le anime sono state corpi, volti, presenze incarnate; il loro desiderio non è soltanto tensione verso Dio, ma anche memoria viva dell'amore umano che chiede di ritrovare una forma visibile, riconoscibile, quasi a colmare la distanza nostalgica tra ciò che si è stati e ciò che si è diventati. I beati desiderano vedere nella carne coloro che avevano amato nella carne. Non si tratta di una semplice aggiunta sentimentale, ma di un significativo spostamento di prospettiva. Pur senza negare il fondamento teologico del desiderio di perfezione, Dante vi affianca una motivazione secondaria, raramente sviluppata dalla tradizione cristiana, che è affettiva e profondamente umana.

Questa riqualificazione del desiderio è tanto più significativa in quanto conclude un discorso che ha progressivamente esaltato il valore della carne, non come limite, ma come parte

integrante della dignità dell'essere umano. La terra, che ora custodisce quei corpi («che tutto dì la terra ricoperchia»), non è soltanto luogo di corruzione, ma anche scrigno di ciò che sarà restituito e trasfigurato. La poesia di Dante raggiunge qui un vertice di audacia teorica e artistica, celebrando la carne non più esclusivamente come elemento necessario alla perfezione futura, ma anche come veicolo insostituibile dell'amore.

È in questo spazio finale, dove teologia e poesia si incontrano e si sfidano, sospeso tra certezza e «forse», che prende forma una delle intuizioni più profonde e umanamente toccanti dell'intera *Commedia*.

7. Francesco Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, vv. 100-138
[Petrarca 2022]

Quando ciò fia, no 'l so: se fu soppressa
tanta credenza a' più fidi compagni,
102 a sí alto segreto chi s'appressa?

Credo io che s'avicini, e de' guadagni
veri e de' falsi si farà ragione,
105 che tutti fien allor opre d'aragni.

Vedrassi quanto in van cura si pone,
e quanto indarno s'affatica e suda,
108 come sono ingannate le persone:

nessun segreto fia chi copra o chiuda;
fia ogni coscienza, o chiara o fosca,
111 dinanzi a tutto 'l mondo aperta e nuda:

e fia chi ragion giudichi e conosca.
Ciascun poi vedrem prender suo viaggio
114 come fiera scacciata che s'imbosca;

e vedrassi quel poco di paraggio
che vi fa ir superbi, e oro, e terreno,
117 esservi stato danno, e non vantaggio;

e 'n disparte, color che sotto 'l freno
di modesta fortuna ebbero in uso,
120 senz'ogni pompa, di godersi in seno.

- Questi triumfi, i cinque in terra giuso
 avem veduto, et a la fine il sesto,
 123 Dio permettente, vederem lassuso;
- e 'l Tempo, a disfar tutto cosí presto,
 e Morte, in sua ragion cotanto avara,
 126 morti insieme seranno e quella e questo;
- e quei che fama meritaron chiara,
 che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri,
 129 che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
- l'oblivion, gli aspetti oscuri et adri,
 piú che mai bei tornando, lasceranno
 132 a morte impetuosa, a' giorni ladri:
- ne l'età piú fiorita e verde avranno
 con immortal bellezza eterna fama.
 135 Ma, inanzi a tutte ch'a rifar si vanno,
- è quella che piangendo il mondo chiama
 con la mia lingua e con la stanca penna;
 138 ma 'l ciel pur di vederla intera brama.

Parafrasi

Non so quando ciò avverrà³⁹, perché, se una verità così grande fu nascosta perfino agli apostoli, chi mai potrebbe avvicinarsi a un mistero tanto profondo? Io credo però che quel momento si stia avvicinando, e allora si farà giustizia dei meriti veri e di quelli falsi, che appariranno tutti inconsistenti [di fronte al giudizio divino] come ragnatele. Si vedrà quanto inutilmente gli uomini si affannano e si affaticano, e quanto siano ingannati nelle loro azioni: nessun segreto potrà essere coperto o nascosto, ma ogni coscienza, sia pura o colpevole, sarà completamente svelata davanti a tutti. E ci sarà chi giudicherà con piena giustizia. Poi ciascuno andrà nel luogo assegnatogli, come una bestia scacciata che si rifugia nel bosco; e si vedrà quanto poco valore abbiano la nobiltà, le ricchezze e i beni materiali, di cui i superbi

³⁹ Si riferisce alla resurrezione.

vanno fieri, e che in realtà si riveleranno dannosi e non vantaggiosi; e vedremo coloro che, vivendo con moderazione, hanno saputo godere silenziosamente della loro modesta ma tranquilla sorte. Noi abbiamo già visto i primi cinque trionfi sulla terra, e infine vedremo il sesto in cielo, se Dio lo permetterà; allora il Tempo, che distrugge ogni cosa, e la Morte, così avida nel suo dominio, saranno entrambi annientati. E coloro che conquistarono gloriosa fama, che il Tempo ha cancellato, e i bei delicati volti resi pallidi dal Tempo e dalla amara Morte, torneranno più belli che mai e lasceranno all'impetuosa Morte e al Tempo, ladro dei giorni, l'oblio e l'oscurità causate dalla morte stessa. Nella loro età più fiorente e perfetta avranno così una bellezza immortale e un'eterna fama. Ma fra tutte queste anime, quella che più di ogni altra si avvia a rinascere è Laura, che il mondo invoca piangendo attraverso le mie parole e la mia penna stanca; e tuttavia il cielo desidera ardentemente di accoglierla nella sua completezza [di anima e corpo].

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

I *Trionfi* di Francesco Petrarca sono un poema allegorico strutturato in una serie di visioni, organizzate in una successione progressiva di sei trionfi (Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo ed Eternità). Ogni trionfo supera il precedente, delineando un percorso ascensionale che conduce a insegnamenti e verità sempre più elevate. Nel passo qui preso in esame, tratto dal *Trionfo dell'Eternità*, viene presentata la conclusione dell'opera, in cui Dio prevale su ogni realtà, annullando persino il tempo e la morte, mentre il poeta immagina Laura in cielo ed esprime il desiderio di raggiungerla.

Il brano presenta una costruzione fortemente unitaria, articolata secondo un andamento ascensionale che dalla condizione di ignoranza umana conduce alla rivelazione finale dell'eternità.

Nella prima parte domina un registro dubitativo, espresso attraverso interrogative retoriche che sottolineano l'inaccessibilità del mistero divino. Nella sezione centrale prevale invece un tono assertivo, con cui si afferma la certezza del giudizio e della rivelazione delle coscienze. La conclusione assume infine un caratte-

re solenne e celebrativo, culminando nella vittoria sull'effimero e nell'esaltazione di Laura.

Sul piano retorico emerge l'uso della metafora, che traduce in immagini concrete concetti morali e teologici: le «opre d'aragni» rappresentano in modo icastico la fragilità e l'inconsistenza delle azioni umane, mentre l'espressione «giorni ladri» personifica il tempo come una forza predatrice che sottrae la vita. A queste figurazioni si affianca la similitudine della «fiera scacciata che s'imbosca», che degrada la condizione delle anime a un livello animalesco, rendendo evidente la perdita della loro dignità razionale. Fondamentale è anche la personificazione del Tempo e della Morte, presentate come entità autonome e tiranniche, salvo poi essere rovesciate e annientate nell'orizzonte escatologico, secondo una dinamica tipicamente cristiana di capovolgimento finale.

Il tessuto stilistico è attraversato da un fitto sistema di antitesi, che oppone costantemente valori morali e condizioni esistenziali – «veri» e «falsi», «chiara» e «fosca», «danno» e «vantaggio» – fino al contrasto radicale tra la dimensione temporale e quella eterna. Tali opposizioni non hanno una funzione meramente ornamentale ma strutturano il discorso e ne rafforzano la dimensione etica. Parallelamente, il ricorso a forme di ripetizione, come il polisindeto e i parallelismi sintattici, contribuisce a creare un ritmo solenne e incalzante, evidente soprattutto nelle sequenze che insistono sull'inutilità dell'agire umano («quanto in van... quanto indarno...»).

La sintassi si caratterizza per un'impostazione ipotattica, con periodi concisi e lineari che conferiscono al testo un ritmo cadenzato, riflettendo al tempo stesso la complessità del pensiero. Presenti sono poi le inversioni e gli iperbati, tipici dello stile elevato petrarchesco, che producono effetti di sospensione e di intensificazione espressiva. Inoltre, l'uso del futuro verbale attribuisce al testo un valore profetico, mentre le costruzioni impersonali accentuano il carattere oggettivo e assoluto del giudizio divino.

Dal punto di vista lessicale si registra un linguaggio alto e astratto, fortemente segnato da influenze bibliche e teologiche, con termini appartenenti ai campi semantici del giudizio, della

vanità e dell'eternità. Non mancano elementi di derivazione latina («alto» nel senso di «profondo») e gallicismi («paraggio» per «nobiltà») che rafforzano il registro elevato e colto del discorso (auliche risultano forme come «oblivion» e «adri»).

Infine, il passo si chiude con una significativa torsione lirica, in cui la dimensione universale si restringe improvvisamente sulla figura di Laura, che assume un valore esemplare e quasi salvifico, fungendo da mediazione tra umano e divino. In questo modo la riflessione morale e teologica si intreccia con l'esperienza personale del poeta, realizzando una sintesi tipicamente petrarchesca tra introspezione lirica e visione escatologica.

8. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, I, vv. 1-33
[Boccaccio 1971]

- Muove nuovo disio la nostra mente,
donna gentile, a volervi narrare
3 quel che Cupido graziosamente
- in vision li piacque di mostrare
all'alma mia, per voi, bella, ferita
6 con quel piacer che ne' vostri occhi appare.
- Recando adunque la mente, smarrita
per la vostra virtù, pensieri al core,
9 che già temea della sua poca vita,
- accese lui di sì fervente ardore,
che uscita di sé la fantasia
12 subito entrò in non usato errore.
- Ben ritenne però il pensier di pria
con fermo freno, ed oltre a ciò ritenne
15 quel che più caro di nuovo sentia.
- In ciò vegghiando, in le membra mi venne
non usato sopor tanto soave,
18 ch'alcun di loro in sé non si sostenne.
- Lì mi posai, e ciascun occhio grave
al sonno diedi, per lo qual gli agguati
21 conobbi chiusi sotto dolce chiave.

- Così dormendo, in su liti salati
mi vidi correr, non so che temendo,
24 pavido e solo in quelli abbandonati,

or qua or là, null'ordine tenendo;
quando donna gentil, piacente e bella,
27 m'apparve, umil pianamente dicendo:

«Se questo luogo solo a gire a quella
somma felicità, che alcun dire
30 non poté mai con intera favella,

abbandonar ti piace, il mio seguire
ti poserà in sì piacente festa,
33 ch'avrai sicuro e pieno ogni disire».

Parafrasi

Un nuovo desiderio spinge la mia mente, o donna gentile, a volervi raccontare ciò che Cupido con benevolenza si compiace di mostrare in una visione alla mia anima, ferita da voi dal piacere che risplende nei vostri occhi. Richiamando, dunque, alla mente, pensieri oramai smarriti per la vostra virtù, e rivolgendoli al cuore, che già temeva di non avere vita lunga, [il cuore] si accese di un così intenso ardore che la fantasia subito entrò in una singolare immaginazione. Tuttavia, il precedente pensiero riuscì a mantenersi con fermezza, e riuscì anche a conservare ciò che di nuovo e più caro stava provando⁴⁰. Mentre ero in questo stato, un sonno non abituale e dolcissimo mi invase le membra, tanto che nessuna parte del corpo riuscì a resistervi. Mi sdraiai, e abbandonai gli occhi alla forza del sonno, attraverso il quale i miei timori furono chiusi come sotto una dolce chiave. Così dormendo, mi parve di correre su rive salmastre, non so per quale timore, solo e impaurito in quei luoghi deserti, ora di qua, or di là, senza alcun ordine nei movimenti. [E mentre ero in questa condizione,] mi apparve una donna gentile, piacevole e bella, che mi parlava con umiltà e dolcezza: «Se desideri lasciare questo luogo solitario e andare verso quella felicità suprema che

⁴⁰ Il piacere degli occhi.

nessuno ha mai potuto descrivere pienamente con le parole, il seguirmi ti condurrà a una condizione così piacevole che ogni tuo desiderio sarà soddisfatto completamente e senza timore».

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

L'inizio dell'*Amorosa visione*, poema allegorico in cinquanta canti scritto da Giovanni Boccaccio tra il 1342 e il 1343, mette in scena, attraverso un raffinato tessuto retorico, il passaggio dall'esperienza amorosa individuale alla dimensione allegorica propria della visione, integrando modelli lirici, filosofici e narrativi in una forma che, pur collocandosi consapevolmente in dialogo con la tradizione precedente, ne rielabora profondamente i codici di riferimento.

L'*incipit* del canto I funge da proemio ad alta densità retorica, nel quale convergono modelli lirico-cortesi e suggestioni dantesche, rielaborati entro una struttura di *visio* allegorica.

L'attacco «Muove nuovo disio la nostra mente» si configura immediatamente come dispositivo retorico di matrice lirica, nel quale il «disio» personificato agisce come principio generatore dell'atto narrativo, mentre l'uso del plurale («nostra mente») introduce una forma di *pluralis modestiae* che attenua l'io poetico e, al tempo stesso, lo universalizza. L'apostrofe «donna gentile» iscrive il testo entro il codice stilnovistico, ma già con una significativa torsione di senso. La destinataria è infatti anche agente causale della visione, tramite della ferita amorosa («all'alma mia, per voi, bella, ferita»), secondo una dinamica che intreccia *topoi* cortesi e un lessico quasi medico-affettivo.

La prima sequenza (vv. 1-6) si sviluppa attraverso un periodo ampio e ipotattico, sostenuto da enjambements («narrare l' quel che Cupido...», «graziosamente ll in vision...») che producono un effetto di sospensione semantica coerente con la dimensione visionaria.

Nella seconda sequenza (vv. 7-15) si osserva un'intensificazione del processo di interiorizzazione: la mente «smarrita» richiama pensieri al cuore, il quale, personificato, teme per la propria «poca vita». Il lessico si orienta verso campi semantici affettivi e psicologici («virtù», «pensieri», «core», «ardore»,

«fantasia»), mentre l'andamento sintattico procede per accumulazione e subordinazione, mimando il progressivo coinvolgimento emotivo. L'immagine della «fantasia» che, «uscita di sé», entra in «non usato errore» è particolarmente rilevante poiché l'«errore» non assume qui una valenza morale, ma indica uno scarto rispetto alla norma razionale, preludio necessario alla visione. Si tratta di un uso tecnico del termine, affine alla tradizione filosofica medievale relativa alla facoltà immaginativa.

La terza sequenza (vv. 16-21) presenta un momento di controllo razionale. La metafora del «freno» appartiene al lessico etico e segnala la tensione tra impulso passionale e capacità regolativa dell'intelletto, anticipando una dialettica coerente con l'impianto allegorico dell'opera, nel quale l'esperienza amorosa si intreccia a un percorso conoscitivo.

Il passaggio al sonno (vv. 19-24) avviene attraverso una costruzione sintattica che enfatizza la gradualità e l'ineluttabilità del processo. L'aggettivazione («non usato», «soave») insiste sull'eccezionalità dell'esperienza, mentre la perifrasi negativa («ch'alcun di loro in sé non si sostenne») amplifica l'idea di totale abbandono corporeo. Il sonno viene presentato come una condizione liminale, necessaria all'accesso alla dimensione visionaria, secondo un *topos* ampiamente attestato nella letteratura medievale.

Di particolare interesse è la metafora degli «agguati | [...] chiusi sotto dolce chiave», che combina un'immagine di pericolo latente («agguati») con una clausura rassicurante («dolce chiave»), suggerendo insieme la sospensione delle facoltà vigili e una temporanea neutralizzazione dell'ansia. La figura retorica risulta particolarmente complessa, poiché fonde una tensione antitetica e ossimorica in un'unica immagine.

La sequenza narrativa del sogno (vv. 25-33) si apre con un paesaggio marino («liti salati») connotato negativamente secondo il paradigma della solitudine, della paura e del disorientamento. La ripetizione anaforica «or qua or là» e la frammentazione sintattica riflettono mimeticamente lo smarrimento del protagonista. Si coglie qui l'eco del modello di Dante, confermando quella *contaminatio* di matrici culturali precedentemente menzionata,

soprattutto nella situazione iniziale di erranza, trasposta però in un contesto più psicologico che morale.

L'apparizione della «donna gentil, piacente e bella» immette un elemento di svolta. La figura femminile, qualificata da una triade aggettivale, si presenta attraverso modalità discorsive improntate su umiltà e dolcezza («umil pianamente dicendo»). Il discorso diretto che segue (vv. 30-33) è costruito secondo una retorica persuasiva, basata sulla protasi condizionale («Se questo luogo [...] abbandonar ti piace») e sulla promessa di una ricompensa («somma felicità», «piacente festa», «pieno ogni disire»). Il lessico è volutamente generico, con termini che rinviano a un orizzonte di felicità ineffabile («che alcun dire l non poté mai con intera favella»), secondo una strategia tipica dell'allegoria.

Sul piano stilistico e linguistico, l'intero passo risalta per una forte coesione fonica e ritmica, garantita non solo dalla terza rima, ma anche da una selezione lessicale che alterna termini elevati («disio», «alma», «virtù», «ardore») a forme più concrete («membra», «occhio», «liti»), impostando un equilibrio tra astrazione e corporeità. Anche la sintassi contribuisce a imprimere un andamento fluido ma complesso, adeguato alla rappresentazione di uno stato psichico inconsueto e in piena trasformazione.

9. Diodata Saluzzo Roero, *Ipazia ovvero delle filosofie*, I, vv. 55-72
[Saluzzo Roero 1830]

- Ipazia l'alta vergine s'appella;
 Sublime donna niuna uguale ell'ebbe:
 57 E della patria al pari amata è quella.
- Nessun severo studio ad essa increbbe;
 Plotin la trasse dalla nobil culla,
 60 E col guerriero nel Liceo la crebbe.
- Cresciuta, vide pria l'alta fanciulla
 Pellegrinando Atene; ed una varia
 63 Dottrina udì, vana, orgogliosa e nulla.
- Gran lode dielle Atene; è suono d'aria
 Vuota la lode; fra le genti opposte
 66 Ella stette pensosa e solitaria.

- Fra moli eccelse, od agli altari accoste
 Eran le scuole vaneggianti; volse
 69 Ipazia alle palesi, alle nascoste,

 Nè verità trovò; spesso ella sciolse
 Disputatrice candida e celèbre
 72 Parola ardita, e gran plausi raccolse

Parafrasi

Ipazia⁴¹ è chiamata l'alta vergine; donna sublime, nessuna le fu pari: è amata allo stesso modo dalla patria. Nessun severo studio fu per lei molesto; Plotino⁴² la prese dalla sua nobile culla e la allevò nel Liceo insieme ai guerrieri. Cresciuta, la nobile fanciulla viaggiando vide prima Atene e ascoltò una dottrina varia, ma vana, orgogliosa e inconsistente. Atene le diede grandi lodi; ma la lode è un suono d'aria vuota; tra popoli in lotta ella rimase pensosa e sola. Tra grandi edifici o presso gli altari vi erano scuole deliranti; Ipazia si rivolse sia a quelle note che a quelle nascoste, ma non trovò la verità. Spesso ella, pura e celebre disputatrice, pronunciò parole ardite e raccolse così grandi riconoscimenti.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Ipazia ovvero delle filosofie è un poema in terzine del 1827 scritto da Diodata Saluzzo Roero, virtuosa letterata piemontese.

⁴¹ Ipazia fu una filosofa, matematica e astronoma dell'antica Alessandria, attiva tra IV e V secolo. Maestra della scuola neoplatonica e figura eminente del sapere scientifico del suo tempo, la sua vita si concluse tragicamente nel 415, quando fu uccisa in un clima di tensioni religiose e politiche.

⁴² Plotino (circa 204/205-270 d.C.), filosofo greco-romano, è considerato il fondatore e principale rappresentante del neoplatonismo. La sua filosofia ruota attorno all'idea di un principio assoluto e ineffabile, l'«Uno», da cui derivano in modo gerarchico l'intelletto (*Nous*), l'anima e il mondo materiale. Questa struttura esprime una visione della realtà come emanazione progressiva dal principio supremo e come possibile ritorno dell'anima verso di esso attraverso la contemplazione e la purificazione interiore.

L'opera è dedicata a Ipazia di Alessandria, matematica e filosofa neoplatonica vissuta tra il IV e il V secolo.

Nei versi scelti, Diodata Saluzzo Roero tratteggia il profilo intellettuale di Ipazia attraverso una tessitura retorica e stilistico-linguistica che coniuga elevazione encomiastica e tensione critica nei confronti del sapere tradizionale.

L'*incipit* («Ipazia l'alta vergine s'appella») impiega una sintassi solenne e marcata. L'anticipazione dell'attributo «l'alta vergine» conferisce infatti immediata statura morale al personaggio, inscrivendolo in una dimensione di rara eccellenza. Analoga funzione assume l'iperbole «Sublime donna niuna uguale ell'ebbe», che rafforza l'unicità della figura mediante una costruzione negativa assoluta, tipica del registro encomiastico.

Lo snodarsi dei versi introduce quindi un lessico appartenente al campo semantico della formazione («studio», «dottrina», «scuole»), sottoposto però a una valutazione ambivalente. Se da un lato viene sottolineata la dedizione totale di Ipazia («Nessun severo studio ad essa increbbe»), dall'altro emerge una critica a un sapere generico, definito attraverso un climax aggettivale («Dottrina [...] vana, orgogliosa e nulla») che, per accumulazione, ne svuota progressivamente il valore. Tale procedimento retorico, basato sull'asindeto e sulla gradazione di senso, intensifica il giudizio negativo e imprime ritmo ai versi.

Rilevante è anche l'uso dell'allusione che si coglie nella menzione di Plotino e del Liceo, centro di alto insegnamento dell'antica Grecia, che colloca Ipazia entro una tradizione filosofica autorevole. Tuttavia, tale appartenenza non si traduce in un'adesione passiva, bensì prepara il motivo del distacco critico che si svilupperà nei versi successivi. La *peregrinatio* ad Atene («Pellegrinando Atene») assume infatti un valore simbolico poiché lo spostamento non rappresenta soltanto un viaggio fisico, ma anche un percorso di ricerca intellettuale. Negli interscambi tra versificazione e contenuto poetico, l'enjambement tra «varia» e «Dottrina» enfatizza proprio la molteplicità dispersiva dei saperi incontrati.

Particolarmente significativa è la riflessione metapoetica sulla lode («Gran lode dielle Atene; è suono d'aria l Vuota la lode»), dove l'immagine metaforica del «suono d'aria» traduce in

termini sensoriali la vacuità del riconoscimento esteriore. Qui la metafora si combina con un'antitesi implicita tra apparenza e sostanza, coerente con il tema della ricerca della verità. La posizione di Ipazia «fra le genti opposte» è resa mediante una sintassi piana ma semanticamente densa, che evidenzia la solitudine della protagonista, ulteriormente accentuata dalla coppia aggettivale «pensosa e solitaria».

Nella descrizione delle scuole («Fra moli eccelse, od agli altari accoste | Eran le scuole vaneggianti») si osserva un contrasto tra la grandiosità architettonica («moli eccelse», «altari») e la vacuità del contenuto («vaneggianti»), restituito attraverso una figura di antitesi che smaschera l'inconsistenza del sapere istituzionalizzato. L'accumulazione spaziale («alle palesi, alle nascoste») sottolinea l'ampiezza dell'indagine di Ipazia, mentre la negazione finale («Nè verità trovò») segna il culmine della disillusione.

Gli ultimi versi riflettono infine sulla dimensione oratoria della protagonista, definita mediante un insieme aggettivale («Disputatrice candida e celèbre») che combina purezza morale, fama e audacia intellettuale in un effetto di intensificazione. Il consenso pubblico («gran plausi raccolse») chiude il passo con una nota apparentemente positiva, ma che, alla luce della precedente svalutazione della lode, può essere letta anche in chiave problematica.

10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Inno alla terra*, vv. 1-24
[Franceschi Ferrucci 1873]

Te di vita e di forza alma nutrice,
Che il seno innamorato apri feconda
3 Alla mite di aprile aura felice;

Te, che si larga di volubil' onda
Nelle latèbre tue copia raccogli;
6 Te, che dall'Alpe alle marine sponde

Di fiori incoronata al ciel disciogli
Canto di lode, e con la tua bellezza
9 A santi affetti, a santo amor ne invogli,

Io devota saluto. In cara ebbrezza
Te contemplando il cor si rinnovella
12 Per secreta ineffabile dolcezza.

Quante volte vegg' io soave e bella
Sul molle cespo fiammeggiar la rosa,
15 E rinverdite alla stagion novella

Odo fremere al vento in amorosa
Nota le selve, e odo il suon, che fanno
18 L'acque cadenti da rupe muscosa,

E quante volte col girar dell'anno
Veggio spoglie mutar, mutar verdura
21 I prati e i colli, che a me intorno stanno,

Tante pensando a te, diva Natura,
Io benedico l'arcana tua possa,
24 Che non conosce tempo, né misura.

Parafrasi

A te, generosa nutrice di vita e di forza, che apri con amore il tuo grembo fecondo alla dolce brezza di aprile; a te, che, nelle tue profondità nascoste, raccogli abbondanza di acque mobili; a te che, dalle Alpi fino alle coste del mare, ornata di fiori, elevi al cielo un canto di lode e con la tua bellezza ispiri in noi sentimenti puri e un amore sincero, rivolgo con devozione il mio saluto. In una cara ebbrezza, contemplandoti il mio cuore si rinnova di una dolcezza segreta e indescrivibile. Quante volte vedo la rosa splendere, delicata e bella, sul morbido cespuglio, e, con il ritorno della primavera, sento i boschi fremere al vento con un suono armonioso e ascolto il suono delle acque che scendono lungo rocce muschiose. E quante volte, con il passare delle stagioni, vedo i campi e le colline intorno a me cambiare aspetto e colore, così, pensando a te, divina Natura, benedico il tuo misterioso potere, che non conosce limiti di tempo, né di misura.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

I primi ventiquattro versi del componimento *Inno alla terra* della poetessa risorgimentale Caterina Franceschi Ferrucci presentano una forte coesione tra dispositivi retorici e intenzione ideologica. L'uso sistematico di anafore, personificazioni e metafore, unito a un lessico elevato e a una sintassi ampia e articolata, concorre infatti alla costruzione di un discorso poetico che celebra la Natura come entità vivificante, armonica e trascendente, capace di suscitare nell'io lirico un sentimento insieme estetico, morale e quasi religioso.

Il segmento scelto si presenta come un compatto blocco lirico di impianto innico, nel quale la voce poetica organizza l'elogio della Natura secondo una progressione retorica fortemente strutturata e coerente sul piano stilistico e linguistico.

L'assetto sintattico è dominato dall'uso dell'anafora: la triplice iterazione del pronome allocutivo «Te» in apertura di verso (vv. 1, 4, 6), che precede il verbo reggente («Io devota saluto»), imprime al testo un ritmo cerimoniale e scandito, richiamando il modello dell'invocazione classica e biblica. Tale figura di ripetizione non svolge soltanto una funzione enfatica, ma contribuisce anche a costruire un climax descrittivo che amplia gradualmente le prerogative dell'«alma nutrice». L'accumulo di proposizioni relative («che il seno...», «che si larga...») e la metonimia geografica «dall'Alpe alle marine sponde» determinano una struttura ipotattica avvolgente, nella quale il referente principale viene continuamente arricchito di attributi e azioni, secondo un procedimento tipicamente oratorio.

Sul piano retorico, centrale è la personificazione della Natura, elevata a divinità femminile («alma nutrice», «diva Natura»), secondo una linea che coniuga tradizione classica e sensibilità romantico-religiosa. A tale personificazione si associa un fitto tessuto metaforico – ad esempio nel verso «seno innamorato apri feconda», in cui si ravvisa anche un iperbato – composto da immagini che fondono dimensione fisica e simbolica, attribuendo alla Terra una funzione generatrice e sacrale.

La costruzione lessicale rivela una scelta elevata e selettiva, coerente con il registro innico. Si osserva la presenza di latinismi

(«secreta») e arcaismi («latébre») che imprimono solennità e distanza stilistica. Parallelamente, il lessico sensoriale risulta particolarmente ricco e articolato. Si attivano infatti campi semantici visivi («vegg' io [...] fiammeggiar la rosa»), uditivi («odo fremere al vento...», «odo il suon») e tattili («molle cespo»), creando una sinestesia diffusa che intensifica l'esperienza contemplativa.

In un'ottica strutturale, dalla sezione invocativa iniziale (vv. 1-9) si passa a una zona più propriamente lirico-soggettiva («Io devota saluto»), nella quale l'io poetico esplicita il proprio atteggiamento di devozione. Qui l'autrice ricorre a un lessico affettivo e spirituale («cara ebbrezza», «cor si rinnovella», «ineffabile dolcezza»), che segnala il passaggio dalla descrizione oggettiva alla risonanza interiore, trasformando la contemplazione della Natura in un'esperienza rigeneratrice e quasi mistica.

La seconda parte del brano (vv. 13-24) è costruita su una serie di iterazioni («Quante volte...», «E quante volte...»), utili a introdurre scene naturali cicliche: dalla rosa sul cespo al fremito delle selve, dal suono delle acque al mutare stagionale dei prati e dei colli, viene tratteggiato il dinamico ma dolce scorrere del tempo, regolato dal ritmo delle stagioni. In questo contesto, la ripetizione sintattica rafforza l'idea di ciclicità e continuità.

Significativa è la chiusa, in cui la riflessione si concentra sul potere della Natura. Si realizza qui una sintesi concettuale che trascende la dimensione fenomenica per approdare a una visione quasi metafisica, nella quale persino espressioni negative («non conosce tempo, né misura») contribuiscono a elevare la Natura a principio eterno.

Madrigale

di Sara Gallegati

Introduzione al metro

Il madrigale è una forma breve di poesia elaborata a partire dal Trecento¹ e canonizzata da Petrarca; uno dei suoi elementi essenziali è «l'aspetto musicale, legato allo sviluppo della musica polifonica profana trecentesca (*ars nova*)»².

Come osservato da Pietro Beltrami, nella storia del madrigale si distinguono due momenti fondamentali: una prima fase trecentesca e una seconda fase che si afferma nel Cinquecento³. Tra queste due stagioni, il Quattrocento rappresenta un periodo di sostanziale eclissi del genere, che, «forse per reazione alla madrigalistica trecentesca, è trascurato da quasi tutti i lirici più avanzati della prima metà del secolo»⁴.

La struttura affermata nel Trecento, i cui esempi più noti e più antichi sono quelli inseriti da Petrarca nel *Canzoniere*,

¹ Un possibile precedente della forma è attestato nel Canzoniere Palatino, risalente al Duecento, che contiene due componimenti che presentano una certa «congruenza metrica» rispetto al futuro madrigale (Cfr. L. Leonardi, *Scheda per la preistoria del madrigale*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, II, pp. 3-10).

² P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 119.

³ Cfr. *ivi*, p. 120.

⁴ M. Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di Letteratura Italiana», II, 1984, p. 77.

prevede una sequenza di terzine (da due a cinque) conclusa solitamente da un distico, o in alternativa da un verso isolato o da una coppia di distici; i versi sono in genere endecasillabi⁵, con possibili inserzioni di settenari. «Gli schemi di rime sono molto vari, come vario è il modo in cui sono inseriti i settenari, e parte delle rime possono essere irrelate»⁶.

Dal punto di vista strutturale, il madrigale attestato nel Cinquecento assume una «configurazione estremamente libera»⁷, presentandosi come un componimento di circa 11-12 versi in endecasillabi e settenari dallo schema rimico altrettanto variabile, in cui «l'unico tratto obbligatorio» è forse «la presenza del settenario (che tende [...] a prevalere sull'endecasillabo)»⁸. In questa forma, il rapporto dei testi con la musica è variabile: «come la musica madrigalistica può utilizzare testi diversi dal madrigale (come il sonetto), così quelli che dal punto di vista metrico si dicono madrigali possono essere composti non necessariamente in vista dell'utilizzazione musicale»⁹.

Nel secondo Ottocento si attesta una ripresa del madrigale antico da parte di autori come Carducci, che recupera lo schema petrarchesco; come Tommaseo, che unifica i due distici finali in una quartina a rime alternate; e come d'Annunzio e Pascoli. Quest'ultimo lo predilige, componendo più di sessanta madrigali, e «recuperando spesso lo schema petrarchesco [...] (ad esempio nei sedici madrigali dell'*Ultima passeggiata in Myricae*), che a volte modifica fino a contaminarlo con altre strutture»¹⁰.

⁵ In Petrarca i quattro madrigali offerti nel *Canzoniere* (LII, LIV, CVI, CXXI) sono tutti in endecasillabi (Cfr. G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1999, p. 124); «ma l'inserzione di settenari è già codificata da Gidino da Sommacampagna» (Beltrami, *La metrica italiana* cit., p. 120).

⁶ Ivi, p. 319.

⁷ Id., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012³, p. 149.

⁸ Id., *La metrica italiana* cit., p. 120.

⁹ Ivi, p. 361.

¹⁰ Cfr. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana* cit., p. 125.

Lecture

1. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIV [Petrarca 2005]

- Perch'al viso d'Amor portava insegna,
 mosse una pellegrina il mio cor vano,
 ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.
 Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
 5 udi' dir alta voce di lontano:
 Ahi, quanti passi per la selva perdi!
 Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
 tutto pensoso; et rimirando intorno,
 vidi assai periglioso il mio viaggio;
 10 et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Parafrasi

Poiché portava nel viso il segno di Amore, una pellegrina fece vibrare il mio cuore tormentato, così tanto che ogni altra donna mi sembrava meno degna di onore. E mentre la inseguivo nell'erba verde, sentii un'alta voce [che giungeva] da lontano: «Ahi, quanti passi stai sprecando perdendoti nella selva!». Allora mi rifugiai all'ombra di un bel faggio, pieno di inquietudine; e guardandomi intorno, vidi quanto fosse pericoloso il cammino che stavo percorrendo; e tornai indietro, all'incirca a mezzogiorno.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il brano proposto è un madrigale in endecasillabi con schema rimico ABACBCDEDE. Si rileva una forte presenza di rime ricche e una rima interna ai vv. 8-9 («pensoso»-«periglioso»).

Come osservato da Laura Paolino, per questo madrigale «sembra documentabile un'origine occasionale»: «secondo una testimonianza del filosofo aristotelico Agostino Nifo, riferita nel commento cinquecentesco di Silvano da Venafro, di questo madrigale circolava, infatti, ancora nel secolo XVI, una redazione

autografa del poeta, che portava in testa la dedica a una gentil-donna veronese, una certa madonna Camilla Cane»¹¹.

Il componimento è tradizionalmente interpretato come «allusione antifrastica all'*incipit* della *Commedia*»¹² dantesca: basti citare i riferimenti alla «selva» al v. 6, al «viaggio» (v. 9) intrapreso dal poeta, e al tempo della narrazione, «mezzo 'l giorno» (v. 10), metafora da interpretare come «il colmo dell'arco della vita» o «il mezzo del cammino»¹³. I temi dell'errore e del viaggio si dispiegano lungo tutto il madrigale, costruendo una parabola che dal moto (l'inseguimento della donna) approda alla sosta e al ritorno.

Sul piano retorico, il testo è scandito da diverse figure, tra cui la personificazione di Amore e l'anastrofe al v. 1. Quest'ultima consiste nell'anticipazione del complemento causale («Perch'al viso d'Amor portava insegna») rispetto al soggetto («una pellegrina»): la causa precede così l'apparizione dell'agente della vicenda, che viene volutamente ritardata. Ne deriva una particolare enfasi sul segno d'Amore, posto in posizione dominante e investito di un rilievo maggiore rispetto all'effetto che esso produce. Come rilevato da Santagata, inoltre, il termine «insegna» ha perduto qui il suo originario valore tecnico per acquistare quello metaforico di «vessillo d'amore, fisionomia amorosa»¹⁴.

A partire dalla seconda strofa «il contrasto tra lo spirito e la carne si concretizza in pieno»¹⁵: ai vv. 4 e 10 si rileva l'anafora della congiunzione «et», che introduce, nel primo caso, l'azione dell'inseguimento («Et lei seguendo»), nel secondo il momento della resa e del ritorno («et tornai indietro»). Ai vv. 4 e 8, l'uso del gerundio («seguendo», «rimirando») contribuisce a creare

¹¹ L. Paolino, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca* (*Rvf* 52, 54, 106, 121), «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXX, 2, 2001, p. 310.

¹² S. Stroppa, commento, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2016, p. 110. Lo stesso schema rimico, come osserva Vincenzo Dolla, appartiene ad una «tipologia che ricorda, sia pur in modo alquanto generico, la terzina dantesca» (V. Dolla, *I madrigali del Canzoniere (un'ipotesi di lettura petrarchesca)*, «Esperienze letterarie», I, 3, 1976, p. 81).

¹³ R. Bettarini, commento, in Petrarca, *Canzoniere*. *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, I, p. 286.

¹⁴ M. Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla «Chanson de Roland» a Foscolo*, Bari, Laterza, 2007, p. 62.

¹⁵ Dolla, *I madrigali del Canzoniere (un'ipotesi di lettura petrarchesca)* cit., p. 81.

un effetto di continuità e sospensione temporale, che si conclude solo nel verso finale. «Il grido della coscienza in colpa»¹⁶ esplode al v. 6, con l'apostrofe «Ahi, quanti passi per la selva perdi!». Sempre al v. 6 si nota inoltre un'evidente allitterazione della s («quanti passi per la selva»), che imprime al verso una sonorità sibilante e quasi inquieta, adatta all'immagine dello smarrimento nel bosco.

Il «bel faggio» al v. 7, secondo la critica, può essere interpretato «virgilianamente» come «simbolo di poesia»¹⁷, di riflessione e di contemplazione, richiamando l'*incipit* della prima bucolica «sub tegmine fagi»¹⁸. L'ultima strofa è quella del «rimorso»: «dopo il richiamo della coscienza, l'animo sconvolto ed affranto riesamina nella meditazione il bilancio di tutta l'esperienza precedente e ne scopre il volto fallimentare»¹⁹. Il ritmo del madrigale segue questa parabola tematica: nei primi tre versi prevalgono costruzioni subordinate che restituiscono il moto e l'affanno dell'inseguimento; nella seconda metà, a partire dall'«Allor» del v. 7 la sintassi si fa paratattica e asciutta («mi strinsi», «vidi», «tornai»), quasi a mimare la sobrietà del ritorno e la lucidità ritrovata.

Il lessico è semplice e sobrio, e riflette la scelta del monolinguismo. Il componimento è inoltre attraversato dal campo semantico del viaggio («seguendo» (v. 4), «passi» e «selva» (v. 6), «viaggio» (v. 9), «tornai indietro» (v. 10)), che garantisce la coerenza figurativa del testo e ne sostiene il valore allegorico. In questo contesto, l'aggettivo «vano» al v. 2, riferito al cuore («il mio cor vano») ²⁰, introduce fin dall'inizio una nota di autocritica, che si svilupperà nel riconoscimento del «periglioso viaggio» al v. 9: la narrazione è dunque, retrospettivamente, una confessione.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Stroppa, commento, in F. Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 111.

¹⁸ Cfr. *Ecl.* I, I; II 3-4 in P. Virgilio Marone, *Bucoliche*, a cura di Mario Geymonat, Milano, Garzanti, 1981.

¹⁹ Dolla, *I madrigali del Canzoniere (un'ipotesi di lettura petrarchesca)* cit., p. 81.

²⁰ L'aggettivo è da intendersi, secondo Stroppa, «nell'accezione agostiniana»: «conatur aeterna sapere, sed adhuc in praeteris et futuris rerum motibus cor eorum volitat et adhuc vanum est [Ps 5, 10] (Conf. XI 11, 13)» (Stroppa, commento, in Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 111).

2. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CVI [Petrarca 2005]

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd'io passava sol per mio destino.

- Poi che senza compagna et senza scorta
5 mi vide, un laccio che di seta ordiva
tese fra l'erba, ond'è verde il camino.
Allor fui preso; et non mi spiacque poi,
sí dolce lume uscía degli occhi suoi.

Parafrasi

Una figura angelica mai vista prima, abile a muoversi sulle ali, scese dal cielo sulla riva fresca [di un corso d'acqua], nel posto in cui io passavo da solo, secondo il mio destino. Quando mi vide privo di compagnia e senza una guida, tese nell'erba che rende verde il sentiero un laccio intrecciato con la seta. Allora fui catturato; e non me ne dispiacqui, tanto era dolce la luce che usciva dai suoi occhi.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è un madrigale in endecasillabi, di rime ABCABC (rima replicata) DD (distico a rima baciata). Ai vv. 1 e 4 è presente una rima ricca («accorta»-«scorta»).

Il componimento riprende «il tema del *facilis captus* nel prato», del quale la protagonista è l'«angeletta» (diminutivo di *angelo*, equivalente ad *angioletta*), non necessariamente da identificare con Laura, «di cui non porta il segno»²¹.

L'aggettivo «Nova» in posizione incipitaria vale per «miracolosa e non più veduta», con un'eco della ballata cavalcantiana. «Per l'«angeletta» che anima il madrigale», il poeta disegna «uno sfondo che evoca dettagli di un paesaggio mentale consueto al Canzoniere»²²: ne sono un indizio la «fresca riva» (v. 2),

²¹ Ivi, p. 201.

²² *Ibidem*.

che richiama il fiume Sogra²³, presso Avignone (e il cui aggettivo anticipa peraltro le «Chiare, fresche, et dolci acque» della canzone 126), e l'«erba verde» (v. 6).

Ai vv. 4-5, il riferimento alla solitudine del poeta («senza compagna et senza scorta») è costruito attraverso un parallelismo che insiste sulla condizione di vulnerabilità e abbandono; al v. 5 il «laccio» è una metafora per indicare la trappola tesa da Amore al poeta.

Il distico finale opera, infine, una torsione rispetto all'attesa, proponendo un «contesto libero da quella percezione dolorosa di una guerra interiore che normalmente accompagna, in Petrarca, il contrasto d'amore»²⁴: laddove il lettore si aspetterebbe una lamentazione per la cattura, il poeta dichiara invece «non mi spiacque poi» (v. 7).

Dal punto di vista stilistico, l'ideale destinazione musicale del componimento (poi effettivamente musicato, nel 1585 circa, da Luca Marenzio²⁵) produce una particolare attenzione sia a livello fonico che ritmico. Sul piano sintattico, i primi sei versi sono costruiti attraverso una serie di subordinate relative e temporali che si incalzano senza sosta («là 'nd'io passava», «Poi che [...] / mi vide», «un laccio che [...] ordiva», «ond'è verde»), sostenute da alcuni enjambements ai vv. 1-2 e 4-5: la sintassi mima così il ritmo dell'azione, la rapidità con cui la trappola di Amore viene preparata e scattata²⁶. Il distico finale spezza questo andamento con due proposizioni principali brevi e definitive («fui preso»; «non mi spiacque»), dall'effetto lapidario e conclusivo. Sul piano lessicale, il madrigale si contraddistingue per quella sobrietà propria del monolinguismo petrarchesco, cui si integra-

²³ Dolla, *I madrigali del Canzoniere (un'ipotesi di lettura petrarchesca)* cit., p. 83.

²⁴ Stroppa, commento, in Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 201.

²⁵ A. Quondam, *Sul petrarchismo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006, I, p. 56.

²⁶ Gli enjambements, come sottolineato da Dolla, creano infatti «una sensazione di trepida attesa»: nel primo caso (al v. 1) questo dispositivo «esprime [...] il carattere quasi miracolistico dell'apparizione dell'«angeletta», mentre nella seconda terzina preannuncia la presenza insidiosa del serico laccio che, come un astuto serpente, si cela tra il verde per intrappolare il cuore del poeta» (Dolla, *I madrigali del Canzoniere (un'ipotesi di lettura petrarchesca)* cit., p. 84).

no l'arcaismo sicilianeggiante²⁷ «là 'nd(e)» (v. 3) per «dove», e il latinismo grafico «et» ai vv. 4 e 7.

Secondo Bettarini, al v. 3, il verbo «passava» richiama il «tema del 'pellegrino' in terra e viaggiatore del mondo comune al madrigale LIV»²⁸, dove il medesimo campo semantico del cammino («passi», «selva», «viaggio», «tornai indietro») costituiva l'ossatura figurativa del testo. I due componimenti si dispongono così come un dittico tematico: in entrambi il poeta intraprende un percorso che si rivela ingannevole, in entrambi il paesaggio naturale (l'erba, la riva, il sentiero verde) funge da scenografia simbolica dell'errore amoroso. La differenza fondamentale risiede tuttavia nell'esito: in RVF LIV il poeta «tornai indietro», compiendo un gesto di lucido ravvedimento che riecheggia il modello dantesco; in RVF CVI, invece, non vi è ritorno né resistenza, e la resa è accettata e persino celebrata: il «laccio» amoroso, da strumento di cattura, si trasforma in dono che «non [...] spiacque».

3. Veronica Gambara, *Rime*, XXI [Gambara 2024]

Occhi lucenti e belli,
come esser può ch'in un medesimo instante
nascan da voi sì nove forme e tante?

- Lieti, mesti, superbi, umili, alteri
5 vi mostrate in un punto, onde di speme
e di timor m'empiete;
e tanti effetti dolci, acerbi e ferì
nel cor arso per voi vengono insieme
ad ogn'or che volete.
10 Or poiché voi mia vita e morte sete,
occhi felici, occhi beati e cari,
siate sempre sereni, allegri e chiari.

²⁷ Bettarini, commento, in Petrarca, *Canzoniere*. Rerum Vulgarium Fragmenta cit., I, p. 501.

²⁸ *Ibidem*.

Parafrasi

O occhi belli e luminosi, come è possibile che, in un solo istante, nascano da voi così tante nuove espressioni? Vi mostrate in uno stesso tempo lieti, tristi, superbi, umili, alteri, così che mi riempite di speranza e di timore, e poi, nel cuore infuocato, giungono insieme tanti sentimenti dolci, acerbi e ostinati, in qualsiasi momento vogliate. Ora poi che voi siete per me sia la vita che la morte, o occhi felici, occhi beati e cari, [mi auguro] che voi siate sempre sereni, allegri e chiari.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il brano proposto è un madrigale di endecasillabi e settenari, con schema rimico aBBCDeCDeEFF. Ai vv. 2-3 e 11-12 si segnalano rime ricche; i vv. 9-10 presentano invece la rima interna identica di «or».

Il componimento si apre con un'apostrofe rivolta agli «occhi» dell'amato, da identificare con Giberto da Correggio, marito di Gambara²⁹. L'immagine degli «occhi» attraversa l'intero madrigale come filo conduttore, riaffiorando in punti strategici del testo: al v. 1 in apertura e nuovamente al v. 11 nella chiusa, secondo una struttura ad anello che conferisce coesione al componimento. All'immagine iniziale si associa l'endiadi «lucenti e belli» (v. 1), che trova ripresa e amplificazione nel parallelismo conclusivo «occhi felici, occhi beati e cari» (v. 11), rafforzando la funzione incorniciante del motivo.

Il nucleo tematico del madrigale risiede nella rappresentazione della contraddittorietà dell'esperienza amorosa, costruita attraverso un fitto sistema di opposizioni. Emblematica è l'enumerazione del v. 4 («Lieti, mesti, superbi, umili, alteri»), in cui cinque aggettivi semanticamente discordanti si susseguono con rapidità: tale accumulo mimetizza la mutevolezza degli occhi amati e, per riflesso, la condizione di instabilità emotiva del sog-

²⁹ *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Coreggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, p. 196.

getto lirico. Lo stesso principio oppositivo si ritrova nelle coppie di endiadi «speme» e «timor» (v. 6) e «vita e morte» (v. 10), che condensano il paradosso dell'amore, inteso come forza ambivalente capace di generare simultaneamente vitalità e annullamento. In particolare, l'endiadi composta da «speme» e «timor» richiama direttamente la tradizione petrarchesca: si pensi al RVF CLII, dove la medesima tensione tra «paura et spene» esprime l'oscillazione emotiva tipica dell'esperienza amorosa.

La struttura enumerativa è ulteriormente rafforzata da tricolon che scandiscono il ritmo del testo: «dolci, acerbi e fieri» (v. 7) evidenzia la varietà degli effetti prodotti dagli occhi sul cuore della poetessa, mentre «sereni, allegri e chiari» (v. 12) suggella il componimento con un'immagine di luminosità e pacificazione. Anche il parallelismo «occhi felici, occhi beati» (v. 11) intensifica la carica apostrofica della chiusa, contribuendo a rafforzarne la dimensione encomiastica.

Sul piano sintattico prevale la paratassi, con l'eccezione della subordinata temporale al v. 9 («ad ogn'or che volete»). Il linguaggio, ricalcando il monolinguismo petrarchesco³⁰, è piano e musicale, privo di termini ricercati, in accordo con la leggerezza formale del genere: la scelta lessicale punta alla naturalezza e all'immediatezza espressiva, pur entro una struttura retorica accuratamente costruita.

4. Laura Battiferri, *Il primo libro delle opere toscane*, XLI [Battiferri 2000]

- Dolce, verde, fiorito e sacro monte,
che 'l tuo bel nome dalla pianta amica
di Minerva pudica
prendi, e superbo al cielo alzi la fronte;
5 così dal nostro all'ultimo orizzonte,
e da questo a quel polo,
sopra Olimpo ed Atlante
s'ergano eterne le tue cime sante;
come io ammiro e colo³¹
10 Cinzia tua saggia e 'ndimion tuo solo.

³⁰ Cfr. *Introduzione*, in *Il Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti, 2001, pp. XIX-XX.

³¹ Colo: venero, dal lat. *cōlo, cōlis*.

Parafrasi

O monte dolce, verde, fiorito e sacro, che prendi il tuo bel nome dalla pianta cara alla casta Minerva, e che, superbo, innalzi la fronte verso il cielo; così come, da un orizzonte all'altro e da un polo all'altro, si ergono eterne le tue cime sante al di sopra di Olimpo e di Atlante, allo stesso modo io ammiro e venero la tua saggia Cinzia e il tuo solo Endimione.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il madrigale qui esaminato è composto da dieci versi, endecasillabi e settenari, disposti secondo lo schema metrico ABbA-AcdDcC, e si caratterizza per l'ampio ricorso a rime ricche.

Il testo si apre con un'apostrofe al monte, destinatario dell'intera lirica, preceduta da un'enumerazione («dolce, verde, fiorito e sacro», v. 1) di quattro aggettivi che coprono insieme la dimensione sensoriale e spirituale del luogo, introducendo fin da subito un registro contemplativo e quasi sacrale. Al v. 4 è inoltre presente la personificazione del monte, rappresentato nell'atto di alzare la fronte verso il cielo.

La lirica è costruita su una fitta rete mitologica che trasforma il monte in uno spazio sacro abitato da divinità e creature mitologiche: il suo nome viene infatti ricondotto all'ulivo³², pianta sacra alla «pudica» Minerva. Il riferimento alla dea prepara la chiusa del componimento, in cui compaiono Cinzia (dea lunare) ed Endimione; quest'ultimo «a seconda delle leggende è figlio di Etlio (a sua volta figlio di Zeus) e di Calice», e «secondo la leggenda più famosa si unì con la luna (Cinzia)»³³.

Sul piano delle figure retoriche si rileva inoltre, tra le altre, il climax ascendente dei vv. 5-8, in cui lo sguardo si allarga progressivamente dall'orizzonte vicino a quello lontano, poi ai poli, poi all'Olimpo e all'Atlante (i due monti sacri per eccellenza della tradizione classica greco-latina), con cui il monte cantato da

³² Cfr. la nota di commento al madrigale in L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E. M. Guidi, Accademia Raffaello, Urbino, 2000, p. 60.

³³ *Ibidem*.

Battiferri viene implicitamente paragonato ed elevato alla stessa dignità. L'aggettivo «sante» riferito alle cime (v. 8) riprende e chiude il campo semantico della sacralità aperto da «sacro» al v. 1.

Il madrigale XLI si inserisce nella serie dei sonetti e madrigali compresi tra i numeri XXXII e LXX, in cui «si intrecciano note idilliache e intensità spirituale», e in cui prevale «una natura che sembra non svelarsi del tutto e rimandare l'animo del lettore verso altre prospettive», accompagnata da «uno spiritualismo, a volte velato a volte veemente, che si veste di un fascino e di un'attrazione quasi ambigua»³⁴.

La struttura sintattica è costruita su un unico periodo che si estende per tutto il madrigale, retto prevalentemente dal polisindeto. Sul piano stilistico, il componimento appartiene a quelle «rappresentazioni agresti» in cui «il linguaggio si disserra fuori dell'aggrovigliata sintassi dei 'pensamenti' e dei platonici concetti per diventare semplice e piano, dolce e cantabile», e in cui «le fonti, i fiumi, gli alberi, i monti, tutta una geografia poetica trita dall'uso si colorisce di accenti vivi e autentici, distaccando lo stile della Battiferri dal petrarchismo di maniera»³⁵. Il risultato è una lirica che si distingue per la «disposizione armonica dei motivi» e per un «linguaggio piano, permeato di intima musicalità»³⁶.

Sul piano linguistico, infatti, il componimento «affonda le sue radici nella trama linguistica petrarchista»³⁷, distaccandosi, nelle liriche agresti, dai modelli canonici del Bembo o del Della Casa³⁸. Sono presenti diversi latinismi, come «colo» (v. 9) dal latino *colere*, *venerare*, e «pudica» (v. 3, dal lat. *pudicus*, -a, -um). La forma aferetica «'ndimion» per Endimione (v. 10) è invece una scelta metrica che ammorbidisce il verso finale e gli conferisce una cadenza più fluida e musicale.

³⁴ E.M. Guidi, *Introduzione*, in L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* cit., p. 12.

³⁵ L. Montanari, *Le Rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammanati*, «Italianistica», XXXIV, 3, 2005, p. 18.

³⁶ Ivi, p. 19.

³⁷ Guidi, *Introduzione* cit., p. 12.

³⁸ Montanari, *Le Rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammanati* cit., p. 18.

5. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 254
[Tasso 1994]

- Amor ch'aspro tormento
sei fra' mortali in terra,
e mal sicura tregua e certa guerra,
e terribil procella³⁹ e fiero vento,
5 che turbi i nostri ingegni,
e 'n guisa d'onde movi alti disegni;
sei fra gli angeli in ciel senza difetto
contentezza e diletto,
e tranquilla quiete e stabil pace,
10 e gioia eterna con piacer verace.

Parafrasi

O Amore, tu che sei tra gli uomini sulla terra duro tormento, una tregua precaria e una guerra certa, una tempesta terribile e un vento violento, [tu] che sconvolgi le nostre menti, e susciti sdegni che si levano come onde; tu sei, invece, tra gli angeli in cielo senza alcuna imperfezione, gioia piena e piacere, quiete serena e pace stabile, e felicità eterna insieme a un piacere autentico.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è un madrigale di endecasillabi e settenari, con schema rimico abBACDdEE e distico finale a rima baciata. In tutti i versi si rileva la presenza di rime ricche.

Nel testo, «che è fra le rime amorose estravaganti», il poeta, «deluso dall'amore terreno, con un movimento sentimentale che trascendeva il motivo amoroso, sognava vagamente quell'amore senza difetti che doveva regnare fra gli angeli in cielo»⁴⁰. Il madrigale è infatti costruito sull'antitesi tra le due nature dell'Amore: quella terrena, fatta di tormento, e quella celeste, caratte-

³⁹ Procella: tempesta, dal lat. *pr cella*.

⁴⁰ G. Trombatore, *Introduzione alle «Rime» del Tasso*, «Belfagor», XII, 3, 1957, p. 270.

rizzata da pace e gioia. Questa opposizione si articola attraverso una serie di figure retoriche, prime fra tutte il parallelismo e l'antitesi⁴¹. Il componimento si apre con un'apostrofe ad Amore, cui segue un'estesa anafora della congiunzione «e» (vv. 3, 4, 6, 9, 10), che connette e accumula i predicati nominali paralleli disposti lungo tutto il testo. La struttura è dunque prevalentemente paratattica e polisindetica: ai vv. 3 e 4 gli elementi relativi al turbamento amoroso si organizzano in coppie ossimoriche parallele (v. 3 «mal sicura tregua e certa guerra»; v. 4 «terribil procella e fiero vento»), creando un effetto di accumulo martellante. Allo stesso modo, il parallelismo al v. 9 («tranquilla quiete e stabil pace») replica la medesima struttura sintattica, rovesciandone però il contenuto semantico: al turbamento si sostituisce un'atmosfera di abbondanza serena, dedicata all'amore celeste. Al v. 6, la similitudine «'n guisa d'onde» assimila i rancori suscitati dall'amore al moto tumultuoso delle onde del mare; al v. 8 è presente una dittologia sinonimica («contentezza e diletto»).

Gli enjambements ai vv. 1-2 e 7-8 spezzano il confine del verso e mantengono una tensione sintattica che accompagna il lettore da una proposizione all'altra senza soluzione di continuità. Infine, sul piano linguistico, si segnala il latinismo *procella* (v. 4), termine tecnico per “tempesta”.

6. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 324 [Tasso 1994]

Qual rugiada o qual pianto,
quai lagrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto

⁴¹ Come segnalato da Antonio Daniele, in Tasso il parallelismo e l'antitesi sono «veri elementi portanti di tutta una maniera di far versi», «tanto che si può affermare che il suo periodare si inarca elasticamente sopra due estremi o termini di confronto in sintonia o contrasto tra loro (parallelismo binario). Essi possono essere coppie, aggettivo + sostantivo, in cui spesso si evidenzia l'accostamento ossimorico, o dittologie (verbali, nominali, aggettivali), in cui si manifesta con pari ricorrenza l'endiadi, la sinonimia oppure l'antonimia. A un grado più elevato l'opposizione o coincidenza si ha a livello sintagmatico o addirittura di frase, e raramente si smentisce il principio della duplicità» (A. Daniele, *Anatomie tassesse*, «Giornale storico della letteratura italiana», CL, 1973, p. 203).

- e dal candido volto de le stelle?
- 5 E perché seminò la bianca luna
di cristalline stille⁴² un puro nembo⁴³
a l'erba fresca in grembo?
Perché ne l'aria bruna
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
- 10 gir l'aure⁴⁴ insino al giorno?
Fur segni forse de la tua partita,
vita de la mia vita?

Parafrasi

Quale rugiada, o quale pianto, quali lacrime erano quelle che vidi spargere dal cielo notturno e dal volto luminoso delle stelle? E perché la luna bianca propagò una nebbiolina pura di gocce cristalline sopra l'erba fresca? Perché nell'aria notturna si udivano le brezze, simili a lamenti, volteggiare tutt'intorno fino al sorgere dell'alba? Erano forse segni della tua partenza, o vita della mia vita?

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il testo proposto è un madrigale di settenari e endecasillabi che rimano tra loro con schema abAB (rima alternata) CDdc (rima incrociata) EeFf (distici a rima baciata). Si segnala inoltre una forte presenza di rime ricche.

Come osservato da Mengaldo, «il tema è quello, comune alla poesia coeva e al Tasso stesso, della partecipazione per via analogica della natura alle pene dell'io poetante a causa del distacco dell'amata»⁴⁵: a questo proposito, si segnala la personificazione di alcuni elementi naturali, tra cui la «rugiada» associata al «pianto» (v. 1); il «notturno manto» (v. 3); il «candido volto» delle «stelle» al v. 4; la «luna» che semina (v. 5) nel «grembo»

⁴² Stille: gocce.

⁴³ Nembo: nuvola.

⁴⁴ Aure: l'aria, le brezze.

⁴⁵ P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 98.

dell'erba al v. 7. La prospettiva, tuttavia, «non è quella consueta del rispecchiamento tra stato interiore e scenari di natura, di un autore incastonato dentro il paesaggio secondo una dinamica di omologia e corrispondenza profonda»⁴⁶: qui Tasso approda piuttosto a «una sorta di osmosi, per la quale i 'segni' della natura anticipano le lagrime dell'amante per la lontananza dall'amata, in una sorta di *planctus naturae* che ha le caratteristiche della premonizione dolorosa»⁴⁷.

Particolare rilievo assume l'utilizzo dell'anafora («qual» ai vv. 1 e 2; «perché» ai vv. 5-8), che contribuisce ad accentuare il «crescendo patetico»⁴⁸ del madrigale, assieme al susseguirsi delle interrogazioni, delle replicazioni sinonimiche e delle iterazioni. Per queste ultime due fattispecie si segnalano, tra le altre, la paronomasia «stelle» (v. 4) - «stille» (v. 6)⁴⁹; le iterazioni al v. 9 («intorno intorno») e al v. 12 («vita de la mia vita»).

Tra i madrigali tassiani si trovano, secondo Fubini, «alcune delle sue liriche più belle»⁵⁰. Composti per essere musicati, essi hanno «già in sé stessi una loro propria musica», determinata da alcuni elementi appena rilevati nel testo, come il libero alternarsi di settenari e di endecasillabi, il «gioco parimenti libero delle rime», le assonanze, le allitterazioni, e infine le risposdenze di parole (come «stelle»-«stille»), che hanno «il compito di dar voce a quel fuggevole moto dell'anima»⁵¹.

In particolare, il pianto sulla partenza della donna amata descritto nel madrigale oggetto d'analisi risulta, sempre secondo Fubini, «delicatissimo»: qui «il sentimento si dissolve nel pae-

⁴⁶ «Sull'ultima stagione», «soprattutto nel dossier delle rime» Emilio Russo attesta infatti «un'inclinazione più marcata per la resa della natura in chiave antropologica, nell'ambito cioè di una descrizione della condizione umana sulla quale incide tanto lo sguardo amaro del poeta anziano quanto il bagaglio sempre più cospicuo delle sue letture filosofiche e teologiche» (E. Russo, *Natura e interiorità nell'ultimo Tasso*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di R. Rea, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, p. 21).

⁴⁷ Ivi, p. 27.

⁴⁸ Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari* cit., p. 99.

⁴⁹ Sulla questione della lezione «stelle/stille», cfr. L. Caretti, *Due note sopra alcuni madrigali del Tasso*, II, *Stelle o stille?* in *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

⁵⁰ M. Fubini, *La poesia del Tasso*, «Belfagor», I, 3, 1946, p. 308.

⁵¹ *Ibidem*.

saggio e il paesaggio non è più se non un tremolare diffuso di luce e un vibrare armonico di suoni»⁵².

7. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 399
[Tasso 1994]

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia
ed io piango colei che non fu mia.

- Misera vedovella,
5 tu sovra il nudo ramo,
a piè del secco tronco io la richiamo;
ma l'aura solo e 'l vento
risponde mormorando al mio lamento.

Parafrasi

O tortorella leggiadra, tu [piangi] la tua compagnia, io piango colei che non ho mai potuto avere. O povera vedovella, tu [la richiami] da sopra il ramo spoglio, io la richiamo ai piedi di un tronco secco. Ma solo la brezza e il vento rispondono al mio lamento, mormorando.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Trattasi di un madrigale di settenari e endecasillabi, con schema rimico abBacCdD e distico finale a rima baciata. Si tratta di un componimento *in mortem*⁵³, strutturato su una doppia apostrofe («O vaga tortorella» al v. 1 e «Misera vedovella» al v. 4), rivolta in entrambi i casi alla tortora. Come ha osservato Antonio Daniele, tra i due vocativi si instaurano diversi legami di corrispondenza: una corrispondenza fonica, nella rima diminutiva affettuosa e nell'accento tonico; una corrispondenza sintattica, nella struttura aggettivo-sostantivo; infine una corrispondenza

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Il madrigale sarebbe stato composto, secondo l'indicazione dell'autore, *in morte della signora Flaminia, ad istanza del sig. G. Mosti* (Cfr. Daniele, *Anatomie tassesse* cit., p. 206).

semantica, con un progressivo arricchimento di senso: dall'ammirazione iniziale di «vaga tortorella» si passa al giudizio etico di commiserazione e compassione di «misera vedovella»⁵⁴. L'anafora del pronome «tu» ai vv. 2 e 5 introduce il confronto tra la condizione dell'animale e quella del poeta, ma «la funzione conativa [...] instaura», più che con un *tu*, «un rapporto dialettico [...] con un *io* riflesso»⁵⁵: l'uccello è uno specchio, non un interlocutore.

Tra le figure retoriche presenti nel componimento si rileva inoltre lo zeugma: i verbi «piango» (v. 3) e «richiamo» (v. 6), infatti, sono espressi una sola volta, alla prima persona singolare, ma vengono riferiti tanto all'*io* poetico quanto alla tortorella, la quale richiederebbe invece la terza persona («piange», «richiama»).

Come già rilevato, l'accostamento animale-poeta è «meramente pretestuoso»: unico protagonista è l'uomo, che si identifica nell'uccello, «riversando in esso l'affetto e il compatimento per sé». Le due indicazioni di luogo, «sopra il nudo ramo» (v. 5) e «a piè del secco tronco» (v. 6), costruite con un parallelismo (preposizione + aggettivo + sostantivo), sono inoltre, sempre secondo Daniele, «simboli della spoliazione della natura, della morte», rappresentando «la certezza di un processo irreversibile»⁵⁶. L'anastrofe al v. 6 («a piè del secco tronco io la richiamo») ritarda il verbo e isola il soggetto, enfatizzando la solitudine del gesto.

Da ultimo, il distico finale, introdotto dalla congiunzione avversativa (v. 7), esplicita la definitiva assenza dell'amata e rovescia l'attesa implicita nelle due strofe precedenti: l'unica risposta al lamento del poeta è il mormorio del vento, evocato dall'allitterazione della *m* al v. 8.

Sul piano sintattico prevale la struttura paratattica per asindeto, che scandisce il componimento in unità brevi e simmetriche, conferendo al testo un ritmo sobrio e malinconico.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 205.

⁵⁵ *Ibidem*. Corsivo nel testo.

⁵⁶ *Ibidem*.

8. Giosue Carducci, *Rime nuove*, XLV
[Carducci 1965]

- La stagione lieta e l'abito gentile
Ancor sorride a la memoria in cima
E il verde colle ov'io la vidi prima.
Brillava a l'aere e a l'acque il novo aprile,
5 Piegavan sotto il fiato di ponente
Le fronde a tremolar soavemente.
Ed ella per la tenera foresta
Bionda cantava al sole in bianca vesta.

Parafrasi

La stagione gioiosa, il portamento nobile, e la collina verde dove io la vidi per la prima volta continuano a sorridere sopra ogni mio ricordo. Il nuovo aprile risplendeva nell'aria e sulle acque, mentre le foglie degli alberi si piegavano dolcemente a tremare sotto il soffio del vento di ponente. E lei, dai capelli biondi, cantava al sole, tenera, nella foresta, vestita di bianco.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è un madrigale in endecasillabi costruito secondo lo schema rimico ABBACCDD, in cui tutti i versi sono legati da rime ricche. Il titolo, *Vignetta*, rimanda a una «figura incisa per decorar libro», a un piccolo «quadretto»⁵⁷: il testo si configura dunque come un'istantanea visiva, un frammento di memoria fissato in forma poetica.

Il nucleo del madrigale ruota attorno ad «un sereno ricordo, lontano nel tempo»⁵⁸, ed è reso attraverso una sintassi fortemente sospesa, costruita su una serie di iperbati che dilatano il periodo, come ai vv. 1-3 e 5-6. La rievocazione prende avvio da elementi naturali (il colle verde, la stagione primaverile) in-

⁵⁷ Cfr. G. Carducci, *Rime nuove*, con note di A. Albertazzi e R. Serra, Bologna, Zanichelli 1932, p. 128.

⁵⁸ G. Ponte, *Come il Carducci compose 'Mors', 'Vignetta', 'Mezzogiorno alpino'*, «La Rassegna della letteratura italiana», VII, 1, 1958, p. 65.

trecciati alla presenza femminile, evocata dall'«abito gentile». Parte della critica ha riconosciuto in quest'ultima espressione un richiamo alla «bianca vesta» dell'ultimo verso⁵⁹; altri studiosi ritengono invece «più attendibile ipotizzare che al primo sguardo si imponga un “portamento”, un “aspetto” generale che successivamente si viene meglio definendo nei particolari (biondi capelli, veste bianca)»⁶⁰.

Tra le altre figure retoriche si segnalano: lo zeugma ai vv. 1 e 2, dove il verbo «sorride», volto al singolare, regge in realtà tre soggetti⁶¹; i parallelismi del v. 1 («stagion lieta e abito gentile») e del v. 4 («a l'aere e a l'acque»); la perifrasi al v. 4 «novo aprile» per indicare la primavera. Al v. 7 compare invece un'ipallage: l'aggettivo «tenera» è grammaticalmente riferito alla foresta, ma semanticamente appartiene alla donna che la attraversa, realizzando quell'associazione tra donna e natura che culmina nell'immagine descritta negli ultimi versi, dove il poeta rievoca «l'oro del sole e dei capelli di lei, tenera e fresca come la selva verdeggiante in primavera, [...], lieve e assorta, nel suo atteggiamento di grazie e semplice bellezza»⁶².

Nel madrigale «il senso pagano e vitalistico della natura, l'eros solare e luminoso armonizzano con gli spiriti della tradizione toscana stilnovistico-petrarchesca»⁶³. Il meccanismo memoriale che apre il componimento richiama inoltre da vicino la struttura del *Rerum Vulgarium Fragmenta*: si pensi, ad esempio, ai componimenti RVF III (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*) e RVF XC (*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*), nei quali la prima apparizione della donna amata viene fissata in un paesaggio e in un momento che la memoria conserva immutati. I capelli

⁵⁹ Così, ad esempio, nella nota al testo a cura di Albertazzi e Serra: «abito gentile - v. la bianca veste, nella fine del madrigale» (Carducci, *Rime nuove* cit., p. 128).

⁶⁰ L.M. Marchetti, *Varianti carducciane: da «Prova di un madrigale antico» a «Vignetta»*, «Lettere Italiane», XLIII, 3, 1991, p. 409.

⁶¹ Come rilevato da Ponte, infatti, «la trama delle espressioni [...] si fa più serrata attraverso la riduzione dei verbi a uno solo, nella proposizione principale, con più soggetti» (Ponte, *Come il Carducci compose 'Mors', 'Vignetta', 'Mezzogiorno alpino'* cit., p. 65).

⁶² Ivi, p. 66.

⁶³ Marchetti, *Varianti carducciane: da «Prova di un madrigale antico» a «Vignetta»* cit., p. 411.

biondi della figura femminile evocata rinviano direttamente alla Laura petrarchesca, i cui «capei d'oro» costituiscono uno degli elementi iconografici più celebri del *Canzoniere*.

Alcuni elementi del «sottile gioco retorico» carducciano contribuiscono infine all'«intensificazione degli effetti melodico-sonori»⁶⁴ del componimento: si osservino, per esempio, l'allitterazione della *v* al v. 3 («verde... vidi») e della *b* nell'ultimo verso («bionda... bianca»), nonché la paronomasia «aere... acque» al v. 4.

9. Giovanni Pascoli, *Myrica*, *Lavandare* [Pascoli 2002]

- Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.
E cadenzato dalla gora viene
5 lo sciabordare⁶⁵ delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:
Il vento soffia e nevicata la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
10 come l'aratro in mezzo alla maggese.

Parafrasi

Nel campo per metà grigio⁶⁶ e per metà nero⁶⁷ è rimasto un aratro senza buoi, che sembra essere stato dimenticato, avvolto da una lieve foschia. E dal canale giunge, ritmico, il rumore dei panni sbattuti delle lavandaie, con tonfi forti e lunghe cantilene: «Il vento soffia, e le foglie cadono a terra come neve, e tu non sei ancora tornato al tuo paese! O, quando sei partito, come sono rimasta! Come un aratro in mezzo alla maggese».

⁶⁴ Ivi, p. 410.

⁶⁵ Sciabordare: il rumore che proviene dall'agitare un oggetto immerso in un liquido, per sciacquarlo o farlo imbevibile del liquido stesso; in questo caso è il rumore prodotto dai panni che vengono sbattuti nell'acqua.

⁶⁶ Non arato.

⁶⁷ Ossia arato.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il brano qui esaminato è un madrigale di endecasillabi, costituito da due terzine e una quartina con schema ABACBCDEDE. Si segnalano rime interne ai vv. 2-3 («dimenticato»-«cadenzato») e al v. 5 («sciabordare»-«lavandare»).

La poesia si costruisce intorno a una struttura bipartita, che coincide con uno slittamento percettivo e vocale: le prime due terzine sono affidate alla voce del poeta che descrive il paesaggio; la quartina finale cede invece la parola a una delle lavandaie, una voce femminile, collettiva e anonima, che intona uno stornello d'amore e di abbandono. In accordo con la cifra stilistica della raccolta *Myricae*, in cui «la sua sensibilità poetica si avvicina alla vita dei campi per cogliervi i segni eterni e inquietanti della solitudine, del mistero della dissoluzione del reale»⁶⁸, anche questo componimento si fonda su una percezione intima e inquieta della natura, in cui «il tempo autunnale si fa simbolo ed allusione a qualcosa di molto più intimo e profondo»⁶⁹.

Il paesaggio della prima parte è costruito attraverso un parallelismo («mezzo grigio e mezzo nero», v. 1) che divide il campo in due zone cromaticamente opposte: il grigio della terra non arata e il nero di quella già lavorata, instaurando fin dal primo verso una tensione tra compiuto e incompiuto, tra presenza e assenza, che percorre l'intero componimento. L'aratro «senza buoi» del v. 2, «dimenticato» tra il vapore leggero, è una figura emblematica di questa sospensione, la cui immobilità silenziosa prelude, per similitudine esplicita («come l'aratro in mezzo alla maggese», v. 10), la condizione della donna abbandonata nella quartina finale, saldando in un'unica figura il senso dell'abbandono e della sospensione: entrambi restano fermi, attendendo un ritorno che non avviene⁷⁰. Gli enjambements ai vv. 1-2 e 4-5 assecondano il ritmo lento e cadenzato della scena.

⁶⁸ M. Boaglio, *Simbolismo e natura nelle Myricae di Pascoli*, «Campi immaginabili. Rivista semestrale di cultura», LVIII-LIX, 2018, p. 95.

⁶⁹ Ivi, p. 96.

⁷⁰ «Il canto intonato dalle lavandaie, che costituisce la quartina di chiusura, ripropone l'identica immagine dell'aratro abbandonato in mezzo al campo, una maggese, dunque anch'esso lasciato in riposo, delle due terzine d'attacco» (Cfr. il

Ai vv. 5-6 è presente un chiasmo: «tonfi spessi e lunghe cantilene» si fonda infatti sulla struttura nome + aggettivo : aggettivo + nome. Al v. 6 si rilevano inoltre due sinestesie: «tonfi spessi» attribuisce una qualità tattile e visiva a una percezione uditiva, mentre «lunghe cantilene» trasferisce una dimensione spaziale al suono. Al v. 7, «nevica la frasca» è una metafora per indicare il momento della caduta delle foglie che il vento stacca dai rami e disperde nell'aria come fiocchi di neve.

La lingua poetica pascoliana «è allusiva e analogica, al limite del semantico»; è «un narrare rotto, mai compatto e logico, che procede per 'apparizioni' [...] e per visioni ambigue, moltiplicando all'eccesso i particolari a scapito di una visione d'insieme»⁷¹. Ciò si ottiene mediante l'uso «di strumenti poetici di origine simbolista quali l'analogia, l'evocazione, la suggestione, per cui il percorso del poeta sarà di tipo metalogico e metazonale»⁷². Sul piano fonico, il testo è percorso dall'allitterazione della *r* ai vv. 1-2 e 5 («grigio», «aratro», «vapor», «sciabordare», «lavandare»), e, ai vv. 7 e 9, dall'allitterazione della *s* («soffia», «frasca», «partisti» «son rimasta»). Le onomatopee «sciabordare» (v. 5) e «tonfi» (v. 6) restituiscono con immediatezza il suono ritmico del lavoro delle lavandaie, mentre «frasca» (v. 7) evoca per via fonica il secco crepitio delle foglie che cadono. Sul piano linguistico, il lessico della prima parte appartiene al registro descrittivo e agreste, con termini tecnici come «maggese» (v. 10), il campo lasciato a riposo tra un ciclo di coltivazione e l'altro; e «gora» (v. 4), termine dialettale per canale di scolo, che ancorano il testo a una precisa realtà geografica e contadina. La quartina conclusiva riprende, «con qualche variante», uno stornello dei *Canti popolari marchigiani* di Antonio Gianandrea (Torino, 1875), «concepiti ad alternanza dialogata secondo la consuetudine dei cantori»⁷³. Qui si segnalano i modi della lirica popolare: la sintassi si fa esclamativa e spezzata, con inversioni

commento a *Lavandare*, in G. Pascoli, *Myricae. Canti di Castelvecchio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, introduzione di G. Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 2002, p. 267).

⁷¹ Boaglio, *Simbolismo e natura nelle Myricae di Pascoli* cit., p. 96.

⁷² Ivi, p. 94.

⁷³ F. Del Beccaro, *L'elemento dialettale nel linguaggio poetico pascoliano*, «Belfagor», XXIV, 3, 1969, p. 302.

(«come son rimasta!») che mimano l'affanno emotivo della voce che parla.

Le tre strofe di *Lavandare* rappresentano dunque i tre momenti di un'unica desolata condizione: la solitudine, la definitiva esclusione dalla vita, risolvendosi in un trittico della separazione e dell'incomunicabilità. Il tutto sotto un'evidente lente impressionista, tutta intessuta di risonanze e di vibrazioni interiori, attraverso la quale Pascoli ha saputo cogliere – dietro un comune paesaggio autunnale – la divisione delle cose e la frammentarietà dell'esistenza⁷⁴.

10. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone, L'uva greca* [d'Annunzio 2018]

- Or laggiù, nelle vigne dell'Acaia,
l'uva simile ai ricci di Giacinto
si cuoce; e già comincia a esser vaia⁷⁵.
Si cuoce al sole, e detta è passolina,
5 anche laggiù su l'istmo⁷⁶, anche a Corinto,
e nella bianca di colombe Egina.
In Onchesto il mio grappolo era azzurro
come forca di rondine che vola.
All'ombra della tomba di Nettuno
10 l'assaporai, guardando l'Elicona.

Parafrasi

Ora, laggiù, nelle vigne dell'Acaia, si cuoce l'uva simile ai ricci di Giacinto; che inizia già ad essere scura. [L'uva] si cuoce al sole, ed è detta passolina anche laggiù sull'istmo, anche a Corinto, e nell'isola Egina, bianca di colombe. Nella città di Onchesto il mio grappolo d'uva era azzurro come la coda della rondine che vola. Lo assaporai all'ombra della tomba di Nettuno, guardando il monte Elicona.

⁷⁴ Boaglio, *Simbolismo e natura nelle Myricae di Pascoli* cit., p. 97.

⁷⁵ vaia: di colore "vaio", grigio tendente al nero; detto specialmente di alcuni frutti, come l'uva, le susine, le olive.

⁷⁶ istmo: lingua di terra tra due mari, che unisce due continenti o una penisola e un continente.

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

Il componimento è un madrigale di endecasillabi dallo schema rimico ABACBCDEDE. Ai vv. 2-5 e 3-6 si rilevano delle rime ricche; ai vv. 7-9 e 8-10 le uscite della coppie conclusive di distici (in rima alternata) sono invece poste in assonanza.

Il madrigale appartiene alla raccolta *Alcyone*, in cui d'Annunzio «narra la parabola di un'estate marina in Versilia, celebrando in un registro lirico e pastorale la bellezza della natura e la rivitalizzazione del mito»⁷⁷. Il componimento è strutturato intorno a un sistema iterativo che gli conferisce un andamento incantatorio e litanico: si segnalano, a tal proposito l'anafora «si cuoce» «si cuoce» ai vv. 3-4 e l'iterazione «anche [...] anche» al v. 5, «che dilatano e disseminano l'immagine»⁷⁸ e i riferimenti all'uva presenti nei primi sei versi. A questo effetto contribuisce anche l'iperbato dei vv. 2-3 (il soggetto «l'uva» è al v. 2 e il verbo «si cuoce» al v. 3), che ritarda la risoluzione sintattica e dilata la sospensione⁷⁹. Analogamente, «l'unità espressiva, la linearità, sfumano sovente nell'enjambement»⁸⁰, come ai vv. 1-2 e 7-8.

Nel componimento sono inoltre presenti due similitudini: la prima («uva simile ai ricci di Giacinto», v. 2) stabilisce un'analogia tra la forma dell'uva e i riccioli del giovane mitologico⁸¹; la seconda («come forca di rondine che vola», v. 8) paragona il grappolo azzurro di Onchesto alla coda biforcuta della rondine in volo. L'ipallage «bianca di colombe Egina» (v. 6), dove l'ag-

⁷⁷ P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, scheda metrica di G. Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018, p. 20.

⁷⁸ N. Lorenzini, *Lo specchio e l'ombra: per una lettura di «Alcyone»*, in «Lettere Italiane», XXXVIII, 1, 1986, p. 48.

⁷⁹ È una scelta stilistica coerente con la poetica di *Alcyone*, in cui il poeta «isola, nello spazio metastorico della finzione estetica, istantaneismi privi di durata, o nei quali comunque la durata sospenda il suo corso» (ivi, p. 43).

⁸⁰ Ivi, p. 48.

⁸¹ Nella mitologia greca, Giacinto era un giovinetto di straordinaria bellezza, figlio del re Amicla (o, secondo alcune versioni poetiche, di Eballo), amato da Apollo e da Borea (o Zefiro). Colpito per errore da un disco lanciato dal dio (secondo un'altra tradizione, per la gelosia di Borea), sulla sua tomba nacque il fiore che porta il suo nome.

gettivo «bianca» è riferito all'isola ma pertiene propriamente alle colombe che la abitano, trasferisce per contiguità il colore degli animali all'intera isola, tingendola in un'immagine di luminosità arcaica e quasi pittorica.

Dal punto di vista linguistico, «vaia» (v. 3) è un aggettivo che indica un bruno screziato tendente al violaceo, ed è un aulicismo di tradizione poetica, che risponde a quella propensione di *Alcyone* per i nomi «poco usati», già osservata da Montale⁸². Sul piano sintattico prevale la paratassi: le proposizioni si susseguono per giustapposizione, assecondando il lento dispiegarsi della descrizione dell'ambiente. Nell'ultimo verso, d'Annunzio si colloca fisicamente all'interno del paesaggio mitico, ritraendosi mentre ammira il Monte della Beozia, considerato sede delle Muse. Con il gesto del guardare verso la montagna sacra alla poesia, egli trasforma l'atto del gustare l'uva in una dichiarazione di appartenenza a quel mondo, realizzando quell'«attualizzarsi del mito», segno di una «celebrazione, da parte di un io costantemente enfatizzato, di una precaria quanto perentoria volontà di potenza»⁸³.

⁸² In *Alcyone* «la rigogliosa natura, ricca di nomi «poco usati» – come li definirà Montale – esibirà con disinvoltura mirti, ginepri, marrubbi e viorne, ma anche bossi e acanti» (A.P. Cappello, Bossi, *ligustri, acanti. La natura «dai nomi poco usati» nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana* cit., p. 146).

⁸³ Lorenzini, *Lo specchio e l'ombra: per una lettura di «Alcyone»* cit., pp. 43-44.

Ottava

di Sabrina Malerba

Introduzione al metro

L'ottava rima, anche detta ottava e frequentemente stanza, è in primo luogo una forma metrica regolare. Si tratta di un tipo di strofa per la quale valgono regole precise, ma rispetto ad altre forme fisse, l'autore ha un certo margine di libertà. Mentre la terza rima, grazie al suo schema di rime, permette un poetare potenzialmente non interrotto e sempre proiettato al verso successivo, nell'ottava ogni strofa è sostanzialmente isolata. Lo schema è molto semplice, si tratta di una strofa di otto endecasillabi con tre rime alternate e un distico finale (ABABABCC), questo schema è anche detto ottava toscana. Un'alternativa è la rara ottava siciliana ovvero otto endecasillabi di sole rime alternate (ABABABAB).

Risalire alle origini di questa forma metrica è ben più complicato. Secondo Guglielmo Gorni, Boccaccio potrebbe essere ritenuto l'inventore dell'ottava che lo studioso descrive come una stanza scorciata di canzone¹. Beltrami sembra sostenere in parte questa ipotesi affermando che i testi più antichi in forma di ottava sono il *Filostrato* di Boccaccio e il cantare di *Florio e Biancifiore*, ma la discussione intorno alle origini di questo metro non è ancora arrivata a una risoluzione². È difficile infatti definire con certezza se Boccaccio sia l'inventore effettivo dell'ottava o se si stesse riferendo a una tradizione più ampia.

¹ Cfr. G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 229.

² Cfr. P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012³, p. 166.

Di conseguenza si delineano, per ragioni storico-letterarie, due ipotesi diverse. La prima è più letteraria: l'autore toscano avrebbe preso come ispirazione la canzone, basandosi su testi francesi o su un componimento di Cino da Pistoia³. La seconda ipotesi prevede un'ispirazione di stampo più popolare e Boccaccio potrebbe aver elaborato l'ottava a partire dalla lauda o dalla ballata. Si tratta di una teoria sostenuta anche da Balduino e il riferimento diventerebbe il repertorio popolare con versificazione simile ai cantari⁴. Una delle attestazioni più arcaiche di questa forma metrica sembrerebbe sostenere la seconda tesi. Si tratta dell'ottava isolata, antecedente anche al *Filostrato* e presente già nelle epigrafi del Trionfo della Morte di Pisa. Risalire all'origine canterina dell'ottava giustificerebbe anche la fortuna successiva del metro. C'è sempre un rapporto tra la forma, il contenitore e il contenuto e nel caso dell'ottava è evidente. I cantari, genere popolare tra Trecento e Quattrocento, venivano recitati o letti ad alta voce davanti a un pubblico vario. L'ottava era il metro ideale per dividere il discorso in unità semplici, favorendone l'organizzazione. L'ottava diventa quindi la forma narrativa per eccellenza e se già il *Filostrato* di Boccaccio è un poema narrativo, lo stesso metro verrà poi impiegato dall'autore per il poema epico *Teseida*. La fortuna dell'ottava si stabilizza nello stesso periodo anche grazie alla sacra rappresentazione, una forma embrionale di teatro. Le storie narrate nei cantari si rifanno soprattutto al filone cavalleresco per il quale l'ottava diventerà punto di riferimento anche nei secoli successivi. Metro preferito da Poliziano per le *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano*, poemetto encomiastico, l'ottava viene scelta anche da Luigi Pulci per il *Morgante*, riscrittura proprio di un cantare di materia carolingia (*Orlando Laurenziano*)⁵. Nella corte ferrarese, sarà il metro dei poemi cavallereschi di Quattrocento e Cinquecento che raggiungono il loro apogeo con *L'innamoramento di Orlando* di Matteo Maria Boiardo, poema incompiuto e ripreso da

³ La canzone di Cino da Pistoia in questione sarebbe *La dolce vista*, che si ritrova nelle ottave V, 62-6 del *Filostrato*. Le ottave 63-64 sono qui proposte.

⁴ Cfr. G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 229.

⁵ Cfr. C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 2009, p. 153.

Ariosto nel suo *Orlando furioso* che, per Pio Rajna, insieme alla *Gerusalemme liberata* di Tasso sono da considerarsi romanzi anche per l'andamento narrativo dovuto alla forma metrica. Ispirato dal Tasso, Marino aveva avviato la composizione di una sua *Gerusalemme distrutta*, mai conclusa e sostituita da una storia esile, ma destinata a diventare un grande poema in ottave, ricco di digressioni, l'*Adone*. Nel Seicento, l'ottava sarà scelta anche da Margherita Sarrocchi per la *Scanderbeide*, un raro caso di scrittura femminile e poema eroico. L'ottava non sarà solo il metro narrativo del tema cavalleresco, amoroso, eroico. Per Alfieri nell'*Etruria vendicata* è il verso per la materia politica, mentre Leopardi nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* compie un passo ulteriore mettendo alla berlina, con una favola satirica e allegorica, le questioni politiche a lui contemporanee come i moti rivoluzionari italiani e le illusioni del liberalismo.

Lecture

1. Boccaccio, *Filostrato*, V, ss. 63-64 [Boccaccio 1964]

- 63 Oh me, Amor, perché nel primo passo
non mi feristi sì ch'io fossi morto?
Perché non dipartisti da me, lasso,
lo spirito angoscioso che io porto,
per ciò che d'alto mi veggio ora in basso?
Non è, Amore, al mio dolor conforto
fuor che 'l morir, trovandomi partuto
da quei begli occhi ov'io t'ho già veduto.
- 64 Quando per gentil atto di salute,
ver bella donna giro gli occhi alquanto,
sì tutta si disfà la mia virtute,
che ritener non posso dentro il pianto;
così mi fan l'amorose ferute
membrando la mia donna a cui son tanto,
oh lasso me, lontano a veder lei,
che se 'l volesse Amor, morir vorrei.

Parafrasi

Ohimè, Amore, perché non mi feristi nel primo momento così da uccidermi? Perché non separasti da me, misero, l'animo angosciato che porto dentro, dal momento che ora mi vedo dall'alto verso il basso? Non c'è, Amore, altro conforto al mio dolore che la morte, trovandomi lontano da quegli occhi belli dove una volta ti ho visto. Quando, per un gentile atto di saluto, verso una donna bella rivolgo un poco lo sguardo, tutta la mia virtù si dissolve, tanto che non posso trattenere dentro il pianto; questo mi provocano le ferite d'amore quando ricordo la mia donna dalla quale sono, o povero me, tanto lontano dal poterla vedere, che se Amore lo volesse, vorrei morire.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Le due ottave appartengono al V libro del *Filostrato* di Giovanni Boccaccio, poema narrativo in ottava rima composto intorno al 1335. L'ottava ha qui un forte rilievo storico-letterario, il *Filostrato* infatti è una delle prime attestazioni di questa forma metrica nella tradizione italiana. Le due strofe scelte rappresentano un uso particolare dell'ottava. Non si tratta infatti di ottave narrative, ma monologiche e costituiscono parte del lamento di Troilo dopo la partenza di Criseida da Troia⁶. Le due stanze presentano lo schema toscano dell'ottava rima. Sono strofe di otto endecasillabi con uno schema di tre rime alternate e distico finale (ABABABCC). La presenza della rima baciata negli ultimi due versi non interrompe il discorso, ma lo rende ancora più incisivo. Si tratta infatti di un momento di massima tensione emotiva che dimostra anche un legame con gli ideali dello Stilnovo e il pensiero di Troilo diventa quasi epigrammatico⁷. Non mancano elementi che legano le due strofe e che conferiscono il tipico andamento narrativo dell'ottava.

⁶ Cfr. P. Savj-Lopez, *Il Filostrato di G. Boccaccio*, «Romania», XXVII, 107, 1898, pp. 442-479.

⁷ Cfr. G. Fiorinelli, *Osservazioni sull'ottava rima del «Filostrato»*, «Carte Romanze», VII, 2, 2019, pp. 375-403, <<https://doi.org/10.13130/2282-7447/12380>>.

Per esempio, il primo distico sigilla la prima parte del monologo con l'immagine degli occhi dell'amata, luogo dove risiede il sentimento amoroso. La morte è l'unico conforto per Troiolo e viene richiamata anche nel secondo distico come desiderio impossibile, legandosi indissolubilmente alla possibilità di vedere l'amata. «Amore» viene menzionato per tre volte e personificato, le prime due in apostrofe (v. 1 e v. 6), un'invocazione che si ritrova in tanta poesia stilnovista. Ad incalzare il discorso anche la sequenza anaforica dei «perché» (v. 1 e v. 3) a introdurre delle domande retoriche rivolte alla divinità d'amore secondo uno schema tipicamente elegiaco. Al v. 5 un'immagine spaziale, «che d'alto mi veggio ora in basso», utile per invertire i valori ordinari ovvero la beatitudine amorosa che qui diventa condizione di abbandono e sofferenza. Il dolore viene elevato a condizione assoluta e priva di alternative anche attraverso la litote unita da enjambement «Non è, Amore, al mio dolor conforto/ fuor che 'l morir» (vv. 6-7). Anche la seconda ottava conduce il discorso di Troiolo allo stesso desiderio di morte, attraverso un climax che culmina nell'ultimo verso. La «virtute» al v. 11 è in questo caso una spia linguistica dell'ascendenza stilnovistica del passo così come «salute» al v. 9, il saluto della donna, atto salvifico che recupera la stessa tradizione lirica. La strofa è costruita su comparazione, Troiolo infatti afferma che quando rivolge gli occhi verso una donna, questo atto riattiva in lui la memoria dell'amata, scatenando le «amoroze ferute» (iperbato al v. 13). Dal punto di vista linguistico, oltre al recupero di un lessico proprio della lirica duecentesca, non mancano forme arcaiche come «lasso» (v. 3), «partuto» (v. 7), «ferute» (v. 13). Sul piano stilistico anche in questo breve passo il Filostrato si rivela un testo cerniera fondamentale tra la lirica stilnovistica duecentesca e la tradizione trecentesca rielaborando *topoi* come lo sguardo dell'amata, il saluto salvifico della donna e la sofferenza amorosa.

2. Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra*, I, ss. 50-51
[Poliziano 1988]

- 50 Volta la ninfa al suon delle parole,
lampeggiò d'un sì dolce e vago riso,
che i monti avre' fatto ir, restare il sole,
che ben parve s'aprisi un paradiso.
Poi formò voce fra perle e viole,
tal ch'un marmo per mezo avre' diviso,
soave, saggia e di dolceza piena,
da innamorar non ch'altri una Sirena:
- 51 "Io non son qual tua mente invano auguria,
non d'altar degna, non di pura vittima;
ma là sovra Arno innella vostra Etruria
sto soggiogata alla teda⁸ legittima;
mia natal patria è nella aspra Liguria,
sovra una costa alla riva marittima,
ove fuor de' gran massi indarno gemere
si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Parafrasi

Giratasi la ninfa al suono delle parole [di Iulio], si illuminò all'improvviso di un riso così dolce e così leggiadro, da far muovere i monti, fermare il sole, tanto che sembrava veramente che si aprisse un paradiso. Poi articolò parole tra perle [i denti bianchi] e viole [le labbra], in un modo tale che avrebbe spezzato a metà persino un pezzo di marmo, [la ninfa] soave, saggia e piena di dolcezza, da far innamorare perfino una Sirena. "Io non sono quella che la tua mente immagina invano, non sono degna di un altare, né di una vittima innocente; ma là sull'Arno nella vostra Toscana vivo sposata con nozze legittime; la mia terra d'origine è nella Liguria impervia, sopra una costa in riva al mare, dove al di là degli scogli si sente rumoreggiare l'impetuoso Nettuno e ribollire infuriato.

⁸ La «teda» è una fiaccola o torcia cerimoniale, la teda nuziale veniva tradizionalmente accesa per accompagnare la sposa verso la sua nuova casa, simboleggiando prosperità e abbondanza.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Nell'arco del primo libro delle *Stanze* avviene l'incontro tra Iulio, personaggio ispirato alla figura di Giuliano de' Medici, dedicatario del poemetto, e una bellissima ninfa, ispirata alla nobildonna genovese Simonetta Cattaneo. Nelle due stanze prese in esame, Iulio, dopo essere stato condotto da Cupido all'inseguimento di una cerva, la raggiunge in una radura dove questa si trasforma in una ninfa. Lei inizia quindi a presentarsi a Iulio. L'ottava di Poliziano tende a una bipartizione interna, lo notiamo specialmente nella prima delle due stanze dove, dopo i primi quattro versi, segue un punto fermo. Si compone una stanza estremamente armonica, costruita su quattro elementi della stessa misura⁹. Gli otto endecasillabi con schema rimico toscano (ABABABCC) presentano pause più marcate dopo ogni rima B e sul distico finale. Queste pause, poste in maniera ritmica all'interno dell'ottava, non contribuiscono alla carica emotiva o elegiaca come nel precedente brano tratto dal *Filostrato*, ma creano una narrazione fluida, in grado di restituire una sospensione da incanto e da contemplazione. Il passo è ricco di figure retoriche che restituiscono molti *topoi* dello Stilnovo. Nel secondo verso troviamo una dittologia «dolce e vago» per descrivere il sorriso della ninfa, primo aspetto visivo e descrittivo. Ciò che il sorriso riesce a provocare viene esplicitato attraverso il chiasmo «i monti avrè fatto ir, restare il sole» (v. 3) costruito su un'iperbole che, per il carattere di sconvolgimento delle leggi della natura, rientra anche nella figura classica dell'*adynaton*. Altro elemento per descrivere la ninfa si ha con la metonimia «perle e viole» (v. 5) per indicare i denti bianchi come perle e le labbra vellutate come i petali delle viole. La musicalità di questi due elementi è segnata anche dal collegamento per sinalefe tra la *e* di «perle» e la congiunzione immediatamente successiva. Nella seconda stanza Simonetta prende la parola annunciando le sue reali origini e il suo stato di donna sposata. Qui emerge in maniera più evidente la scelta di un lessico aulico che vuole sottolineare una lettera-

⁹ Cfr. A. Limentani, *Struttura e Storia Dell'ottava Rima*, «Lettere Italiane», XIII, 1, 1961, pp. 20-77.

rietà alta e ben distinta dalla comunicazione ordinaria. Tra le parole di Simonetta troviamo la prostesi «innella» (v. 11) basata sull'uso toscano, «indarno» (v. 15) allotropo per invano; lo stesso «Nettunno» (v. 16) diventa antonomasia per il mare, per indicare la Toscana si ricorre al classico «Etruria» (v. 11) e il latinismo «teda» (v. 12) indica la fiaccola nuziale diventando metonimia per il matrimonio. Particolare in chiusura la rima sdrucchiola su «fremere» (v. 16) con accento sulla terzultima sillaba. Il passo è ricco di riferimenti intertestuali a testi antichi e moderni. I richiami più evidenti sono quelli a Dante e Petrarca: il sorriso che *lampeggia* è lo stesso sorriso di Stazio nella *Commedia* dantesca (*Purg.*, XII 114), ma è anche quello della Laura del Petrarca in RVF CCXLV. Anche la dittologia sinonimica «dolce e vago» potrebbe essere di provenienza petrarchesca, ma è anche diffusa nella tradizione canterina. La capacità del sorriso di far muovere i monti e fermare il sole è invece presente sia in Petrarca (RVF CLVI, vv. 7-8: «parole/che farian gire i monti e stare i fiumi»), sia in Pulci nel *Morgante* (XVI, v. 12: «con un riso (...) che si vedeva aperto il paradiso»). Anche le perle e le viole sono già presenti del *Canzoniere* (RVF CLVII, vv. 12-13: «perle e rose vermiglie, ove l'accolto/dolor formava ardenti voci e belle»)¹⁰. I riferimenti alla classicità si intrecciano nel lessico, ma anche nei riferimenti mitologici come quello al Nettuno e alla Sirena, creatura che nel mito è nota per crudeltà e capacità incantatoria, ma che qui verrebbe ammaliata dalla voce di Simonetta. La ricca rete di riferimenti impreziosisce il testo delle *Stanze*, non solo un poemetto encomiastico e su committenza, ma prova dell'abilità di Poliziano e del suo sapere da letterato e umanista.

3. Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, ss. 113-115 [Pulci 1989]

- 113 Morgante guata le sue membra tutte
più e più volte dal capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
– Dimmi il tuo nome, – dicea – viandante. –

¹⁰ Per i riferimenti cfr. A. Poliziano, *Stanze Orfeo Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, 2019, pp.45-46.

Colui rispose: – Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
poi mi pentì' quando al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto. –

- 114 Disse Morgante: – Tu sia il ben venuto:
ecco ch'io arò pure un fiaschetto allato,
che da due giorni in qua non ho beuto;
e se con meco sarai accompagnato,
io ti farò a camin quel che è dovuto.
Dimmi più oltre: io non t'ho domandato
se se' cristiano o se se' saracino,
o se tu credi in Cristo o in Apollino. –
- 115 Rispose allor Margutte: – A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lessso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede [...]

Parafrasi

Morgante guarda tutto il suo corpo, più e più volte dalla testa ai piedi, e gli sembrava strano, orrendo e brutto: «Dimmi il tuo nome» diceva «viandante». Quello rispose: «Mi chiamo Margutte; e anch'io avevo voglia di diventare un gigante, poi mi pentii quando arrivai a metà: vedi che appunto sono alto sette braccia». Morgante disse: «Tu sia benvenuto: ecco che io avrò al mio fianco anche un fiaschetto, dal momento che non bevo da due giorni; e se verrai con me, io durante il cammino ti tratterò come si deve. Dimmi ancora: non ti ho chiesto se sei cristiano o saraceno, se credi in Cristo o in Apollo». Allora Margutte rispose: «Per farla breve, io non credo più al nero che all'azzurro, ma credo nel cappone, nel lessso o nell'arrosto; e qualche volta credo anche nel burro, nella birra e, quando ne ho, nel vino, e molto più credo nell'aspro che nel mangurro; ma soprattutto ho fede nel buon vino, e credo che chi crede in questo sia salvo [...].

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Come Poliziano, anche Luigi Pulci, parte del milieu laurenziano, è un esempio interessante per l'impiego dell'ottava. Il *Morgante* scritto all'inizio della seconda metà del Quattrocento, è uno scarto fondamentale nella tradizione epico-cavalleresca. Innanzitutto, Pio Rajna vede come modello proprio un cantare, un antico poema cavalleresco detto l'*Orlando laurenziano*, aggiungendo un tassello in quella che è la storia delle origini di questa forma metrica¹¹. Su questa base, Pulci costruisce la sua ricerca espressiva e letteraria mettendo in contrasto il mondo popolareggiante con quello più raffinato e colto. Nel passo in analisi, questo contrasto diventa evidente nel momento dell'incontro tra i due protagonisti del poema: il gigante Morgante, eroe eponimo, e il mezzo gigante Margutte, vero eroe comico della vicenda. La costruzione dell'ottava segue lo schema rimico toscano di endecasillabi (ABABABCC). Il ritmo rapido, dovuto allo scambio di battute tra i due, si costruisce su asindeto e accumulazione. Margutte si presenta subito per bizzarria fisica e mentale, come un carnevale vivente in grado di rovesciare ogni valore. Le sue membra sembrano a Morgante «strane, orride e brutte» (v. 3), l'asindeto con l'allitterazione della *r* restituiscono lo sguardo rapido del gigante e il suo disgusto. Dal discorso diretto emerge l'ironia di Margutte, il termine «pentì» (v. 7) introduce una risonanza religiosa che stride con il contesto grottesco e che anticipa il credo edonista del mezzo gigante. La seconda ottava si apre con un'altra battuta in forma di metafora, il «ben venuto» (v. 9) pronunciato da Morgante allude all'altezza di Margutte. Un altro commento scherzoso si ha con la metafora «un fiaschetto allato» (v. 10), il mezzo gigante sembra a Morgante una di quelle fiaschette che i viandanti portano legate alla cintura. Con la preterizione «io non r'ho domandato» al v. 14, Morgante introduce poi la domanda cruciale, marcata da epanalessi «se se' cristiano o se se' saracino» (v. 15) chiudendo con «Cristo» e «Apollino» (v. 16) che come antonomasia

¹¹ Cfr., M. Praloran, *Il poema in ottava: storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, pp. 47-50.

rappresentano due intere tradizioni religiose. Nella terza ottava Margutte dichiara il suo credo edonistico che non si appoggia a nessun tipo di filosofia teoretica ed è presente in anafora «e credo... e credo» (vv. 21-24). Il discorso diretto è un susseguirsi di enumerazioni dal «cappone» (v. 19) fino al «vino» (v. 23). È il sarcasmo blasfemo del mezzo gigante che crede nel mondo gastronomico e nel denaro, crede nell'aspro, una moneta turca d'argento, e non nel mangurro, una moneta di rame. Alla parodia ideologica, Pulci affianca quella linguistica in una continua ricerca di contaminazione e sovrabbondanza. In linea con la letteratura carnevalesca, all'abbuffata di cibi corrisponde quella di parole tramite accumulo verbale, specialmente negli elenchi di Margutte che rappresentano il suo essere fuori misura, la sua insaziabile blasfemia e smodatezza. Attraverso questa coppia di personaggi antitetici Pulci ha il modo di portare alle estreme conseguenze lo sperimentalismo linguistico della letteratura volgare del Quattrocento, collocandosi agli antipodi rispetto al raffinato intreccio di riferimenti classici di Poliziano.

4. Matteo Maria Boiardo, *Innamoramento di Orlando*, I, ss. 39-40

[Boiardo 2011]

- 39 Ma poi che il sole avea passato il monte,
 E cominciosse a fare il cel stellato,
 Prima verso il re parlava il conte:
 – Che farem, – disse – che il giorno ne è andato?
 Disse Agricane con parole pronte:
 – Ambo se poseremo in questo prato;
 E domatina, come il giorno pare,
 Ritornaremo insieme a battagliaire. –
- 40 Così de acordo il partito se prese.
 Lega il destrier ciascuno come li piace,
 poi sopra a l'erba verde se distese;
 come fosse tra loro antica pace,
 l'uno a l'altro vicino era e palese.
 Orlando presso al fonte isteso giace,
 et Agricane al bosco più vicino
 stasse colcato, a l'ombra de un gran pino.

Parafrasi

Ma dopo che il sole era tramontato e in cielo iniziarono a comparire le stelle, il primo a parlare fu il conte [Orlando] rivolto al re [Agricane]: «Che cosa faremo» disse «ora che il giorno se ne è andato?». Agricane rispose prontamente: «Entrambi ci riposeremo su questo prato e domattina, al primo spuntare del giorno, riprenderemo il duello». Così presero la decisione insieme. Ognuno lega a proprio piacimento il destriero e poi si distese sull'erba verde come se tra loro ci fosse una pace antica. Orlando giaceva steso vicino alla fontana e Agricane si era coricato vicino al bosco, all'ombra di un gran pino.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

L'*Innamoramento di Orlando*, di Matteo Maria Boiardo, definisce l'impiego dell'ottava per la materia cavalleresca, specialmente in ambiente ferrarese dove poi si ritroveranno a comporre anche Ariosto e Tasso. La composizione del poema impegnò Boiardo per gran parte della sua vita, l'opera rimase però incompleta. Il poema, in linea con il genere cavalleresco, è ricco di battaglie campali, lotte contro creature mostruose e duelli che Boiardo intreccia sapientemente con la tecnica dell'*entrelacement* in un meccanismo di continua frustrazione delle attese del pubblico. La strategia adottata più frequentemente è quella di interrompere lo scontro in momenti apicali, espediente impiegato anche per il tragico duello tra Orlando e il re dei Tartari, Agricane¹². Le due ottave selezionate rappresentano proprio questo momento di interruzione. I due, lontani dai loro eserciti, sono impegnati nel loro scontro mortale, ma, con il calare della notte, scelgono di riprendere la battaglia il giorno seguente. L'ottava che segue lo schema di rime ABABABCC, presenta qui un ritmo di sospensione. Gli endecasillabi, privi di enjambement, procedono chiudendosi nei distici finali che rallentano ancora di più

¹² Cfr. A. Carocci, *Il duello interrotto: una strategia boiardesca*, in *Scenari del conflitto*, Atti del XXV Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), Roma, AdI, 2024, pp. 1-10.

l'andamento narrativo. La sintassi di Boiardo è fluida e dominata dalla paratassi, a differenza specialmente di Pulci, l'unità minima dell'ottava diventa il verso singolo. Il discorso non risulta però frammentato grazie a una serie di soluzioni poetiche, come per esempio il primo dei due distici (vv. 7-8) che funge da clausola con un valore di climax («E domatina, come il giorno pare,/Ritornaremo insieme a battaglia»). La costruzione delle figure retoriche comincia attraverso la descrizione del calare della notte di cui «il cel stellato» diventa sineddoche (v. 2). L'allitterazione della consonante *p* percorre in modo insistente la prima stanza («poi...passato» v. 1, «prima...parlava» v. 3, «parole pronte» v. 5, «poseremo... prato... pare» vv. 6-7) crea un'ossatura fonica unitaria che connette questi versi tra loro. La domanda che Orlando pone ad Agricane al v. 4 è retorica, entrambi sanno che la soluzione è quella di fermarsi per onorare i valori cavallereschi. Anche la seconda stanza è divisa a metà da una figura retorica forte, in questo caso la similitudine «come fosse tra loro antica pace» e tutta la stanza è attraversata da un parallelismo di azioni: entrambi legano il cavallo, si distendono sull'erba, Orlando vicino a una fonte, Agricane all'ombra di un pino. Da un punto di vista linguistico non mancano i settentrionalismi¹³ come per esempio «ritornaremo» (v. 8) che presenta la conservazione della *a* nella desinenza dell'infinito. L'influenza del fiorentino è comunque evidente come nel «poseremo» (v. 6) nei due versi precedenti dove è avvenuto il tipico passaggio da *ar* a *er*. Boiardo inserisce anche arcaismi come «destrier» (v. 10) dal francese e provenzale e dal latino *dexter*, nel medioevo indicava il cavallo da giostra e da battaglia ed è detto così perché lo scudiero lo conduceva con la mano destra. Allo stesso modo «colcato» (v. 16) è forma poetica per collocare. Il passo impiega non solo il metro dei poemi cavallereschi, ma ne sintetizza anche i valori più tipici e tradizionali come, per esempio, la lealtà e la cortesia di sospendere il duello sul calare della notte per riprenderlo in condizioni migliori, il giorno successivo. Alla tregua notturna corrisponde anche una perfetta fiducia reciproca,

¹³ Cfr. M. Praloran, *Il poema in ottava* cit., pp. 47-50.

i due avversari si sdraiano l'uno accanto all'altro senza temere colpi a tradimento¹⁴.

5. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, ss. 117-124
[Ariosto 1992]

- 117 Quanto più cerca ritrovar quiete,
tanto ritrova più travaglio e pena;
che de l'odiato scritto ogni parete,
ogni uscio, ogni finestra vede piena.
Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.
- 118 Poco gli giova usar fraude a se stesso;
che senza domandarne, è chi ne parla.
Il pastor che lo vede così oppresso
da sua tristizia, e che voria levarla,
l'istoria nota a sé, che dicea spesso
di quei duo amanti a chi volea ascoltarla,
ch'a molti dilettevole fu a udire,
gl'incominciò senza rispetto a dire:
- 119 come esso a' prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sì cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:
- 120 e senza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor constretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante.
All'ultimo l'istoria si ridusse,
che 'l pastor fe' portar la gemma inante,
ch'alla sua dipartenza, per mercede
del buono albergo, Angelica gli diede.

¹⁴ Cfr. A. Carocci, *Il duello interrotto: una strategia boiardesca*, in *Scenari del conflitto* cit.

- 121 Questa conclusion fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'numerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pollo:
per lacrime e suspir da bocca e d'occhi
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.
- 122 Poi ch'allargare il freno al dolor puote
(che resta solo e senza altrui rispetto),
giù dagli occhi rigando per le gote
sparge un fiume di lacrime sul petto:
sospira e geme, e va con spesse ruote
di qua di là tutto cercando il letto;
e più duro ch'un sasso, e più pungente
che se fosse d'urtica, se lo sente.
- 123 In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesmo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo più volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.
- 124 Quel letto, quella casa, quel pastore
immanentemente in tant'odio gli casca,
che senza aspettar luna, o che l'albore
che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
piglia l'arme e il destriero, et esce fuore
per mezzo il bosco alla più oscura frasca;
e quando poi gli è avviso d'esser solo,
con gridi et urli apre le porte al duolo.

Parafrasi

Quanto più cerca di trovare calma, tanto più trova angoscia e pena, perché vede ogni parete, ogni uscio, ogni finestra ricoperti dell'odiata scritta [i nomi incisi di Angelica e Medoro]. Vorrebbe chiedere informazioni, poi resta in silenzio, poiché teme che diventi troppo evidente e troppo chiaro ciò che egli

cerca di offuscare nella nebbia, affinché gli provochi meno dolore. Poco gli giova ingannare se stesso, poiché anche se non fa domande, vi è chi ne parla. Il pastore che lo vede così oppresso dalla tristezza e che vorrebbe alleviarla, iniziò a raccontare senza riguardo la storia a lui nota di quei due amanti, che narrava spesso a chi voleva ascoltarla e che fu per molti piacevole da udire: [raccontò] come lui stesso aveva portato Medoro, che era gravemente ferito, alla sua fattoria, spinto dalle preghiere della bella Angelica; e che ella gli curò la ferita, e in pochi giorni la guarì. Ma Amore la ferì nel cuore di una ferita più grande di quella [di Medoro] e, da una piccola scintilla, la accese un fuoco tanto grande e tanto ardente che ella ne era completamente infiammata, e non trovava pace. E senza tenere conto che lei fosse la figlia del più importante re che ci sia in Oriente, spinta da un amore troppo grande, giunse a sposare un povero fante. Alla fine della storia il pastore fece portare davanti a lui il gioiello che, alla sua partenza, Angelica gli aveva lasciato come ricompensa dell'ospitalità. Questa conclusione fu la scure che gli troncò la testa dal collo in un solo colpo, dopo che il carnefice Amore si considerò sazio delle innumerevoli percosse [che gli aveva inflitto]. Orlando cerca di nascondere il dolore, ma quello lo domina e lo può nascondere a stento: attraverso le lacrime e i sospiri, dalla bocca e dagli occhi, che lo voglia o no, è inevitabile che alla fine [il dolore] scoppi. Dato che può dare sfogo al dolore [poiché resta solo e non si deve preoccupare di altri], dagli occhi le lacrime tracciano le righe sulle guance e poi gli cadono sul petto: sospira e piange e continua a rigirarsi nel letto, cercando dappertutto e sentendolo più duro di un sasso, più pungente di un'ortica. In un'angoscia così dolorosa gli viene in mente che nello stesso letto in cui giaceva, doveva essersi coricata la donna ingrata con il suo amante. Allora allo stesso modo detesta quel letto e si alza non meno velocemente che il contadino dal prato su cui si era disteso per riposare dopo aver visto un serpente vicino. Quel letto, quella casa, quel pastore immediatamente inizia ad odiare, che senza aspettare la notte o che sorga l'alba, prende le armi e il cavallo ed esce fuori in mezzo al bosco, dove i rami lo rendono più oscuro e quando è certo di essere solo, con grida e urla apre le porte al dolore.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

L'ottava di Ariosto, secondo una definizione di Luigi Blasucci, è un microcosmo armonico. Il poeta la porta a perfezione tentando di far coincidere all'interno della strofa unità sintattica e unità ritmica¹⁵. Ogni strofa è a sé stante, gli enjambement ricorrono, come in questo caso, per evidenziare particolari situazioni narrative. La tradizionale sequenza di otto endecasillabi con rime ABA-BABCC, trova sempre una forte chiusura nel distico, una pausa quasi di carattere programmatico. Nonostante ciò, l'ottava ariostesca è caratterizzata, specialmente nel passo proposto, da un impulso dinamico che spinge avanti l'azione. Anche se l'*Orlando furioso* nasce come continuazione dell'*Innamoramento di Orlando*, è assente la sensazione di sospensione e sperimentazione che Boiardo aveva portato agli estremi. Ariosto ha il perfetto controllo della narrazione anche nel suo intreccio centrifugo e caotico, nel *Furioso* il narratore controlla la materia del poema e l'ottava diventa quindi unità chiusa e coerente. L'episodio è centrale, inizia a metà del poema, nella seconda parte del XXIII canto. Orlando si smarrisce in un bosco a seguito del duello con il saraceno Mandricardo, ma il destino vuole che in quello stesso bosco Angelica e Medoro si siano amati lasciando numerose tracce come i loro nomi incisi su rami e pietre. Orlando raggiunge quindi la casa più vicina, la stessa nella quale Medoro e Angelica si sono sposati. Il paladino cerca in ogni modo di negare l'evidenza, ma di fronte a prove inconfutabili, perde il senno e la sua follia esplode in una furia distruttrice. Il percorso patologico di Orlando¹⁶ che progressivamente perde il senno viene reso con un accumulo di figure retoriche. Nella prima stanza abbiamo le riprese «ogni parete,/ogni uscio, ogni finestra» (vv. 3-4) e «troppo serena,/troppo chiara» (vv. 6-7), Orlando è ossessionato dalle scritte d'amore di Angelica e Medoro. L'antitesi «chieder ne vuol: poi tien le labra chete» (v. 5) esprime la sua paura di scoprire la verità. Ma «poco gli giuova usar fraude a se stesso» (v. 9), il tentativo di autoinganno è un paradosso. Il pastore, avvolto in una catena di proposi-

¹⁵ Cfr. L. Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.

¹⁶ Cfr. M. Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla «Chanson de Roland» a Foscolo*, Bari, Laterza, 2007.

zioni relative («che...che...che...» vv. 11-13), sta per rivelargli la verità. Per il pastore e per chi ha già ascoltato il suo racconto si tratta di una storia «dilettevole» (v. 15), mentre per Orlando è un altro tragico paradosso. La terza stanza gioca sul poliptoto «ferito» (v. 19) - «ferì» (v. 22), alla ferita fisica di Medoro corrisponde la ferita d'amore di Angelica, nella giovane si accende la passione descritta con la consueta metafora del fuoco, ripresa petrarchesca. La quarta ottava si divide tra la conclusione del racconto del pastore e il momento in cui la prova inconfutabile viene presentata a Orlando: una «gemma» (v. 30), un bracciale lasciato da Angelica come ricompensa. La metafora che apre la quinta stanza segna il momento esatto in cui Orlando perde il senno, la rivelazione è «la secure/che 'l capo a un colpo gli levò dal collo» (vv. 33-34). Amore personificato è un «manigoldo» (v. 36), un carnefice soddisfatto. Orlando tenta di celare il dolore, ma questo trabocca ed è efficace il chiasmo «per lacrime e sospir da bocca e d'occhi» (v. 39). In un'iperbole «un fiume di lacrime gli scende sul petto» (v. 44) e il letto nel quale si getta è in una doppia similitudine «più duro ch'un sasso, e più pungente/che se fosse d'urtica» (vv. 47-48). È lo stesso letto nel quale Angelica è stata con il «drudo» (v. 52), Orlando usa l'aggettivo con valore dispregiativo per indicare l'amante non legittimo. Il letto è ripreso in maniera quasi ossessiva nelle ottave 122 e 123, insieme al bracciale di Angelica è poi nel tricolon degli oggetti e persone che gettano Orlando nella disperazione («Quel letto, quella casa, quel pastore» (v. 57). Al termine del passo, Orlando si tuffa di nuovo nel bosco, non più un locus amoenus, ma tenebroso e oscuro e qui «con gridi e urli apre le porte al duolo» (metafora, v. 64). Il dolore è una forza che doveva fuoriuscire da lui, in un atto disperato. La lingua di Ariosto nel passo, come nel resto del poema, risponde alle teorie espresse da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. Non mancano però forme arcaiche («tristizia» v. 12, «drudo» v. 52) e latinismi morfologici e sintattici («tème non» v. 6, costruzione dei verba *timendi*). Ne emerge uno stile limpido e chiarissimo e il narratore non manca di giudicare la scena lasciandosi sfuggire un distacco ironico, capace di vedere il comico anche dentro il tragico, consapevole che la follia d'amore è insieme terribile e ridicola.

6. Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XII, ss. 50-58
[Tasso 1995]

- 62 Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
benché debili in guerra. Oh fera pugna,
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!
Oh che sanguigna e spaziosa porta
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,
ne l'arme e ne le carni! e se la vita
non esce, sdegno tienla al petto unita.
- 63 Qual l'alto Egeo, perché Aquilone o Noto
cessi, che tutto prima il volse e scosse,
non s'accheta ei però, ma 'l suono e 'l moto
ritien de l'onde anco agitate e grosse,
tal, se ben manca in lor co 'l sangue vòto
quel vigor che le braccia a i colpi mosse,
serbano ancor l'impeto primo, e vanno
da quel sospinti a giunger danno a danno.
- 64 Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.
- 65 Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.
- 66 «Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave». .
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave

ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

- 67 Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empìe nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentí la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!
- 68 Non morí già, ché sue virtù accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse
vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir pareva: «S'apre il cielo; io vado in pace».
- 69 D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole,
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliere in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

Parafrasi

Nei loro cuori ritorna l'ira e li spinge a combattere, benché siano debilitati. Oh terribile duello, dove le regole della battaglia sono bandite, dove la forza è già terminata, dove, invece, combatte la rabbia di entrambi! Oh che sanguinosa e grande ferita produce l'una e l'altra spada, dovunque colpisca, nell'armatura, nella carne viva! e se non muoiono è la rabbia a tenerli in vita¹⁷. Come il profondo Egeo non si calma quando l'Aquilone o il

¹⁷ Se la vita non abbandona i loro corpi, è perché la rabbia la tiene legata ai loro petti.

Noto smettono di soffiare, e che prima lo avevano sconvolto e agitato, ma mantiene il rumore e il moto delle onde ancora agitate e grosse, così, anche se in loro manca insieme al sangue quella forza che muove le braccia a colpire, ancora conservano [Clorinda e Tancredi] l'impeto iniziale e continuano spinti da quello ad aggiungere ferita a ferita. Ma ecco è ormai giunta l'ora fatale in cui la vita di Clorinda deve giungere alla sua fine. Egli spinge la spada nel bel petto di lei che dalla punta vi si immerge e fa sgorgare copiosamente il sangue; e la veste, decorata d'oro che stringe il seno delicata e leggera, riempie di un caldo fiume. Lei già si sente morire e le vacilla il piede debole e malfermo. Egli persegue la vittoria e incalza e preme, minacciando la fanciulla trafitta. Lei, mentre cadeva, parlando con voce afflitta, pronunciò le ultime parole; parole che le ispirano un nuovo sentimento, uno spirito di fede, di carità e di speranza: una virtù che ora Dio le infonde, e se lei in vita fu ribelle [perché musulmana], [Dio] la vuole devota a sé nella morte. «Amico, hai vinto: io ti perdono...perdona anche tu, non il mio corpo, che nulla teme, ma l'anima sì: ah! prega per lei e donami il battesimo che mi lava da ogni colpa». In queste parole deboli risuona un non so che di flebile e dolce che gli scende nel cuore [di Tancredi] e ogni rancore smorza e induce e costringe i suoi occhi a lacrimare. Poco lontano da lì, dall'insenatura del monte scaturiva mormorando un piccolo ruscello. Egli se ne accorse, e riempì l'elmo alla fonte, e tornò triste per compiere il grande e sacro dovere [il battesimo]. Sentì tremare la mano, mentre liberava la fronte ancora non riconosciuta e la scoprì. La guardò, la riconobbe e restò muto e immobile. Ah vista! ah conoscenza! Non morì ancora, perché raccolse tutte le sue forze vitali in quell'istante e le mise a sostegno del cuore e, reprimendo il suo affanno, si rivolse a donare con l'acqua la vita a colei che uccise con la spada. Mentre egli pronunciò il rito sacro, lei assunse un'espressione di gioia e sorrise; e nel momento di morire, in modo lieto e sereno, sembrava dire: «Si apre il cielo per me; io vado in pace». Il bianco volto è cosperso di un pallore delicato, come se le viole fossero mescolate ai gigli e fissa gli occhi al cielo, e il cielo e il sole sembrano rivolti verso di lei per pietà; e alzando la mano nuda e fredda verso verso il cavaliere invece di parole, gliela

offre in segno di pace. In questo modo muore la bella Clorinda e sembra che dorma.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

L'intreccio del poema di Tasso è sostanzialmente diverso da quello dell'*Orlando furioso*. Tasso obbedisce alle premesse teoriche elaborate nel suo trattato *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* e rispetta in primo luogo la regola fondamentale dell'unità di azione, la guerra dei cristiani contro i pagani durante l'assedio di Gerusalemme, e l'unità di tempo. La *Gerusalemme liberata* è quindi un poema storico e eroico incentrato sull'unico tema della prima crociata¹⁸. Questo senso di unità lo ritroviamo nell'ottava di Tasso, unità isolata di otto endecasillabi con schema ABABABCC. Anche nel metro la *Liberata* è nettamente diversa dal *Furioso*, l'ottava tassiana è più grave, più solenne e mira a realizzare l'idea di uno stile magnifico¹⁹. All'interno della strofa si costruisce un discorso spesso spezzato e Tasso ricorre all'enjambement in modo sistematico, come è possibile osservare anche nelle ottave proposte. Ci troviamo poco oltre la metà dell'opera, in un episodio centrale che intreccia i temi dell'amore e della guerra, i principali del poema. Clorinda e Argante, di notte, decidono di bruciare la torre d'assedio cristiana. Nello scontro che si accende, Clorinda rimane chiusa fuori dalla città ed è sola. Tancredi la vede e la costringe al duello senza riconoscerla a causa dell'armatura di lei. Il duello si protrae per tutta la notte, fino all'alba, quando Clorinda viene ferita a morte e come atto estremo chiede a Tancredi di essere battezzata. Scoprendole il volto, il guerriero la riconosce e Clorinda muore fra le sue braccia. Il latinismo al v. 3 («u' l'arte in bando», *u'* dal latino *ubi*) si ripete, trasformandosi in «ove» al v. 4 a evidenziare il mancato rispetto delle regole della scherma da parte dei duellanti. Al v. 5, la metafora «spaziosa porta» rende ancora più cruenta l'immagine del combattimento. La seconda ottava diventa una lunga similitudine che para-

¹⁸ Cfr. M. Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione* cit.

¹⁹ Cfr., M. Praloran, *Il poema in ottava* cit., pp. 109-125.

gona gli ultimi colpi dei duellanti, ormai stremati, al profondo mare Egeo che non si calma nemmeno quando cessano i venti. Il duello è raccontato fin qui senza scarti di prospettiva, osserviamo simultaneamente l'azione di entrambi, fino all'ottava 64 quando Tancredi infligge il colpo mortale. Clorinda non si difende mentre la spada, in una metafora di origine virgiliana, il «sangue avido beve» (v. 20). In questo passaggio, è forte la carica erotica e, allo stesso tempo, la narrazione viene rallentata, il linguaggio diventa alto e il registro lirico irrompe, interrompendo la scena di battaglia. Nella strofa successiva troviamo invece un riferimento dantesco, «novo un spirto ditta» (v. 29), che preannuncia l'imminente conversione di Clorinda. La conclusione del duello favorisce la conversazione tra i cavalieri e inizia quindi il discorso diretto con la parola «amico» (v. 33) che diventa segnale di come anche il linguaggio di Clorinda si modifichi in senso cristiano. L'enumerazione nella stanza successiva segna l'epifania di Tancredi che riconosce la guerriera: «Tremar sentí la man, mentre la fronte/non conosciuta ancor sciolse e scoprio./La vide, la conobbe, e restò senza/e voce e moto» (vv. 45-48). Il riconoscimento di Clorinda segna la sua completa conversione, suggellata dalle sue ultime parole «S'apre il cielo; io vado in pace» (v. 56), ma anche il recupero della femminilità, finalmente libera dall'armatura. Il campo si restringe allora dalla fisicità del suo corpo in battaglia e ferito, al suo volto dolce e sereno che nell'ultima strofa impallidisce in una similitudine «come a' gigli sarian miste viole» (v. 58). In questo passo emerge il pluristilismo tassiano che nelle ottave riesce a passare dal registro epico a quello tragico, fino al registro lirico elegiaco. In particolare, queste ottave si aprono con un registro epico-tragico, dove spicca anche il gusto per l'orrido nella descrizione dei colpi e delle ferite. La morte di Clorinda viene invece rallentata da uno stile più lirico ed elegiaco che chiude la vicenda di un amore che non solo è impossibile, ma che rappresenta, nella sua rivelazione finale, il dramma dell'identità difficile e ambigua.

7. Giambattista Marino, *Adone*, XV, ss. 174-175
[Marino 1988]

- 174 Da Citerea con tanta furia e forza
è battuta la ninfa afflitta e mesta,
che 'ncurvato e cangiato in cava scorza
sovra le spalle il tavolier le resta.
La luce de' begli occhi allor s'ammorza,
sparisce l'oro dela bionda testa,
la cervice, che 'n sé rientra ed esce,
quasi un mezzo divien tra serpe e pesce.
- 175 S'accorcia il corpo e fin sopra la nuca
nela macchiata spoglia ascoso stassi;
con quattro piè convien che si conduca
che con gran tardità mutano i passi.
Trasformata di ninfa in tartaruca,
tra spelonche profonde a celar vassi;
e 'l grave incarco del nativo albergo
sempre dovunque va, porta su 'l tergo.

Parafrasi

La ninfa, afflitta e triste, è battuta con tanto furore e forza da Venere che la scacchiera le resta sopra le spalle incurvata e trasformata in corazza incavata. La luce degli occhi belli allora si smorza e i capelli biondi dorati spariscono dalla testa, il capo, che rientra ed esce, è una via di mezzo tra un serpente e un pesce. Il corpo si accorcia e fino a sopra la nuca resta nascosto dentro alla corazza maculata; le conviene spostarsi su quattro zampe che muovono i passi con grande lentezza. La ninfa trasformata in tartaruga va a nascondersi tra grotte profonde e porta sulla schiena, ovunque vada, il peso della corazza nata insieme a lei.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Quando Giambattista Marino decise di comporre l'*Adone*, aveva accantonato un progetto ben più ambizioso, una continuazione della *Gerusalemme* del Tasso. L'interesse per l'ottava è quindi ancora vivo in pieno Seicento, ma l'*Adone*, iper-poema

pubblicato nel 1623, è anche il simbolo della crisi della narrazione in versi. Il testo è quasi sterminato, con più di cinquemila ottave, per una storia estremamente esile. Il poema di Marino amplifica la favola ovidiana del giovane Adone, ucciso da un cinghiale durante una battuta di caccia e trasformato da Venere in un fiore²⁰. Le ottave qui presenti sono tratte dal XV canto e raccontano la trasformazione in tartaruga della ninfa Galania. Gli animali rivestono un ruolo particolare nelle allegorie presenti all'interno del poema. I paratesti in prosa di contenuto moralizzante sono presenti in apertura di ogni canto e costituiscono una cornice. Spesso compaiono degli animali che poi vengono ripresi nelle ottave del canto corrispondente ed è il caso anche della tartaruga nel XV canto²¹. Le ottave seguono il tradizionale schema metrico di otto endecasillabi ABABABCC; il distico che le chiude le rende un'unità chiusa concepita come quadro descrittivo all'interno della quale l'autore può accumulare le sue digressioni. Già nel v. 1 troviamo un riferimento alla classicità con uno degli epiteti di Venere, «Citerea», dea alla quale era appunto consacrata l'isola di Citera. La dittologia sinonimica «afflitta e mesta» (v. 2) descrive il sentire di Galania che, complice di Mercurio, ha ingannato in una partita a scacchi la dea. Venere, presa dall'ira, trasforma la ninfa in tartaruga e i restanti versi descrivono una metamorfosi eccentrica e innovativa. La trasformazione si attua attraverso l'innesto di un elemento della vicenda, «il tavolier» (v. 4), la scacchiera, che resta sulle spalle della tartaruga in una metafora narrativa. La bellezza della ninfa che sparisce a causa della metamorfosi è racchiusa nelle due sineddoche «la luce de' begli occhi» (v. 5) e «la bionda testa» (v. 6), quest'ultima con una metafora consolidata è d'oro. L'antitesi «rientra ed esce» (v. 7) sancisce la definitiva trasformazione, sono i movimenti del collo della ninfa ormai del tutto trasfigurata in un animale che è, in una similitudine, «quasi un mezzo (...) tra serpe e pesce» (v. 8). Nella seconda stanza appare la tartaruga descritta nel suo caratteristico movimento con la litote «con

²⁰ Cfr. M. Santagata, *La letteratura nei secoli della Tradizione* cit., pp. 231-243.

²¹ Cfr. M. Fingerle, «È tempo perduto che se ne faccia parola»? Il ruolo degli animali nelle allegorie dell'Adone di Giovan Battista Marino, «Fillide», XX, 2020, pp. 1-12.

gran tardità mutano i passi» (v. 12), il suo guscio in due metafore è «grave incarco» e «nativo albergo» (v. 7), quest'ultima si lega poi con un enjambement al verso successivo. Il lessico è alto e ricco di aggettivazione, il costante riferimento alla classicità però non è costitutivo del senso del poetare di Marino, ma contribuisce allo sfoggio erudito, enciclopedico. Ecco allora che l'allegoria della tartaruga nasconde una fitta rete di riferimenti, dalla *Scacchia ludus* di Marco Girolamo Vida, della quale Marino recupera la partita a scacchi, fino a Claudio Eliano e a Plinio che tratta la natura anfibia della tartaruga, animale terrestre come un serpente e acquatico come un pesce. Fino al rimando iconografico alla Venere di Fidia che schiaccia con un piede una tartaruga²².

8. Margherita Sarrocchi, *Scanderbeide*, III, ss. 76-77
[Sarrocchi 2025]

- 76 Qual neve intatta, ò pur qual Armellino
candide hà l'arme, e candida la vesta,
sparsa di perle sì, ch'in Appennino
men densa cade Aquilonar tempesta:
d'un gran diamante Orientale, e fino
rosa intagliata hà sil cimiero in testa,
inserta a pietra del color del Cielo,
quando di giorno appar senz'alcun velo.
- 77 Vuol dinotar, che il verginal candore
serba con castità candida e pura,
con la saldezza del diamante il core,
ch'a'lascivi d'Amor colpi s'indura;
e con la pietra c'ha del Ciel colore,
che sol del Ciel qua giù non d'altro hà cura
e con la rosa dimostrar vuol, come
qual pura Rosa, hà di Rosmonda il nome.

²² Cfr. R. Drusi, *Venere, Galania e la testuggine: alle radici di una 'fabula' del Marino* (Adone, XV, 171-181), in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di D. Perrocco, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 477-511.

Parafrasi

Ha le armi candide come la neve intatta o come la pelliccia di un ermellino, e anche la veste è candida, cosparsa di perle, tanto che nel monte Appennino non cade più fitta la tempesta portata dall'Aquilone [vento del nord]: sul cimiero in testa porta una rosa intagliata da un grande diamante orientale di finissima qualità, incastonata in una pietra del colore del cielo, quando di giorno appare senza alcuna nube. Con questi simboli vuole sottolineare che conserva l'innocenza con castità candida e pura, con la solidità del diamante indica il cuore indurito contro i colpi lascivi di Amore; e con la pietra del colore del cielo, indica che quaggiù non ha cura di altro che del cielo e con la rosa vuole dimostrare, come al pari di una rosa pura, porta il nome di Rosmunda.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Le due ottave appartengono alla *Scanderbeide*, poema eroico del 1623 di Margherita Sarrocchi. La vicenda è quella dell'eroe Giorgio Castriota, detto Scanderbeg, capitano dei Giannizzeri che, durante l'assedio di Belgrado, matura la decisione di convertirsi al cristianesimo e di riconquistare l'indipendenza dell'Albania dall'impero ottomano. Il passo in esame è una *ekphrasis* dell'armatura della guerriera pagana Rosmonda che viene così introdotta all'interno del poema. La struttura dell'ottava segue lo schema di endecasillabi ABABABCC e il secondo distico chiude l'intera sequenza allegorica con la rivelazione del nome di Rosmonda, culmine di tutto il sistema simbolico descritto. La prima stanza quindi mostra l'immagine dell'armatura, mentre la seconda ne fornisce la chiave interpretativa. Al v. 1 troviamo subito una doppia similitudine, «Qual neve intatto, ò pur qual Armellino», simboli non solo del candore, ma anche della purezza e della nobiltà. Le perle dell'armatura sono poi così numerose da essere paragonate in modo iperbolico a una tempesta di neve, «sì, ch'in Appennino/men densa cade Aquilonar tempesta» (vv. 3-4). L'allegoria che percorre l'intera seconda stanza viene esplicitata nel testo stesso, nel distico di chiusura. L'elemento

anaforico «con la saldezza del diamante» (v. 11), «e con la pietra» (v. 13), «e con la rosa» (v. 15) richiama i termini dell'allegoria che vengono interpretati. Lo stile è aulico, con arcaismi come «dinotar» (v. 9), e le maiuscole sottolineano il valore emblematico degli elementi come «Armellino» (v. 1) e «Cielo» (v. 7 e vv. 13-14). La scelta dello stile aulico recupera un modello consueto per l'*ekphrasis*, come la famosa descrizione dello scudo di Achille. Per Sarrocchi però l'inserito legato al corredo bellico assume una funzione diversa rispetto a quella tradizionale. L'*ekphrasis* non veicola genealogie illustri o profezie, ma diventa strumento di caratterizzazione morale e psicologica del personaggio²³. In questo caso, la descrizione dell'armatura di Rosmonda ne definisce il profilo come guerriera casta, forte e pura.

9. Vittorio Alfieri, *L'Etruria Vendicata*, II, ss. 58-59
[Alfieri 1903]

- 58 Stupida in te se la ferocia fosse,
Allegarti potrei biblici esempi;
Come il rettor del cielo ei stesso mosse
Con frode l'armi a far trafigger gli empî;
Come spesso al tradir predean le mosse
Perfin donzelle da' suoi sacri tempi.
Ma se d'ebraici eroi tu sdegni l'orme,
Dienti i greci e i latin più illustri norme.
- 59 E Pelopida e Cassio e Bruto e quanti
Le man bagnâr nel sangue di tiranni,
Forti eran pure, e non di fraude amanti;
E tutti pure opraro in ciò gli inganni.
Che più? tu stesso al reo signor davanti
Non t'ingigi ogni giorno, or già ben anni?
Tu il vedi pur, tu pur gli parli; e in core
Chiudendo l'odio, a lui dimostri amore.

²³ Cfr. S. Pezzini, *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: "La Scanderbeide" di Margherita Sarrocchi (1623)*, «MLN», CXX, 1, 2005, pp. 190-222.

Parafrasi

Se in te la ferocia fosse priva di accortezza, potrei citarti esempi tratti dalla Bibbia; come lo stesso sovrano del cielo [Dio] mosse le armi con la frode per trafiggere gli ampi; come spesso persino le fanciulle vissute presso i suoi tempi sacri ricorrevano al tradimento. Ma se tu disdegni di seguire le orme degli eroi ebraici, allora i greci e i latini ti offrano esempi più illustri. Pensa a Pelopida, a Cassio e a Bruto e a quanti bagnarono le mani nel sangue dei tiranni, erano pure uomini forti, e non per questo amanti della frode; eppure tutti fecero ricorso in questo agli inganni. Che altro? Tu stesso non fingi ogni giorni davanti al tuo signore colpevole da ormai diversi anni? Tu pure lo vedi, tu gli parli e nel cuore tieni chiuso l'odio, dimostrandogli amore.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Le ottave sono tratte da uno dei testi meno noti di Vittorio Alfieri, l'*Etruria Vendicata*, un poemetto in quattro libri con il quale lo scrittore si confronta con la tradizione della poesia eroica. L'*Etruria* recupera l'episodio cinquecentesco dell'assassinio di Alessandro de' Medici da parte del cugino Lorenzo. Alfieri svolge il tema della liceità del tirannicidio come mezzo per sovvertire governi oppressivi²⁴. Il passo riportato appartiene a un discorso persuasivo del fantasma di Savonarola volto proprio a convincere Lorenzo a non colpire alla cieca Alessandro, ma a escogitare il giusto stratagemma perché l'inganno è lecito quando è diretto contro un tiranno²⁵. Le due ottave in endecasillabi seguono il tipico schema ABABABCC, il contesto d'uso è però diverso rispetto a quelli analizzati in precedenza. Le strofe non seguono un andamento narrativo, ma oratorio e argomentativo, tanto che il distico finale a rima

²⁴ Cfr. A. Vuozzo, *Prolegomeni all'edizione critica dell'"Etruria vendicata" di Alfieri*, in *Percorsi di filologia italiana, Atti del Convegno Società dei Filologi della Letteratura Italiana*, Bari, 2024, pp.289-308.

²⁵ Cfr. V. Alfieri, *Rime di Vittorio Alfieri scelte e commentate ad uso delle scuole da Rosolino Guastalla*, a cura di R. Guastalla, Firenze, Sansoni, 1912, pp. 271-274.

baciata che chiude entrambe le ottave, svolge la funzione di sigillo sentenzioso. La chiusa metrica diventa allora luogo di massima concentrazione retorica e morale. Il passo si fonda su un climax discendente di esempi storici e mitici. Dall'esempio biblico, l'interlocutore restringe il campo agli esempi classici, arrivando infine a Lorenzo stesso. L'anafora «Come...come» ai vv. 3-5 avvia il parallelismo degli esempi biblici, mentre quelli classici sono uniti in un poliptoto «E Pelopida e Cassio e Bruto» (v. 9) che rafforza l'autorevolezza dell'argomentazione. Il fantasma di Savonarola sottolinea poi con un'antitesi che i tirannicidi classici furono «forti» e «non di fraude amanti» (v. 11), eppure «tutti... opraro in ciò gli inganni» (v. 12), a dimostrazione che l'inganno contro un tiranno ingiusto non è un atto vile, ma una necessità etica superiore. La seconda ottava si divide poi dal v. 13 con due domande retoriche volte a chiamare in causa Lorenzo stesso per fargli riconoscere la propria condizione di finzione quotidiana. L'antitesi al v. 16, enfaticizzata dall'iperbato, conclude il ragionamento per esempi di Savonarola che esplicita la simulazione già in atto da parte di Lorenzo: «Chiudendo l'odio, a lui dimostri amore». Il lessico adottato è aulico e con tratti arcaizzanti tipici di un registro epico come per esempio «Dienti» (v. 8), forma arcaica e sincopata per «ti diano»; «bagnâr» (v. 10) per «bagnarono» così come «opraro» (v. 12) per «operarono» forme tronche probabilmente per esigenze metriche. Lo stile è oratorio, evidente anche nella perifrasi solenne per menzionare Dio («rettor del cielo», v. 3), e politico. Alfieri racchiude nell'Etruria vendicata le sue convinzioni antitiranniche. Il procedimento argomentativo per *exempla* classici si carica di un'urgenza moderna, indirizzata contro i despoti del Settecento. I versi finali diventano un'accusa diretta all'interlocutore che vive in una finzione quotidiana e anticipano i toni e i procedimenti tipici delle tragedie alfieriane, dove conflitto morale e dovere civile creano una forte tensione interna.

10. Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*,
V, ss. 44-46
[Leopardi 2002]

- 42 Eran le due falangi a fronte a fronte
già dispiegate ed a pugar vicine,
quando da tutto il pian, da tutto il monte
diersi a fuggir le genti sorcine.
Come non so, ma né ruscel né fonte
balza né selva al corso lor diè fine.
Fuggirian credo ancor, se i fuggitivi
tanto tempo il fuggir serbasse vivi.
- 43 Fuggiro al par del vento, al par del lampo,
Fin dove narra la mia storia appresso.
Solo di tutti in sul deserto campo
Rubatocchi restò come cipresso
Diritto, immoto, di cercar suo scampo
Non estimando a cittadin concesso
Dopo l'atto de' suoi, dopo lo scorno
Di che principio ai topi era quel giorno.
- 44 In lui rivolta la nemica gente
Sentì del braccio suo l'erculea possa.
A salvarla da quel non fu possente
La crosta ancor che dura, ancor che grossa.
Spezzavala cadendo ogni fendente
Di quella spada, e scricchiolar fea l'ossa
E troncava le branche e di mal viva
E di gelida turba il suol copriva.

Parafrasi

Le due schiere erano già dispiegate l'una di fronte all'altra e vicine alla battaglia, quando da tutta la pianura e da tutto il monte, i topi si diedero alla fuga. Non so come, ma né un ruscello, né una fonte, né dirupo, né bosco fermò la loro corsa. Credo che continuerebbero la loro fuga, se l'atto di fuggire assicurasse una vita lunga a chi fugge. Fuggirono veloci come il vento, come il lampo, fino al punto dove narra la mia storia più avanti. Nel campo deserto restò soltanto Rubatocchi come un cipresso dritto, immobile, non ritenendo che poter cercare la salvezza

potesse essere suo diritto di cittadino dopo l'atto compiuto dai suoi e dopo la vergogna di cui i topi erano stati protagonisti quel giorno. Contro di lui si rivolse la gente nemica, e senti nel suo braccio la potenza di Ercole. A salvarla da quel colpo non bastò la loro corazza [carapace dei granchi] sebbene dura e spessa. Ogni colpo di quella spada cadendo la spezzava e faceva scricchiolare le ossa e tagliava le zampe e ricopriva il suolo di una folla gelida e semiviva.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Sebbene composti negli ultimi anni della sua vita e pubblicati postumi nel 1842, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* rappresentano per Leopardi un momento di esplorazione e ricerca. Il poema si pone come continuazione dell'antica *Batracomiomachia*, poemetto parodico attribuito a Omero. Leopardi recupera l'assurda battaglia tra topi, granchi e rane alludendo satiricamente ai liberali, ai conservatori papalini e agli austriaci reazionari che si erano contesi la penisola negli anni dei moti risorgimentali (1821-1831), riferendosi in particolare alle vicende che avevano interessato la città di Napoli²⁶. Leopardi proseguì con costanza il lavoro sul poema greco, ritenuto un esempio interessante di letteratura minore, e lo tradusse in diverse versioni. I *Paralipomeni* si configurano come un sequel che segna una forte cesura rispetto al precursore. Se da un lato la guerra si concentra sul conflitto tra topi e granchi, mentre le rane vengono relegate a fazione di contorno, dall'altro non sono le scene di battaglia ad occupare la maggior parte del poema, quanto le discussioni burocratiche, i momenti più narrativi attraverso i quali Leopardi riesce a far emergere la sua aspra satira politica. Le ottave prese in esame rispettano lo schema tradizionale di otto endecasillabi con rime ABABABCC. La scelta del metro della materia cavalleresca e, come abbiamo visto in Alfieri, eroica, diventa qui per Leopardi una scelta consapevole dell'impiego

²⁶ Cfr. N. Sileo, «Il General dell'incrostata gente». Per una fenomenologia del nemico animalesco nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Giacomo Leopardi, in *Scenari del conflitto* cit.

dell'ottava in contrasto con la materia bassa del poema. Le ottave scelte narrano però l'azione eroica di Rubatocchi, soldato dei topi che, rimasto solo sul campo di battaglia, si lancia in un combattimento titanico contro le schiere dei granchi²⁷. Si tratta di un'*aristeia* drammatica e tradizionale, se non fosse per la natura volutamente buffa degli schieramenti di topi e granchi. La prima ottava è all'insegna della tensione, il distico finale chiude, con la ripetizione «fuggire» - «fuggitivi» (vv. 7-8), un'accelerazione narrativa. Si raggiunge la massima attesa, gli schieramenti si dispongono sul campo di battaglia «da tutto il pian, da tutto il monte» (v. 3), anafora che amplifica l'intero paesaggio. Inizia però la rotta dei topi che si lanciano in una fuga sfrenata ritmata dalla ripetizione anaforica dei «né» nei versi 5 e 6 legati per asindeto. Leopardi si inserisce anche come voce narrante («come non so» v. 5 e «credo» v. 7), producendo un effetto di ironia metanarrativa tipica del genere eroicomico. Anche all'inizio della seconda ottava troviamo un'anafora questa volta con similitudine «al par del vento, al par del lampo» v. 9 che descrive la fuga dei topi, così come con una similitudine, «restò come un cipresso» (v. 12), viene ritratto Rubatocchi, eroicamente rimasto sul campo di battaglia. Nella terza ottava si lascia spazio all'impresa di Rubatocchi che sembra combattere contro il mondo intero con una «erculea possa» (v. 18), rimando al mito di Ercole, con una forza sovrumana che viene ironicamente, e con un'iperbole, attribuita al braccio di un topo. L'attacco è invece cruento e macabro mentre viene descritta la strage dei granchi, la distruzione dei carapaci, con alcuni di loro ancora agonizzanti sul campo di battaglia. Il lessico oscilla tra le forme auliche di ascendenza epica e termini colloquiali e buffi, tra cui il nome parlante di Rubatocchi. Sono frequenti forme tronche per ragioni metriche, come «diersi» (v. 4), «fuggiro» (v. 9), «fea» (v. 22), forma sincopata e arcaica. Il passo è interessante per l'alternarsi costante tra parodia, momenti eroici e macabri e permette di avvertire con chiarezza la cupa riflessione di Leopardi sull'assurdità della

²⁷ Cfr. M.L. Pani, «Fuggiro al par del vento, al par del lampo». Parodia della guerra e eroismo nei Paralipomeni di Leopardi, in *L'image du soldat au XIXe siècle*, sous la direction de S. Magni et P. Abbrugiati, «Italiès», XX, 2016, pp. 13-24.

violenza, sulla codardia collettiva e sull'eroismo solitario e sterile, caratteristici non solo di questa favola animale, ma propri anche dell'Italia negli anni risorgimentali.

Endecasillabo scioltto

di Ilaria Cesaroni

*Introduzione al metro*¹

L'endecasillabo scioltto è un metro caratterizzato dall'assenza di uno schema di rime, ragione per cui i versi che lo compongono sono definiti "sciolti" o "liberi". Tale mancanza di una struttura rimica obbligata non implica tuttavia l'esclusione di rime occasionali o di altri richiami fonici, che possono comparire nel corso del testo senza essere sottoposti a un disegno prestabilito. Proprio grazie a questa relativa libertà formale, l'endecasillabo scioltto offre possibilità espressive più ampie rispetto alle forme metriche tradizionali e consente di evitare il rischio della monotonia derivante dalla ripetizione di schemi fissi. Non sorprende, pertanto, che esso si fondi sull'endecasillabo, il verso che più di ogni altro identifica la tradizione poetica italiana e che ha conosciuto la più ampia e duratura diffusione nel corso dei secoli.

Sebbene l'endecasillabo scioltto offra un margine di libertà compositiva relativamente più ampio rispetto ad altri metri regolati da strutture più rigide, esso rientra comunque tra le forme cosiddette "regolate", in quanto presuppone un assetto formale predeterminato che include l'assenza di rima e la presenza esclusiva di endecasillabi tra le sue prescrizioni inderogabili. Per

¹ L'impianto dell'introduzione teorica è debitore della trattazione di P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012³, qui ripresa e adattata alle finalità del presente lavoro. Per una ricognizione completa delle occorrenze del metro nel volume, si rinvia alla voce «endecasillabo scioltto», a p. 246, dell'*Indice dei termini metrici*.

mantenere la tensione ritmica del discorso ed evitare il rischio di cadenze prosastiche, assume particolare rilievo l'enjambement, vale a dire la mancata coincidenza tra unità sintattica e unità metrica. I brani qui antologizzati, siano essi integrali o desunti da componimenti più ampi, ne offrono numerosi esempi.

Dal punto di vista storico, l'endecasillabo sciolto è attestato solo sporadicamente prima del XVI secolo. Tra i rari esempi medievali si ricordano il poemetto amoroso tardo duecentesco *Mare amoroso*, il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, composto agli inizi del Trecento, e due epistole del *Vago Filogeo* di Sabellio Michiel – operetta in forma di epistolario amoroso –, databili alla seconda metà del XIV secolo. Alla stessa epoca appartiene anche il componimento *Consone rime ormai çerchiar non voglio* di Cecchino Alberti. Nel Quattrocento si segnalano inoltre alcune brevi traduzioni dal greco e dal latino realizzate da Leon Battista Alberti. Si tratta tuttavia di esperienze isolate e ininfluenti ai fini della fortuna del metro, le cui prime vere prove si rintracciano nella *Sophonisba* (composta nel 1515, ma pubblicata nel 1524) di Giovan Giorgio Trissino, il quale ne teorizzò l'impiego come equivalente dell'esametro latino nella sesta divisione del trattato *Poetica* del 1529. Ritenendo, infatti, ormai superato l'utilizzo della rima nella poesia "eroica", Trissino compose in endecasillabi sciolti anche il poema epico *L'Italia liberata dai Goti* (1547), contribuendo in maniera decisiva alla diffusione del metro. La storia dell'endecasillabo sciolto prende così avvio in modo sistematico nel Cinquecento, quando alle prove letterarie trissiniane si accostarono quelle di Giovanni Rucellai, autore della *Rosmunda* (1515) e delle *Api* (1539), e di Luigi Alamanni, autore de *La coltivazione* (1546). In particolare, Rucellai e Trissino non furono soltanto tra i fondatori e i primi sistematici utilizzatori del nuovo metro, ma anche i suoi primi teorici consapevoli: la loro sperimentazione formale si accompagnò infatti a una riflessione preventiva fondata sul recupero di modelli classici, greci oltre che latini, e sulla ricerca di una forma di verso capace di assolvere, nella tradizione volgare, la medesima funzione di dignità e ampiezza espressiva attribuita all'esametro

classico². Questi autori introdussero l'utilizzo dell'endecasillabo sciolto nella poesia rusticale e didascalica, consolidando il prestigio e l'autorevolezza letteraria del metro. L'introduzione della poesia senza rima nella tradizione letteraria italiana fu accompagnata da un vivace dibattito teorico, particolarmente intenso negli ambiti della poesia discorsiva e di quella drammatica. Alla base della proposta di Giovan Giorgio Trissino non vi era infatti la ricerca di una forma più libera rispetto a quelle tradizionali, bensì l'esigenza di individuare un metro dotato di maggiore dignità letteraria e più vicino ai modelli della classicità greco-latina, nei quali la rima era assente. L'endecasillabo sciolto nasce dunque nel segno del recupero dei generi antichi e del tentativo di fornire alla letteratura volgare uno strumento espressivo adeguato a funzioni elevate, come il teatro tragico e la poesia epica.

In una tradizione letteraria come quella italiana, fortemente caratterizzata dall'uso della rima, il nuovo metro suscitò tuttavia numerose resistenze. L'obiezione più frequente riguardava il rischio che il verso privo di rime risultasse eccessivamente facile da comporre e finisse per confondersi con la prosa. Tra i principali oppositori cinquecenteschi si annovera Giraldi Cinzio, che nel *Discorso intorno al comporre romanzi* difese la centralità della rima come elemento distintivo della poesia. Anche per effetto di tali resistenze, l'ottava rima conservò a lungo il proprio predominio nel campo della poesia epica, mentre l'endecasillabo sciolto trovò applicazione soprattutto nella poesia didascalica e nelle traduzioni dei classici³.

Nel corso del Settecento questa forma metrica conobbe una definitiva consacrazione nella poesia discorsiva grazie a Parini⁴ e a Foscolo⁵; parallelamente, nella poesia drammatica, l'ende-

² Si veda F. Davoli, *L'endecasillabo sciolto come metro traduttivo del corpus Theocriteum nel Cinquecento*, «Itaque. Poésie italienne de la Renaissance», XXV, 2022, pp. 151-185, specialmente le pp. 153-156.

³ Un esempio significativo è il volgarizzamento dell'*Eneide* di Virgilio realizzata da Annibal Caro in endecasillabi sciolti.

⁴ Parini adotta questo metro già nella prima edizione del *Mattino*, del 1763.

⁵ Foscolo compone in endecasillabi sciolti il carme *Dei sepolcri*, del 1807, e il poema *Le Grazie*, elaborato negli anni 1812-1813 ma rimasto incompiuto e frammentario.

casillabo sciolto divenne il metro privilegiato delle tragedie al-fieriane, contribuendo a conferirgli una particolare solennità e tensione drammatica. Sempre nel XVIII secolo, a partire dalle esperienze di Carlo Innocenzo Frugoni, esso iniziò a essere impiegato anche nella poesia lirica, ambito nel quale raggiunse la sua piena affermazione con Giacomo Leopardi nella stagione degli *Idilli*.

La crescente fortuna del metro non pose tuttavia fine alle riserve avanzate dai suoi detrattori, e alcune delle critiche formulate già nel Cinquecento continuarono a riemergere anche nel dibattito settecentesco. Tra gli avversari del verso sciolto si colloca Francesco Saverio Quadrio, mentre un attacco particolarmente energico fu sferrato da Giuseppe Baretti nelle pagine della *Frusta letteraria*, dove l'endecasillabo sciolto veniva presentato come una forma estranea alla natura stessa della poesia italiana, tradizionalmente fondata sulla rima. Tale posizione appariva però ormai in parte anacronistica, in quanto la cultura razionalistica settecentesca guardava con crescente favore alle forme di poesia discorsiva e argomentativa, nelle quali la rima poteva essere percepita come un vincolo artificioso e superfluo. Lo stesso Baretti, del resto, riconosceva comunque che la riuscita dell'endecasillabo sciolto dipendeva da un intenso lavoro di elaborazione stilistica: proprio l'assenza della rima imponeva al poeta di ricercare altri principi di organizzazione formale, fondati sulla varietà degli schemi accentuativi, sulla flessibilità delle strutture sintattiche e sul complesso rapporto tra sintassi e metro. L'endecasillabo sciolto non rappresentava quindi una soluzione più semplice rispetto ai metri rimati, ma una forma che esigeva particolari competenze tecniche e una costante attenzione agli equilibri ritmici del discorso poetico.

Per la sua capacità di coniugare libertà ritmica, fluidità sintattica e solennità espressiva, l'endecasillabo sciolto si impose progressivamente come una delle forme metriche più importanti della letteratura italiana. Fu infatti su quest'armonia fra libertà e rigore che si fondò la fortuna del metro, il cui ritmo, svincolato dalle corrispondenze rimiche ma sorretto dalla misura dell'endecasillabo, divenne una risorsa capace di rinnovare continuamente le possibilità espressive della poesia. Dalla tragedia alla poesia

didascalica, dalla lirica alla poesia discorsiva, questo metro ha trovato nel corso dei secoli applicazioni molteplici, adattandosi a esigenze espressive differenti senza perdere la propria identità formale.

Lecture

1. Giuseppe Parini, *Il Mattino* (1763), vv. 249-312 [Parini 2020]

- Su dunque o voi del primo ordine servi
 250 Che degli alti Signori ministri al fianco
 Siete incontaminati, or dunque voi
 Al mio divino Achille, al mio Rinaldo
 L'armi apprestate. Ed ecco in un baleno
 I tuoi valetti a' cenni tuoi star pronti.
 255 Già ferve il gran lavoro. Altri ti veste
 La serica zimarra ove disegno
 Diramasi Chinese; altri, se il chiede
 Più la stagione, a te le membra copre
 Di stese infino al piè tiepide pelli.
 260 Questi al fianco ti adatta il bianco lino
 Che sciorinato poi cada, e difenda
 I calzonetti; e quei, d'alto curvando
 Il cristallino rostro, in su le mani
 Ti versa acque odorate, e da le mani
 265 In limpido bacin sotto le accoglie.
 Quale il sapon del redivivo muschio
 Olezzante all'intorno; e qual ti porge
 Il macinato di quell'arbor frutto,
 Che a Ròdope fu già vaga donzella,
 270 E chiama in van sotto mutate spoglie
 Demofoonte ancor, Demofoonte.
 L'un di soavi essenze intrisa spugna
 Onde tergere i denti, e l'altro appresta
 Ad imbianchir le guance util licore.
 275 Assai pensasti a te medesimo; or volgi
 Le tue cure per poco ad altro obbietto
 Non indegno di te. Sai che compagna
 Con cui divider possa il lungo peso
 Di quest'inerte vita il ciel destina
 280 Al giovane Signore. Impallidisci?
 No non parlo di nozze: antiquo e vieto

- Dottor sarei se così folle io dessi
 A te consiglio. Di tant'alte doti
 Tu non orni così lo spirto, e i membri,
 285 Perchè in mezzo a la tua nobil carriera
 Sospender debbi 'l corso, e fuora uscendo
 Di cotesto a ragion detto Bel Mondo,
 In tra i severi di famiglia padri
 Relegato ti giacci, a un nodo avvinto
 290 Di giorno in giorno più penoso, e fatto
 Stallone ignobil de la razza umana.
 D'altra parte il Marito ah! quanto spiace,
 E lo stomaco move ai delicati
 Del vostr'Orbe leggiadro abitatori
 295 Qualor de' semplicetti avoli nostri
 Portar osa in ridicolo trionfo
 La rimbambita Fè, la Pudicizia
 Severi nomi! E qual non suole a forza
 In que' melati seni eccitar bile
 300 Quando i calcoli vili del castaldo
 Le vendemmie, i ricolti, i pedagoghi
 Di que' sì dolci suoi bambini altrui,
 Gongolando, ricorda; e non vergogna
 Di mischiar cotai fole a peregrini
 305 Subbietti, a nuove del dir forme, a sciolti
 Da volgar fren concetti onde s'avviva
 Da' begli spirti il vostro amabil Globo.
 Pera dunque chi a te nozze consiglia.
 Ma non però senza compagna andrai
 310 Che fia giovane dama, ed altrui sposa;
 Poichè sì vuole inviolabil rito
 Del Bel Mondo onde tu se' cittadino.

Parafrasi

Orsù quindi, o camerieri personali, voi che siete senza macchina al fianco degli alti signori ministri, ora quindi porgete le armi al mio divino Achille e al mio Rinaldo, dunque voi, camerieri irreprensibili. Ed ecco che subito, ad ogni tuo ordine, i valletti sono pronti. Già è iniziato con fervore l'importante lavoro. Qualcuno ti fa indossare la veste da camera di seta sulla quale vi è un disegno cinese; qualcun altro ti ricopre di calde pellicce, che giungon fino ai piedi, se la stagione lo richiede. Quello

ti accomoda il grembiule che steso poi scenda verso il basso e protegga i pantaloni; e quell'altro ti versa acque profumate sulle mani, piegando verso il basso il becco di cristallo⁶, [acque che] dalle mani cadono in un catino trasparente. Un altro [ti porge] il sapone che sparge intorno il profumo del muschio tornato in vita; e un altro ti porge il frutto macinato di quell'albero che fu un tempo a Rodope, una ragazza graziosa, e [che] ancor invoca, invano sotto mutate forme «Demofonte, Demofonte». Uno [ti porge] una spugna imbevuta di gradevole essenza con cui pulire i denti, e l'altro fornisce un liquido⁷ utile ad imbiancare le gote. Ti sei preso fin troppa cura di te stesso, ora per poco rivolgì le tue attenzioni ad altro oggetto meritevole. Sai che il fato ha destinato al giovane signore una compagna con cui possa condividere il duraturo peso di questa vita oziosa. Ne sei turbato? Non parlo di matrimonio: sarei un precettore antiquato e con idee lontane dal presente se ti dessi un consiglio così scellerato. Tu non arricchisci in questo modo l'animo e il corpo per [poi] bloccare sul più bello la tua nobile carriera⁸ e uscir quindi da questo, opportunamente definito, «bel mondo»⁹. E perché tu sia posto in esilio tra i rigidi padri di famiglia, legato ad un nodo che si fa di giorno in giorno più angoscioso, e reso volgare stallone della razza umana. D'altra parte, ah, quanto è sgradito il marito e [quanto] suscita disgusto agli aggraziati abitanti del vostro soave mondo quando osa esibire con orgoglio la stupita fedeltà [coniugale] e la Pudicizia (nomi severi!) dei nostri ingenui antenati. E qual bile mai è solito suscitare inevitabilmente in quegli animi dolci come il miele quando compiacendosi si mette a ricordare i meschini conti dell'amministratore, le vendemmie, i raccolti e i maestri di quei così deliziosi bambini [che in realtà sono figli] di altri; e non prova vergogna nel mescolare simili sciocchezze ad argomenti non comuni, a neologismi, a discorsi liberati dall'autocontrollo morale che si impone la gente comune dai quali trae brio, per opera di fascinosi spiriti, il vostro mondo

⁶ Della brocca.

⁷ Per sbiancare il colorito considerato troppo acceso delle gote si utilizzava la biacca, un preparato a base di sali di mercurio.

⁸ Si intende la carriera dello scapolo.

⁹ La società aristocratica.

amabile. Muoia dunque chi ti consiglia di unirti in matrimonio. Ma di certo non resterai senza compagna, che sarà una giovane dama e sposa di altri, e questo perché così pretende un'usanza inviolabile del Bel Mondo di cui tu sei cittadino.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dalla prima redazione del *Mattino* di Parini, composto nel 1763. L'autore adotta come metro l'endecasillabo sciolto, una scelta che gli consente di sottrarsi alla prevedibilità delle strutture poetiche fondate sulla rima. Dal punto di vista stilistico, il poema è caratterizzato da un ricorso massiccio agli enjambement, che contribuiscono a svincolare l'unità metrica dalla struttura logico-sintattica del periodo. L'eleganza e la ricercatezza espressiva derivano inoltre da un lessico poetico denso e raffinato, fortemente debitore della cultura classica, come testimoniano i frequenti richiami agli autori latini, in particolare Virgilio, Orazio e Ovidio, oltre ai numerosi riferimenti mitologici. L'assenza della rima conferisce al lessico una maggiore precisione e pregnanza espressiva.

La raffinatezza stilistica è strettamente funzionale all'impianto antifrastico della narrazione, caratteristico del genere satirico-didascalico: l'ironia, infatti, si fonda su un sistematico procedimento di antifrasi, attraverso il quale la realtà viene rappresentata in termini volutamente opposti al suo reale valore. A ciò si aggiunge una marcata descrittività, ottenuta mediante frequenti ipotiposi che indugiano sui dettagli, come i particolari fisici o gli accessori dell'abbigliamento, determinando un significativo rallentamento del ritmo narrativo. Il poema presenta, altresì, una forte dimensione teatrale: i gesti del Giovin Signore e degli altri personaggi appaiono come gli atti di una rappresentazione destinata a ripetersi incessantemente secondo un rituale sempre identico.

Numerose risultano le osservazioni sul piano linguistico. L'espressione «primo ordine» (v. 249) deriva dal latino *primus ordo* e indica i servitori appartenenti alla schiera più prestigiosa, addetti esclusivamente alle cure del Giovin Signore. La formula «Già ferve» (v. 255) richiama invece il *fervet opus* dell'*Eneide*

virgiliana¹⁰, con cui viene descritta l'operosità dei Fenici intenti a costruire Cartagine; il riferimento classico crea un effetto ironico poiché l'eroico fervore dell'epica viene applicato ai preparativi della toilette del protagonista. Il termine «zimarra» (v. 256), di origine spagnola (*zamarra*), è probabilmente scelto anche per la sua particolare sonorità, che richiama suggestioni marziali e solenni del tutto sproporzionate rispetto alla figura del Giovin Signore. Al v. 299 compare infine «melati», latinismo derivato da *melati*, utilizzato nel significato di «mielati».

Numerose sono anche le figure retoriche che contribuiscono alla costruzione del significato satirico del passo. Nei vv. 249-253 l'esortazione «su dunque [...] apprestate» è costruita attraverso un linguaggio metaforico di ascendenza guerresca che richiama il lessico dell'epica. In questo contesto si inseriscono i riferimenti ad Achille e Rinaldo (v. 252), figure eroiche per antonomasia che amplificano ironicamente il contrasto tra la grandezza del modello epico e la mediocrità della situazione descritta. La parola «armi» (v. 253) costituisce una metafora che designa non strumenti di guerra, ma abiti, profumi e ornamenti destinati alla vestizione del Giovin Signore. Ai vv. 256-257 la sequenza «serica zimarra [...] Chinesa» è caratterizzata da una marcata allitterazione, ulteriormente valorizzata dall'enjambement che separa i due elementi. Al v. 263 l'espressione «il cristallino rostro» rappresenta una sineddoche, poiché viene indicata una parte della brocca, il becco, per designare l'intero oggetto. Nei vv. 268-271 compare una lunga perifrasi mitologica, «Il macinato [...] Demofoonte», con cui viene nobilitata la semplice pasta di mandorle attraverso il richiamo al mito classico¹¹. Al v. 277 si osserva la litote «non indegno», che attraverso la negazione del contrario assume il significato rafforzativo di «degn». Infine, nei vv. 278-279, l'espressione «divider [...] vi-

¹⁰ L'espressione si ritrova in *Eneide*, I, 436. Si veda G. Parini, *Il Giorno. Le Odi*, Milano, BUR Classici, 2020⁶.

¹¹ Il riferimento è spiegato da Nicoletti: «Nella seconda epistola delle *Heroides* Ovidio narra infatti come Filli, figlia di Sitone re della Tracia, amando Demofoonte re di Atene e disperando del suo ritorno, si gettò dal monte Ròdope uccidendosi, dopodiché gli dei mossi a pietà la trasformarono nell'albero del mandorlo» (G. Parini, *Il Giorno* cit., p. 103).

ta» costituisce un caso particolare all'interno del poema, poiché sembra sottrarsi al consueto procedimento antifrastico e lascia emergere, seppure momentaneamente, un significato non ironizzato.

2. Giuseppe Parini, *Il Mezzogiorno*, vv. 772-807

[Parini 2020]

- Tu ai cenni del bel guardo, e de la mano
 Che reggendo il bicchier, sospesa ondeggia,
 Affettuoso attendi. I guardi tuoi
 775 Sfavillando di gioja, accolgano lieti
 Il brindisi segreto; e tu ti accingi
 In simil modo a tacita risposta.
 Immortal come voi la nostra Musa
 Brindisi grida all'uno, e all'altro amante;
 780 All'altrui fida sposa a cui se' caro,
 E a te, Signor, sua dolce cura e nostra.
 Come annoso licor Lièo vi mesce,
 Tale Amore a voi mesca eterna gioja
 Non gustata al marito, e da coloro
 785 Invidiata che gustata l'hanno.
 Veli con l'ali sue sagace oblio
 Le alterne infedeltà che un cor dall'altro
 Potrièno un giorno separar per sempre
 E sole agli occhi vostri Amor discopra
 790 Le alterne infedeltà che in ambo i cori
 Ventilar possan le cedenti fiamme.
 Un sempiterno indissolubil nodo
 Àuguri ai vostri cor volgar cantore;
 Nostra nobile Musa a voi desia
 795 Sol fin che piace a voi durevol nodo.
 Duri fin che a voi piace; e non si sciolga
 Senza che Fama sopra l'ali immense
 Tolga l'alta novella, e grande n'empia,
 Col reboato dell'aperta tromba
 800 L'ampia cittade, e dell'Enotria i monti
 E le piagge sonanti, e s'esser puote,
 La bianca Teti, e Guadiana, e Tule.
 Il mattutino gabinetto, il corso,
 Il teatro, la mensa, in vario stile
 805 Ne ragionin gran tempo: ognun ne chieda
 Il dolente marito; ed ei dall'alto
 La lamentabil favola cominci.

Parafrasi

Presta attenzione con trasporto ai cenni del bel volto e della mano che sospesa, reggendo il bicchiere, ondeggia lievemente. Che i tuoi sguardi, scintillanti di gioia, accolgano lieti il brindisi segreto; e tu prestati, similmente, a una risposta segreta. Immortale come voi [due amanti], la nostra Musa¹² leva il brindisi tanto all'uno quanto all'altro amante; alla fidata sposa di qualcun altro cui tu sei affezionato, e a te, Signore, la sua dolce premura e nostra. Così come Bacco vi mesce un vino invecchiato, allo stesso modo Amore mesca a voi una gioia eterna, non gustata dal marito e invidiata da coloro che l'hanno goduta [in passato]. Con accortezza, l'oblio nasconda dietro le sue ali le reciproche infedeltà che un giorno potrebbero separare per sempre un cuore dall'altro e Amore riveli soltanto ai vostri occhi quelle infedeltà reciproche che possano far riprendere, in entrambi i cuori, la fiamma [d'amore] che sta per venir meno. Un cantore improvvido augurerebbe ai vostri cuori un legame eterno e indissolubile; la nostra Musa, invece, vi augura un legame che duri soltanto finché a voi piaccia. Duri pure finché vi aggrada; e non si dissolva prima che la Fama, sulle ali immense, ne annunci la grande notizia e ne riempia, con il rimbombo che scaturisce dall'apertura di una tromba, la grande città¹³, i monti dell'Italia, le spiagge risonanti, e ancora, se possibile, il mare bianco di spuma, la penisola iberica, e le regioni dell'estremo nord. La *toilette* mattutina, la passeggiata, il teatro, il pasto, ne parlino per lungo tempo con diversi pettegolezzi: e ognuno interroghi il marito adolorato; ed egli inizi a raccontare la triste storia dal principio.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dalla prima edizione del *Mezzogiorno*, composta da Parini in 1376 endecasillabi sciolti e pubblicata nel 1765. Per quanto riguarda gli aspetti stilistici, si rimanda alle osservazioni formulate in precedenza in relazione al brano trat-

¹² La Musa del poeta, ispiratrice di questo poema.

¹³ Milano.

to dal *Mattino*. Anche in questo caso permane il fondamentale impianto antifrastico dell'opera, fondato sulla costante compresenza di un registro elevato e di un intento satirico.

Sul piano linguistico, il passo offre numerosi elementi di interesse, poiché la sintassi e il lessico pariniani risentono profondamente del modello classico. Si riscontrano, infatti, diversi latinismi, come «reboàto» (v. 799), impiegato nel significato di «rimbombo», e «dall'alto» (v. 806), utilizzato nel senso di «dal principio». Anche la costruzione sintattica «al marito» (v. 784), con il valore di «dal marito», riflette l'uso classico del dativo con participi passivi. Accanto a questi elementi si riconoscono alcuni richiami alla tradizione virgiliana: «Enotria» (v. 800), che designa l'Italia riprendendo l'*Oenotria tellus* dell'*Eneide*¹⁴, e «Tule» (v. 802), riferimento all'estremo settentrione evocato dalla celebre espressione virgiliana dell'*ultima Thule*¹⁵. Al v. 804 compare, inoltre, una citazione da Petrarca, «vario stile», «con riferimento ai diversi pettegolezzi, secondo un uso banalizzato dell'espressione petrarchesca: RVF I, v. 5 “del vario stile in ch'io piango et ragiono”»¹⁶.

Dal punto di vista retorico, si osserva la perifrasi «ampia citade» (v. 800), utilizzata per indicare Milano; il termine «citade» costituisce inoltre un'epitesi, scelta per evitare la forma tronca del sostantivo. È presente poi la metonimia «La bianca Teti» (v. 802): Teti, divinità marina della mitologia classica, viene impiegata per designare il mare, mentre l'aggettivo «bianca» richiama la spuma delle onde e contribuisce all'efficacia dell'immagine. Sempre al v. 802 si rileva la sineddoche «Guadiana», attraverso la quale il nome del fiume viene esteso a rappresentare l'intera penisola iberica, di cui esso costituisce un elemento geografico significativo. Le aree geografiche menzionate sono disposte secondo un procedimento enumerativo che genera un climax ascendente: dai luoghi più prossimi (la città di Milano) si giunge progressivamente a quelli più remoti (le regioni dell'e-

¹⁴ L'espressione si trova in *Eneide*, VII, v. 85. Si veda G. Parini, *Il Giorno* cit., p. 210.

¹⁵ *Ibid.* La citazione virgiliana è tratta questa volta dalle *Georgiche*, I, v. 30.

¹⁶ G. Parini, *Il Giorno*, commento di M. Tizi, Parma, Ugo Guanda, 1996, vol. II, p. 203.

stremo settentrione), a significare che la notizia era destinata a propagarsi sempre più lontano. Il passo è attraversato, inoltre, da diverse personificazioni: la Fama, che con le sue ali immense e il suono della tromba diffonde la notizia dello scandalo amoroso amplificandola a dismisura; Amore, che «mesce» la gioia agli amanti e ne rivela selettivamente le infedeltà; e l'Oblìo, «sagace», che con le proprie ali nasconde invece quelle infedeltà più pericolose per la coppia. Infine, al v. 786, nella sequenza «Veli [...] oblìo», si osserva un'allitterazione delle consonanti *l*, *v* e *s*, che contribuisce alla resa fonica e ritmica del verso.

3. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 51-90

[Foscolo 2019]

- Pur nuova legge impone oggi i sepolcri
fuor de' guardi pietosi e il nome a' morti
contende. E senza tomba giace il tuo
Sacerdote, o Talìa, che a te cantando
55 nel suo povero tetto educò un lauro
con lungo amore, e t'appendea corone;
e tu gli ornavi del tuo riso i canti
che il lombardo pungean Sardanapalo,
cui solo è dolce il muggito de' buoi
60 che dagli antri abdüani e dal Ticino
lo fan d'ozi beato e di vivande.
O bella Musa, ove sei tu? Non sento
spirar l'ambrosia, indizio del tuo nume,
fra queste piante ov'io siedo e sospiro
65 il mio tetto materno. E tu venivi
e sorridevi a lui sotto quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo
perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio
cui già di calma era cortese e d'ombre.
70 Forse tu fra plebei tumuli guardi
vagolando, ove dorma il sacro capo
del tuo Parini? A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciava
d'evirati cantori allettatrice,
75 non pietra, non parola; e forse l'ossa
col mozzo capo gl'insanguina il ladro
che lasciò sul patibolo i delitti.
Senti raspar fra le macerie e i bronchi
la derelitta cagna ramingando

- 80 su le fosse e famelica ululando;
 e uscir del teschio, ove fuggia la luna,
 l'ùpupa, e svolazzar su per le croci
 sparse per la funerea campagna,
 e l'immonda accusar col luttuoso
- 85 singulto i rai di che son pie le stelle
 alle obbliate sepolture. Indarno
 sul tuo poeta, o Dea, preghi rugiade
 dalla squallida notte. Ahi! su gli estinti
 non sorge fiore, ove non sia d'umane
- 90 lodi onorato e d'amoroso pianto.

Parafrasi

Tuttavia una nuova legge¹⁷ oggi impone che le tombe siano collocate lontane dagli sguardi pietosi, e rende difficoltoso conservare il ricordo dei defunti. E senza tomba giace il tuo sacerdote¹⁸, o Talia¹⁹, che poetando per te coltivò un alloro nella sua povera casa con lungo amore²⁰, e ti consacrò le sue opere; e tu gli ispiravi con il tuo sorriso le poesie che criticavano il Sardana-palo²¹ lombardo, che si interessa soltanto del muggito dei buoi delle rive dell'Adda e del Ticino, che gli consentono di vivere ozioso e ricco. O bella Musa, dove sei? Non sento il profumo dell'ambrosia, segno certo della tua presenza, tra queste piante dove sono seduto e penso con tristezza alla mia casa materna. Un tempo però venivi e gli sorridevi [sorridevi a Parini] sotto quel taglio che ora tenendo i rami bassi sembra mostrare con il suo stormire lo sdegno di non coprire, o dea, la tomba del vecchio [poeta]. Forse tu cerchi vagando fra le tombe della gente qualunque dove riposi la sacra testa del tuo Parini? La città²² che corrotta attira i cantanti castrati non pose in suo onore alberi tra le sue mura, né lapidi, né epigrafi; e forse le sue ossa sono

¹⁷ L'editto di Saint-Cloud, promulgato da Napoleone nel 1804 che aboliva le sepolture nei centri abitati per ragioni igieniche.

¹⁸ Giuseppe Parini.

¹⁹ Musa della poesia satirica.

²⁰ "Ti onorò scrivendo una grande opera".

²¹ Sovrano assiro per antonomasia corrotto e amante del lusso.

²² Milano.

ora insanguinate dalla testa mozzata di un ladro, che scontò con il patibolo i propri delitti. Senti raspare tra le macerie e le sterpaglie la cagna randagia che sta vagando sulle fosse e ulula famelica; e l'upupa uscire dal teschio, da cui usciva la luce della luna, e svolazzare intorno alle croci sparse per il camposanto, e [senti] l'immonda [upupa] maledire con il suo verso che annuncia sventure i raggi di cui le stelle sono generose dispensatrici alle tombe abbandonate. Inutilmente, o Dea, preghi che la desolata notte versi rugiade [sulla tomba del] tuo poeta. Ahimè! Sulle tombe dei morti non cresce alcun fiore a meno che [sia coltivato] dall'onore delle lodi umane e dal pianto sincero [delle persone care].

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Dei Sepolcri è un carme composto in endecasillabi sciolti, metro che Foscolo sceglie in continuità con la tradizione della poesia civile e didascalica del Settecento. L'assenza della rima conferisce al dettato una maggiore libertà sintattica e favorisce la costruzione di ampi periodi argomentativi, nei quali il ragionamento filosofico e morale prevale spesso sulla dimensione narrativa. L'endecasillabo sciolto permette inoltre di alternare momenti di solenne meditazione a improvvise accelerazioni emotive, adattandosi alla varietà di registri che caratterizza l'intero carme.

Dal punto di vista stilistico, il carme si distingue per l'assenza di un sentimentalismo elegiaco o propriamente "sepolcrale", avvicinandosi piuttosto ai modelli della poesia didascalica, filosofica e ragionativa. Nella metrica e nello stile è evidente l'influenza della lezione pariniana: l'impianto argomentativo prevale infatti su quello narrativo, come dimostrano la sintassi ampia e articolata, le frequenti interrogazioni retoriche, la complessa costruzione dei periodi e gli improvvisi mutamenti di tono. Pur mantenendo una solida unità strutturale, il carme presenta inoltre una significativa pluralità di registri stilistici, nei quali si alternano il tono notturno e tenebroso, il luminoso classicismo delle rievocazioni mitologiche, l'accento morale e

politico della canzone civile e la riflessione propria della poesia didascalico-ragionativa²³.

Sul piano linguistico emerge una significativa presenza di latinismi, funzionali a mantenere il tono elevato e solenne del discorso poetico e a sottolineare il continuo dialogo con il mondo classico. Al v. 53 il verbo «contende» assume il significato di “toglie” o “sottrae”, accezione già frequente nella tradizione petrarchesca. Il verbo «educò» (v. 55) conserva il significato latino di “allevò”, “fece crescere”, “coltivò”. L’espressione «con lungo amore» (v. 56) richiama una celebre *iunctura* dantesca derivata dal primo canto dell’*Inferno*²⁴; dal vocabolario dantesco proviene anche il termine «bronchi» (v. 78), nel significato di “sterpi”²⁵. Al v. 60 compare «abdüani», termine derivato dal latino *Abdua*, antico nome dell’Adda. Infine, l’aggettivo «squalida» (v. 88) «è nobile epiteto classico del vocabolario pariniano»²⁶.

Le figure retoriche contribuiscono in modo decisivo alla forza evocativa e alla solennità del passo. Al v. 56 l’espressione «appendea corone» costituisce una metafora con cui si allude all’offerta di componimenti poetici e di tributi letterari. Al v. 58 compare l’antonomasia «Sardanapalo», figura storica assunta come simbolo universale di corruzione e amore per il lusso, in polemica con il degrado morale della società contemporanea. Al v. 72 il termine «ombre» costituisce una metonimia, poiché l’effetto prodotto dagli alberi (l’ombra) viene utilizzato per designare gli stessi alberi. Al v. 67 la sequenza «frondi [...] fremendo» dà luogo a una significativa allitterazione delle consonanti *fr* e *nd*, che riproduce fonicamente il senso di indignazione e di sdegno che attraversa il discorso poetico. Analogo effetto fonosimbolico si osserva nei vv. 81-84, dove la ricorrenza della vocale *u* nella sequenza «e uscir [...] luttüoso» contribuisce a creare

²³ Si veda C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*, 2 voll., Liguori, Napoli, 2011, II, pp. 19-20.

²⁴ Il verso è tratto da *Inferno*, I, 83-84: «vagliami ‘lungo studio e ‘l grande amore / che m’ha fatto cercar lo tuo volume». L’informazione è tratta da U. Foscolo, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 1987, p. 158.

²⁵ *Inferno*, XIII, 26. Si veda ivi, p. 160.

²⁶ *Ibid.* p. 161. Si cita da *La Notte*, 4-6: «Già di tenebre involta e di perigli, / sola squallida mesta alto sedevi / su la timida terra».

un'atmosfera cupa e angosciosa, coerente con la descrizione del cimitero notturno e della fossa comune. Infine, le invocazioni «o Talia» e «o bella Musa» (vv. 54 e 62) rappresentano esempi di apostrofe, attraverso cui il poeta si rivolge direttamente alla Musa della poesia satirica, trasformandola in interlocutrice privilegiata della propria meditazione.

4. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 194-212
[Foscolo 2019]

- qui posava l'austero; e avea sul volto
195 il pallor della morte e la speranza.
Con questi grandi abita eterno: e l'ossa
fremono amor di patria. Ah sì! da quella
religiosa pace un Nume parla:
e nutria contro a' Persi in Maratona
200 ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi,
la virtù greca e l'ira. Il navigante
che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,
vedea per l'ampia oscurità scintille
balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
205 fumar le pire igneo vapor, corrusche
d'armi ferree vedea larve guerriere
cercar la pugna; e all'orror de' notturni
silenzi si spandea lungo ne' campi
di falangi un tumulto e un suon di tube
210 e un incalzar di cavalli accorrenti
scalpitanti su gli elmi a' moribondi,
e pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

Parafrasi

Qui quell'uomo severo²⁷ trovava riposo; e sul volto aveva, al contempo, il pallore della morte e la speranza. Con questi grandi abita in eterno²⁸; e i suoi resti mandano fremiti di amor di patria. Ah, sì! Da quella sacra pace si sente provenire la voce di un Dio: e alimentò la virtù e il furore guerriero dei Greci a Maratona contro i Persiani, dove Atene consacrò le tombe ai

²⁷ Vittorio Alfieri.

²⁸ Il riferimento è alla Basilica di Santa Croce a Firenze.

suoi eroi. Il navigante che attraversò quel mare²⁹, costeggiando l'isola di Eubea³⁰, vedeva attraverso l'immensa oscurità un baligno d'elmi e di spade che si scontravano, [vedeva] i roghi funebri mandar fuori fuoco e vapore, vedeva lampeggianti armi di ferro e fantasmi di guerrieri cercare la battaglia; e nel terrificante silenzio notturno si diffondeva nei campi il tumulto delle schiere combattenti, il suono delle trombe e l'incalzare dei cavalli che accorrevano scalpitanti sugli elmi dei moribondi, il loro pianto, e i canti dei vincitori, e quello delle Parche.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dal carme *Dei Sepolcri*, composto da Foscolo in endecasillabi sciolti. In questi versi, il poeta richiama uno dei più alti esempi di sepoltura eroica dell'antichità: il tumulo degli ateniesi caduti nella battaglia di Maratona, episodio simbolo della difesa della libertà della Grecia. Il riferimento conferma il valore paradigmatico che la classicità assume nell'intera produzione foscoliana, proposta come modello morale e civile per il presente. L'evocazione di Maratona si colloca infatti su un piano eminentemente pubblico e patriottico: il tumulo degli eroi infondeva nei giovani greci il coraggio militare e l'amore per la patria attraverso una misteriosa forza ispiratrice, come se un nume parlasse dalle tombe ai viventi, trasmettendo loro i valori della virtù e del sacrificio. Tale dimensione soprannaturale sembra poi concretizzarsi nell'apparizione notturna delle ombre dei guerrieri che continuano a combattere sulla piana di Maratona.

Anche sotto il profilo ritmico stilistico il passo riflette la tensione eroica della scena. I versi sono caratterizzati da un ritmo serrato e incalzante, che accompagna l'intensità della rappresentazione; a esso si contrappone il verso conclusivo, «e pianto, ed inni, e delle Parche il canto», il cui andamento più ampio e disteso è determinato dalle due marcate cesure e dal polisindeto, che prolunga la cadenza del verso e ne amplifica la solennità, conferendogli un effetto di sospensione e di perpetuazione del

²⁹ Il mare Egeo.

³⁰ Oggi Negroponte.

ricordo. Come osserva Gavazzeni, il passo è contraddistinto da una «severa architettura [...] in cui è rigorosamente divisa la parte visiva (vv. 203-207) da quella auditiva (207-212)»³¹.

Sono presenti numerosi latinismi, sia lessicali che sintattici, utili a mantenere «solennità del dettato nel carme e il suo volgersi così spesso alla nobile, sacra antichità»³². Tra questi si possono ricordare l'uso transitivo di «fremono» con complemento oggetto (v. 197), «Persi» (v. 199), «sacrò» (v. 200), impiegato per «consacrò», «igneo» (v. 205), «larve» (v. 206) e «pugna» (v. 207). Tali scelte contribuiscono a conferire al carme un registro elevato e a rafforzarne il costante richiamo alla tradizione classica.

La tessitura sintattica e retorica del brano è particolarmente ricca e funzionale alla costruzione dell'atmosfera evocativa. Si osservano anzitutto alcuni significativi enjambement, come nelle sequenze «da quella / religiosa pace» (vv. 197-198) e «notturni / silenzi» (vv. 207-208), che spezzano la coincidenza tra unità metrica e sintattica e contribuiscono a creare un andamento lento e solenne, accentuando parole chiave del discorso poetico. Ai vv. 208-209 compare inoltre un iperbato nell'espressione «lungo [...] tumulto», ottenuto attraverso la separazione di termini sintatticamente collegati. Particolarmente significativa è la presenza della personificazione, che assume qui la forma più specifica della deificazione. Al v. 198 il termine «Nume» designa infatti l'amor di patria, elevato a vera e propria divinità capace di guidare e ispirare le azioni degli uomini.

Al v. 212 compare, infine, un'enumerazione («e pianto, ed inni, e delle Parche il canto»), attraverso la quale Foscolo accosta elementi diversi ma complementari – il dolore, la celebrazione eroica e il richiamo al destino – creando un effetto di accumulazione che amplifica la solennità della scena.

Frequente è anche il ricorso a un'intensa tessitura fonosimbolica, fatta di particolari contrappunti di vocali e consonanti che enfaticano retoricamente espressioni e figure: si segnala, ad

³¹ U. Foscolo, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli, 1974, I, p. 315.

³² P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 123.

esempio, la marcata ricorrenza della consonante *r* nella prima parte del passo (vv. 194-201). La reiterazione di questo suono, caratterizzato da una particolare asprezza e intensità, contribuisce a conferire ai versi un ritmo energico e solenne, in sintonia con la rappresentazione della battaglia e con l'eroismo dei caduti di Maratona. Di grande efficacia espressiva è inoltre la sequenza dei vv. 210-211, «e un incalzar di cavalli accorrenti / scalpitanti sugli elmi ai moribondi», nella quale il ritmo serrato e l'accumulo di consonanti riproducono fonicamente il fragore della battaglia. L'effetto assume un carattere fortemente onomatopoeico, poiché il suono stesso dei versi sembra imitare il galoppo dei cavalli e il rumore dello scontro armato.

5. Teresa Bandettini Landucci, *Viareggio*, vv. 1-21
[Bandettini 1805]

- Da qual alto principio e da qual fonte
Origin trasse, e come poi s'accrebbe
Tra le vicende, e popolosa e ricca
Questa deserta impria spiaggia divenne,
5 Io canterò, se le marine ninfe
E le montane, e le silvestri Dee
Un tal versino in me favor di canto
Atto a squarciar de' secoli che furo,
Scintillando di luce, il vel nebbioso.
10 E tu, Signor, che gli ozj a noi dispensi,
Che di Manto al cantore e di Venosa
All'armonico cigno in dì più lieti
Mecenate largì, concesse Augusto,
Odi i miei carmi; e se fia mai che vaglia
15 Ad alleggiar di Padre e Cittadino
L'austere cure e le fatiche grate
Quel che dolce temprasti aurato plettro,
Benchè da minor man trattato e tocco
Basso contento, e minor suon risponda,
20 Me felice dirò, nè tutta intera
Paventerò morir di Lete al guado.

Parafrasi

Io canterò da quale alto principio e da quale fonte abbia tratto origine, e come poi si sia sviluppata nel corso delle vicende storiche, diventando popolosa e ricca, questa spiaggia che un tempo era deserta e selvatica, se le ninfe del mare, quelle dei monti e le dee dei boschi mi concederanno un tale vigore nel canto da essere in grado di squarciare, scintillando di luce, il velo nebbioso dei secoli passati. E tu, Signore, che concedi a noi il dono del tempo libero come in giorni più felici Augusto concesse e Mecenate elargì al cantore di Mantova³³ e all'armonioso cigno di Venosa³⁴, ascolta i miei versi; e se mai accadrà che quello che tu hai temperato come un dolce plettro dorato³⁵ valga ad alleggerire le severe preoccupazioni e le gradite fatiche di padre e cittadino, sebbene sia suonato e guidato da mano meno esperta e produca un'armonia più debole, e un suono più modesto, io mi dirò felice, e non temerò del tutto di morire al guado del Lete³⁶.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo proposto costituisce il proemio del poemetto *Viareggio*, composto in endecasillabi sciolti e appartenente alla raccolta di *Poesie varie* di Teresa Bandettini Landucci, edita nel 1805. Il componimento in questione fu dedicato dalla poetessa a Ferrante Cittadella Castrucci, un nobile e diplomatico lucchese apostrofato all'interno di questi primi versi. L'*incipit* bandettiano ripropone la struttura tripartita dell'*epos* omerico e virgiliano: enunciazione dell'argomento (vv. 1-4), invocazione alle muse ispiratrici (vv. 5-9), e dedica al patrono (vv. 10-21). La domanda retorica iniziale – «Da qual alto principio e da qual fonte / Origin trasse» – non è semplice quesito ma figura dell'*inquisitio* propria del genere eziologico-encomiastico, che qui assume

³³ Virgilio.

³⁴ Orazio.

³⁵ Il canto in questione.

³⁶ Ossia "di essere completamente dimenticata dopo la morte". Il fiume Lete, infatti, è il simbolo dell'oblio.

anche tratti del poemetto celebrativo di fondazione urbana. Il primo movimento è costruito come un unico periodo fortemente ipotattico che si estende dal v. 1 al v. 9. L'anastrofe e l'iperbato sono pervasivi: in più luoghi del passo si avverte l'inversione dell'ordine atteso, dando origine a effetti di dislocazione lessicale. Le «marine ninfe», le dee «montane» e «silvestri» (vv. 5-6) costituiscono una sequenza enumerativa pensata per voler abbracciare l'intero *locus amoenus* che è insieme paesaggio reale (Viareggio, la costa versiliese) e paesaggio mitico-letterario. La metafora finale della prima sezione – «Scintillando di luce, il vel nebbioso» degli anni trascorsi (v. 9) – riprende l'immagine topica della storia come tenebra da rischiarare. L'«aurato plettro» (v. 17) è una metafora che identifica la vena poetica con uno strumento musicale, richiamato, per metonimia, dal «plettro»: il riferimento è alla cetra oraziana, simbolo della lirica per eccellenza. L'apostrofe al dedicatario («E tu, Signor», v. 10) attiva il secondo grande blocco retorico, costruito su una sofisticata perifrasi doppia: «di Manto al cantore» (v. 11) designa Virgilio, nato presso Mantova, mentre «di Venosa / All'armonico cigno» (vv. 11-12) designa Orazio, nato a Venosa. Una perifrasi compare anche in chiusura con l'espressione «morir di Lete al guado»: il Lete è il fiume dell'oblio nel mondo infero, e “morire al suo guado” significa essere dimenticati dalla posterità, cadendo nell'oblio e richiamando il *topos* dell'immortalità poetica presente nell'*Exegi monumentum* oraziana. Si suggerisce, in chiusura, uno sguardo al tessuto fonico, sostenuto da un accurato lavoro di allitterazioni e assonanze (v. 16 «austere cure e le fatiche grate»; v. 19 «Basso concento, e minor suon risponda»).

6. Alessandro Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-20
[Manzoni 2012]

Se mai più che d'Euterpe il furor santo,
E d'Erato il sospiro, o dolce madre,
L'amaro ghigno di Talia mi piacque,
Non è consiglio di maligno petto.

- 5 Nè del mio secol sozzo io già vorrei
Rimescolar la fetida belletta,
Se un raggio in terra di virtù vedessi,
Cui sacrar la mia rima. A te sovente

- Così diss'io: ma poi che sospirando,
 10 Come si fa di cosa amata e tolta,
 Narrar t'udia di che virtù fu tempio
 Il casto petto di colui che piangi;
 Sarà, dicea, che di tal merto pera
 Ogni memoria? E da cotanto esemplo
 15 Nullo conforto il giusto tragga, e nulla
 Vergogna il tristo? Era la notte; e questo
 Pensiero i sensi m'avea presi; quando,
 Le ciglia aprendo, mi pareva vederlo
 Dentro limpida luce a me venire,
 20 A tacit'orma. [...]

Parafrasi

«Oh dolce madre, se mai, più che il furore santo della lirica³⁷, o il sospiro della poesia d'amore³⁸, mi piacque l'amaro sorriso della satira³⁹, questo non è per il consiglio di un'indole malvagia (non è perché il mio cuore sia avvezzo alla cattiveria). Né io vorrei, ormai, rimescolare la fetida fanghiglia del nostro secolo sporco, se solo vedessi sulla terra un raggio di virtù a cui consacrare la mia poesia». Spesso ti ho parlato così: ma dopoché ti ho sentito raccontare, sospirando, come si fa di una cosa amata che ci è stata tolta, di quali virtù fu tempio il cuore onesto di colui che piangi⁴⁰, io dicevo: «Sarà forse destino che di tali meriti muoia ogni memoria (è giusto che ogni ricordo di una vita così meritevole venga meno)? E che da un esempio tanto grande la persona giusta non tragga alcun conforto, e il malvagio non ne abbia alcuna vergogna?». Era notte, e questo pensiero si era impossessato di me, quando, aprendo gli occhi, mi sembrava di vederlo che mi veniva incontro avvolto da una nube di limpida luce, a passi silenziosi.

³⁷ Euterpe.

³⁸ Erato.

³⁹ Talia.

⁴⁰ Carlo Imbonati.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

In morte di Carlo Imbonati. Versi di Alessandro Manzoni a Giulia Beccaria sua madre è un'epistola consolatoria in endecasillabi sciolti composta nel 1805 in memoria di Carlo Imbonati e dedicata alla madre del poeta, Giulia Beccaria. Il componimento occupa un ruolo centrale nella produzione del giovane Manzoni, poiché segna il superamento della stagione dei *Sermoni* e l'elaborazione di un nuovo ideale poetico e morale, fondato sul binomio virtù-verità. Allievo di Giuseppe Parini, Imbonati è presentato come erede della migliore tradizione poetica e civile lombarda, e diviene per Manzoni un modello etico e spirituale. Il carme sancisce così un ideale passaggio di testimone da Parini a Imbonati e da Imbonati allo stesso Manzoni, che attraverso questa figura definisce la propria concezione della poesia e si distacca dal magistero di Vincenzo Monti.

Il testo si sviluppa come un dialogo immaginario con l'ombra di Imbonati, preceduto da un breve colloquio tra il poeta e la madre. L'apparizione del defunto dà avvio al nucleo centrale del componimento, nel quale Manzoni affida al proprio interlocutore la formulazione dei principi morali e letterari destinati a orientarne la futura attività poetica. La poesia giovanile del Manzoni nasce, dunque, «tutta sotto il segno dei grandi della generazione precedente»⁴¹ e il legame ai testi della tradizione neoclassicista si riflette anche sul piano linguistico nell'impiego di alcuni latinismi: «sacrar» nell'accezione di «consacrare» al v. 8, la forma «esempio» (v. 14), variante di «esempio» di coloritura latineggiante, e l'aggettivo «nullo» al v. 15.

Sul piano retorico, l'*incipit* è caratterizzato dal ricorso all'antonomasia nelle figure di Euterpe, Erato e Talia (vv. 1-3), attraverso le quali Manzoni richiama rispettivamente la poesia lirica, amorosa e satirica senza nominarne direttamente i relativi generi: l'allusione, in questo luogo, è al momento pariniano dei *Sermoni*. Al v. 4 la metonimia «maligno petto» designa l'animo malvagio attraverso una parte del corpo tradizionalmente associata ai sentimenti. Analoga funzione svolge la metonimia «se-

⁴¹ C. Vecce, *Piccola storia*, II, cit., p. 60.

col sozzo» (v. 5), che funziona per contiguità tra il contenitore (il tempo, l'epoca) e il contenuto (gli uomini che la abitano e ne improntano i costumi): non è propriamente il "secolo" in sé, come categoria temporale astratta, a poter essere «sozzo» (sporco, corrotto), bensì gli uomini che vivono in esso e la moralità che essi esprimono. Manzoni trasferisce dunque una qualità morale – pertinente propriamente ai soggetti umani e al loro comportamento – al contenitore temporale che li racchiude, facendo coincidere l'epoca storica con il giudizio etico sui suoi abitanti; a rafforzare il concetto interviene la metafora della «fetida belletta» (v. 6), ossia del "fango maleodorante", rappresentativo della corruzione morale del presente⁴².

Si osservano i consueti procedimenti di inversione sintattica mediante anastrofe e di prolungamento del periodo attraverso l'enjambement. Un'anastrofe ricorre al v. 7 («Se un raggio in terra di virtù vedessi»), mentre ai vv. 8–9 l'enjambement («A te sovente / Così diss'io») estende il movimento sintattico oltre il limite del verso, contribuendo alla continuità del dettato e alla fluidità del periodo.

Al v. 10 compare la similitudine «come si fa di cosa amata e tolta», che paragona il racconto della madre al modo in cui si ricorda ciò che è stato profondamente amato e perduto. L'espressione «casto petto» (v. 12) costituisce una metonimia che indica la purezza morale di Carlo Imbonati attraverso il petto, sede simbolica delle virtù, mentre la perifrasi, riferita sempre all'Imbonati, «colui che piangi» (v. 12) evita di nominarlo direttamente, accentuando il tono elegiaco del passo.

Nella parte conclusiva, «ciglia» (v. 18) rappresenta, per sineddoco, gli occhi del poeta che si aprono alla visione dell'ombra di Imbonati. Infine, un'altra metonimia, «a tacit'orma» (v. 20), designa il procedere silenzioso del defunto, evocando l'ingresso discreto e solenne dell'apparizione; tale raffigurazione trova una continuità nell'opera manzoniana, in quanto «l'im-

⁴² Azzolini segnala il rimando dell'espressione a Dante (*Inferno*, VII, 124). Si rinvia a A. Manzoni, *Tutte le poesie* (1797-1872), a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992², p. 312.

magine dell'orma, metonimia di *passo*, persiste nel *Cinque maggio*, 10, e nei *Promessi Sposi*, (1827, 141)»⁴³.

7. Alessandro Manzoni, *Urania*, vv. 1-14
[Manzoni 2012]

- Su le populee rive e sul bel piano
Da le insubri cavalle esercitato,
Ove di selva coronate attolle
La mia città le favolose mura,
5 Prego, suoni quest'Inno: e se pur degna
Penne comporgli di più largo volo
La nostra Musa, o sacri colli, o d'Arno
Sposa gentil, che a te gradito ei vegna
Chieggo a le Grazie. Chè dai passi primi
10 Nel terrestre viaggio ove il desio
Crudel compagno è de la via, profondo
Mi sollecita amor che Italia un giorno
Me de' suoi vati al drappel sacro aggiunga,
Italia, ospizio de le Muse antico.

Parafrasi

Sulle rive ombreggiate dai pioppi e sulla bella pianura padana percorsa dalle cavalle lombarde⁴⁴, dove la mia città⁴⁵ innalza le sue mura leggendarie, abbellite di alberi, desidero che venga cantato quest'Inno: e se la nostra Musa⁴⁶ ritiene opportuno di predisporre le penne per un volo più vasto, o sacri colli⁴⁷, o gentile sposa dell'Arno⁴⁸, chiedo alle Grazie che esso ti sia gradito. Infatti, fin dai miei primi passi nel cammino della vita terrena, nel quale l'ambizione di emergere accompagna l'uomo in modo crudele e incessante, mi stimola il profondo desiderio che un giorno l'Italia mi accolga nel sacro gruppo dei suoi poeti, l'Italia, antica dimora delle Muse.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ "Insubria" è l'antico nome della Lombardia.

⁴⁵ Milano.

⁴⁶ Urania.

⁴⁷ Della città di Firenze.

⁴⁸ Anche qui, la perifrasi indica la città di Firenze.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto da un poemetto in endecasillabi sciolti dedicato alla celebrazione della funzione civilizzatrice della poesia, secondo un motivo tipico della cultura neoclassica, già sviluppato da Vincenzo Monti nella *Musogonia* e ripreso, negli stessi anni, anche da Ugo Foscolo. Il componimento è dedicato a Urania, musa della poesia didascalica e dell'astronomia, figlia di Giove e Mnemosine, ed è articolato in quattro sezioni, distinte anche sul piano tipografico. Il brano qui proposto costituisce l'esordio della protasi (vv. 1-48) e si concentra sull'aspirazione del poeta a essere accolto nel novero dei grandi autori italiani e sulla celebrazione della tradizione poetica nazionale.

Sul piano stilistico, *Urania* riprende alcune soluzioni già sperimentate nel carme *In morte di Carlo Imbonati*, ma entro una sintassi più lineare, costituita prevalentemente da periodi brevi e meno complessi, adatti al carattere descrittivo del poemetto. Si riduce inoltre il ricorso agli iperbati, mentre le inversioni sintattiche risultano più misurate e funzionali alla chiarezza del dettato.

Rimane invece costante l'impiego dell'enjambement, che interessa gran parte dei versi e imprime all'endecasillabo un andamento fluido e continuo. La frequente spezzatura del verso, in corrispondenza sia delle principali pause sintattiche sia di elementi di collegamento come congiunzioni e pronomi, contribuisce a rendere il ritmo più vario e naturale.

Il passo nel suo complesso (vv. 1-14) risulta stilisticamente alto, con successione di ben otto enjambement che provocano e sfruttano le torsioni sintattiche degli iperbati, ed è tematicamente articolato in due parti: nella prima (vv. 1-9), il poeta invoca la Musa affinché ispiri il suo Inno e gli dia simbolicamente le ali per volare fino a Firenze, accompagnato dal favore delle Grazie. Nella seconda (vv. 9-14), Manzoni esprime invece il desiderio che, attraverso questi versi, l'Italia – rappresentata letterariamente da Firenze, centro della tradizione poetica nazionale – lo riconosca e lo consacri tra i suoi grandi poeti.

Sul piano linguistico il passo presenta alcuni latinismi che contribuiscono a elevare il registro espressivo e a rafforzarne

l'impronta classicistica. Tra questi si segnalano «attolle», dal latino *attollere* («innalzare»); «populee», forma di ascendenza virgiliana riferita ai pioppi; «esercitato», impiegato nel significato di “turbato” o “provato”, secondo un uso attestato nella lingua latina; «prego», utilizzato con valore parentetico sul modello del latino *precor*; e «vati», termine di derivazione classica per indicare i poeti. L'impiego di tali forme si inserisce nel più generale orientamento neoclassico del componimento, richiamando il lessico e i modelli della tradizione latina⁴⁹.

Sul piano retorico si osserva una metonimia al v. 1 («rive»), impiegata per designare la Lombardia attraverso uno dei suoi elementi più caratteristici, ossia la ricchezza delle acque, accanto ai pioppi e alla pianura fertile che ne delinea il paesaggio. Al v. 3 ricorre una sineddoche («di selva coronate»), mentre ai vv. 7-8 la perifrasi toponomastica «o sacri colli, o d'Arno / Sposa gentil» indica, per antonomasia, la città di Firenze, tradizionalmente considerata la patria della poesia volgare. Infine, ai vv. 12 e 14, l'iterazione del soggetto «Italia» conferisce particolare enfasi alla celebrazione della tradizione poetica nazionale.

8. Giacomo Leopardi, *L'infinito* [Leopardi 2006]

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati

- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco

⁴⁹ Danzi individua i seguenti calchi virgiliani: «populee», rarissimo latinismo derivato da Virgilio (*Eneide*, VIII, 31-33: «*Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus*»), nel quale è significativa anche la ripresa del verbo «attolle» (v. 3), dal latino *attollere*; Annibal Caro traduce il passo con «di populea fronde» (*Eneide*, VIII, 433), corrispondente al virgiliano *populeis... ramis* (*Eneide*, VIII, 286). «Insubri cavalle» designa le cavalle «lombarde» attraverso il riferimento agli Insubri, antica popolazione della Gallia Transpadana; si può inoltre confrontare l'espressione con le «chiomate cavalle» di *A Delia* (v. 81). «Esercitato» è infine un latinismo nel significato di «turbato», sul modello di Virgilio (*Eneide*, III, 182: «*iliacis exercite fatis*»). Si rimanda a A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 275.

- Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 10 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Parafrasi

Ho sempre amato questo colle solitario, e cara mi è sempre stata questa siepe che nasconde la vista di gran parte dell'estremo orizzonte. Ma mentre siedo e osservo, creo nella mia mente spazi sconfinati oltre quella siepe, silenzi sconosciuti all'umanità e una immensa quiete, dove quasi il cuore si smarrisce. E non appena sento il vento frusciare tra le foglie delle piante, io vado paragonando quell'infinito silenzio alla voce del vento: e mi si affaccia alla mente il pensiero dell'eternità, delle epoche passate, di quella presente e il suo stesso suono. Così il mio pensiero sprofonda in questa immensità e in essa si annega: e il sentirmi naufragare provoca in me una sensazione di dolcezza.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il componimento è un idillio formato dalla successione di 15 endecasillabi sciolti. La poesia si apre presentando, allo stesso tempo, una scena e uno stato d'animo: il poeta si trova su un colle a lui caro (verosimilmente, il Monte Tabor situato a Recanati), ed associa a quel luogo una sensazione di piacere amplificata dal senso del ricordo. L'associazione tra il passato remoto del primo verso («fu») e il «questo» iniziale, nonché il «m'è dolce» dell'ultimo verso, che rimandano ad un'attualità del momento descritto – attualità rafforzata, per altro, dal tempo presente di tutti gli altri verbi –, determina una sovrapposizione di passato e presente in cui la memoria si fa esperienza immediata. La siepe costituisce un ostacolo materiale alla percezione visiva, ma proprio per questo si configura come un impulso all'attività im-

maginativa. Sul piano metaforico, essa allude al limite imposto dalla condizione fisica e biologica dell'essere umano, che tuttavia non preclude alla mente la possibilità di proiettarsi oltre ciò che è accessibile ai sensi. L'evocazione simultanea di vicinanza e lontananza, di tempo presente e passato, è supportata dal massiccio uso di aggettivi dimostrativi, su cui a lungo si è espressa la critica: in apertura si ha «quest'ermo colle» e «questa siepe» (vv. 1-2); poco più avanti, quando la fantasia già spazia nell'infinito, la siepe non fa più parte della dimensione psicologica dell'io, che si è ormai astratto dalla realtà circostante, e viene perciò indicata con «quella» (v. 5).

Successivamente, il fruscio del vento richiama l'io lirico alla dimensione del presente, evocata dai dimostrativi «queste piante» e «questa voce», che si contrappongono a «quello / Infinito silenzio» (vv. 9-10). L'ultima riflessione sull'infinito, sviluppata nei vv. 13-15, ripropone l'impiego dei dimostrativi «questa / Immensità» e «questo mare»: anche in questo caso, infatti, la presenza del poeta continua a collocarsi entro una dimensione immaginativa. Le scelte lessicali concorrono in maniera determinante alla costruzione del vago e dell'indefinito, come testimonia la ricorrenza, sia sul piano quantitativo sia su quello semantico, di lessemi caratterizzati da un elevato grado di indeterminatezza o capaci di produrre un effetto di indefinitezza: «ermo», «ultimo orizzonte», «interminati spazi», «sovrumani / Silenzi», «profondissima quiete», «Infinito silenzio», «eterno», «Immensità», «naufragar». Si rileva inoltre la presenza, in ambito linguistico, del toscanismo «Vo» («vado», v. 11).

Sul piano retorico, assume particolare rilievo il frequente ricorso agli enjambement, che attenuano le pause determinate dalla fine del verso, favorendo una maggiore continuità ritmica e sintattica. Si tratta, inoltre, di enjambement di forte valore espressivo, poiché separano elementi strettamente connessi sul piano sintattico e semantico, come aggettivo e sostantivo («interminati / Spazi», «sovrumani / Silenzi», vv. 4-6) o dimostrativo e nome («quello / Infinito silenzio», «questa / Immensità», vv. 9-10 e 13-14). Sul piano ritmico, queste inarcature contribuiscono inoltre a mettere in risalto parole chiave legate all'idea dell'infinito, collocandole in posizioni di particolare evidenza:

alla fine del verso («interminati / Spazi», «sovrumani / Silenzi») oppure all'inizio del verso successivo, «in posizione di *rejet*»⁵⁰ («quello / Infinito silenzio», «questa / immensità»).

Degna di nota è anche la ricorrenza di vocali aperte, in particolare del timbro *a*, impiegato con funzione fonosimbolica per evocare l'idea di ampiezza e apertura spaziale («tanta pàrte», «miràndo», «interminàti / Spàzi», «sovrumàni», «immensità», «nàufigrà», «màre»). Sul piano retorico, assume particolare rilievo il polisindeto, evidente nella ripetuta congiunzione *e* («e sovrumani / Silenzi», «e profondissima quiete», «e mi sovvien l'eterno», «E le morte stagioni», «e la presente», «E viva», «e il suon di lei», «e il naufragar m'è dolce in questo mare»). Tale figura produce un effetto di accumulazione e di progressiva dilatazione semantica, contribuendo a suggerire l'idea dell'infinito e dell'illimitato, in quanto la successione degli elementi evocati sembra potenzialmente aperta e priva di una conclusione definitiva. Tra le figure retoriche, si segnalano altresì una similitudine («E come il vento», v. 8), l'anastrofe, spesso ricorrente, come ad es. nel v. 1 («Sempre caro mi fu quest'ermo colle») e v. 3 («Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»); due metafore, che insistono sullo stesso campo semantico, trasmettendo l'idea dello sprofondare («s'annega» v. 14) per poi perdersi completamente («naufragar» v. 15).

Tra le figure retoriche di suono, si annovera una serie di sequenze allitterative: della *s* («sedendo», «spazi», «sovrumani / Silenzi», «profondissima quiete», «pensier», «si spaura», vv. 4-8); della *v* («ove», «vento», «voce vo», «sovvien», «viva», vv. 7-13); e un verbo dal valore onomatopeico («stormir», v. 9).

9. Giacomo Leopardi, *Alla luna* [Leopardi 2006]

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva

⁵⁰ G. Leopardi, *Canti*, 2 voll., a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-ugo Guanda, 2019-2021, I, p. 313.

- 5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
 Il tuo volto apparìa, che travagliosa
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 10 O mia diletta luna. E pur mi giova
 La ricordanza, e il noverar l'etate
 Del mio dolore. Oh come grato occorre
 Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 La speme e breve ha la memoria il corso,
 15 Il rimembrar delle passate cose,
 Ancor che triste, e che l'affanno duri!

Parafrasi

O luna benevola, mi ricordo che, un anno fa, salivo pieno d'angoscia su questa collina per contemplarti: e allora apparivi sospesa su quel bosco, che illumini per intero, così come fai ora. Ma la tua immagine appariva ai miei occhi velata e poco definita per le lacrime che sgorgavano dalle mie ciglia, poiché la mia vita era piena di dolore: e lo è tuttora, né subisce alcun cambiamento, mia cara luna. Ma nonostante questo per me è piacevole ricordare e ripercorrere con la memoria il passato doloroso. Oh, quando si è giovani e le speranze hanno ancora un lungo cammino da percorrere mentre la memoria ne ha uno breve alle spalle, come si presentano graditi i ricordi, benché siano tristi e la sofferenza non abbia ancora avuto fine!

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

L'idillio è composto da 16 endecasillabi sciolti. L'esperienza e la riflessione rappresentate nell'idillio si configurano come una condizione destinata a ripetersi nel tempo («or volge l'anno») e nello spazio («sopra questo colle», v. 2), alla presenza della luna, la cui luce richiama il dolore del passato e sollecita il confronto con lo stato d'animo presente, anch'esso doloroso, ma ormai più pacato e composto. La diversa qualità di questo sentimento emerge attraverso il piacere della ricordanza, che trova la sua ragione d'essere nella possibilità di tradursi ancora in «speme» (v.

14): nella giovinezza, infatti, il tempo trascorso è ancora esiguo rispetto a quello che resta da vivere, e il futuro continua a offrire uno spazio aperto alla speranza.

La naturalezza discorsiva «si alimenta di una materia lessicale tendenzialmente letteraria, con punte di aulicità discreta (si pensi a termini o sintagmi quali “sovrà” “Io venia”, “Siccome or fai”, “alle mie luci”, “noverar l’etate”, etc.), entro cui si collocano alcune espressioni petrarchesche con la loro preziosa eleganza (“or volge l’anno”, “nè cangia stile”, “mi giova | La ricordanza”))»⁵¹. La cifra stilistica della lirica, infatti, coniuga elementi aulici, mai eccessivamente solenni o altisonanti a cadenze più tipiche del linguaggio quotidiano. La struttura bipartita del componimento, che prende avvio con le coordinate di tempo e di luogo per approdare, nella conclusione, all’enunciazione del valore consolatorio della ricordanza, trova riscontro anche nell’organizzazione grammaticale del testo. Particolarmente significativo è, a questo proposito, l’impiego dei tempi verbali: nella prima sezione si alternano presente e passato, a rappresentare i due poli temporali entro cui si articola l’esperienza del ricordo; nella seconda, invece, prevale il presente, impiegato in senso acronico e proprio della riflessione di carattere generale. Le due parti rimangono tuttavia strettamente connesse attraverso la ripresa di alcuni nuclei lessicali: «ricordanza» e «rimembrar» (vv. 11, 15) rinviano al «mi rammento» iniziale (v. 1), mentre «dolore», «triste» e «affanno» (vv. 12 e 16) riprendono il «pien d’angoscia» del v. 3, conferendo coesione interna all’intero componimento⁵². Le corrispondenze foniche consistono soprattutto in assonanze e consonanze tra parole in fine di verso: «rammento»/«pianto» (vv. 1 e 6), «rimirarti»/«rischiari» (vv. 3 e 5), «luci»/«lungo»/«duri» (vv. 7, 13 e 16), «travagliosa»/«-giova» (v. 8 e 10), «occorre»/«corso»/ «cose» (vv. 12, 14 e 15).

Sul piano retorico, il discorso poetico prende le forme di un’apostrofe affettuosa, scandita dall’anafora con *variatio*: «o graziosa luna» (v. 1) e «O mia diletta luna» (v. 10). Le strutture metriche sintattiche conferiscono un riflesso di fluidità colloquia-

⁵¹ Leopardi, *Canti* cit., p. 344.

⁵² Su questo insiste sempre Blasucci, a cui rimando (*ibid.*).

le, sia sottoforma di pause interne (vv. 9, 10, 12), sia soprattutto di enjambement tra verso e verso (vv. 8-9, 10-11 e 11-12), anche se in minor misura che nell'*Infinito*.

Tra le altre figure retoriche si segnalano altresì la metonimia «ciglio» (v. 7), utilizzata per indicare gli occhi, e la metafora «luci» (v. 7), riferita allo sguardo. Ai vv. 6-8 è inoltre presente un iperbato («Ma nebuloso e tremulo dal pianto [...] il tuo volto apparìa»), che altera l'ordine consueto delle parole conferendo maggiore enfasi all'immagine del volto offuscato dalle lacrime. Significativo è infine il parallelismo «lungo / La speme e breve ha la memoria» (vv. 13-14), che pone in relazione antitetica speranza e memoria, evidenziando la riflessione sul rapporto tra passato, presente e aspettative future.

10. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, XXIV, vv. 1-15
[Pascoli 2010]

- E il mare azzurro che l'amò, più oltre
spinse Odisseo, per nove giorni e notti,
e lo sospinse all'isola lontana,
alla spelonca, cui fioriva all'orlo
- 5 carica d'uve la pampinea vite.
E fosca intorno le crescea la selva
d'ontani e d'odoriferi cipressi;
e falchi e gufi e garrule cornacchie
v'aveano il nido. E non dei vivi alcuno,
- 10 né dio né uomo, vi poneva il piede.
Or tra le foglie della selva i falchi
battean le rumorose ale, e dai buchi
soffiavano, dei vecchi alberi, i gufi,
e dai rami le garrule cornacchie
- 15 garrian di cosa che avvenia nel mare.

Parafrasi

Il mare azzurro, che aveva amato Odisseo, lo spinse ancora più lontano per nove giorni e nove notti, conducendolo fino a un'isola remota⁵³, dove si trovava una grotta. All'ingresso del-

⁵³ Ogigia.

la grotta cresceva rigogliosa una vite carica di grappoli d'uva. Intorno si estendeva una fitta foresta di ontani e di profumati cipressi. Vi avevano il loro nido falchi, gufi e cornacchie chiasose. Nessun essere vivente, né uomo né dio, metteva piede in quel luogo.

In quel momento, tra le fronde della foresta, i falchi agitarono rumorosamente le ali; dai tronchi cavi dei vecchi alberi uscivano i richiami dei gufi, mentre le cornacchie gracchiavano dai rami, come se annunciassero qualcosa che stava accadendo nel mare.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Calypso è il XXIV e ultimo poemetto de *L'ultimo viaggio*, sezione dei *Poemi conviviali* pascoliani. In quest'opera, come in gran parte della sua produzione, Pascoli attinge alla tradizione greca e latina, della quale possiede una conoscenza profonda e raffinata. Il componimento, scritto in endecasillabi sciolti, immagina un Ulisse ormai anziano che, incapace di adattarsi alla serenità ritrovata a Itaca, decide di riprendere il mare. L'eroe ripercorre così le tappe delle sue celebri avventure, ma il nuovo viaggio assume un significato profondamente diverso rispetto a quello narrato da Omero: non è più un itinerario di conquista e di conoscenza, bensì un percorso destinato alla disillusione. La tensione che aveva sempre animato Ulisse, ossia il desiderio di sapere e di oltrepassare ogni limite, si trasforma progressivamente nella consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere una conoscenza certa e definitiva. Pascoli trasferisce così nel mondo antico le inquietudini della sensibilità moderna e decadente, facendo dell'eroe omerico il simbolo dello scacco dell'uomo di fronte al mistero dell'esistenza e della morte.

L'opera può essere considerata una sorta di moderna *Odissea* in miniatura, nella quale i richiami all'*epos* omerico sono continui. Sul piano linguistico e stilistico, Pascoli ricrea l'atmosfera del poema attraverso una lingua raffinata e un lessico fortemente evocativo, che richiama costantemente il mondo della tradizione epica. Accanto a preziosismi letterari, come l'aggettivo «pampinea» (v. 5), ricorrono vocaboli appartenenti all'universo

mitico, quali «dio» (v. 10), che contribuiscono a conferire al testo un'evidente coloritura classicheggiante. A questo proposito Afribo e Soldani parlano proprio di «macchie omerizzanti»⁵⁴, ossia di elementi lessicali che richiamano immediatamente il modello omerico. Più in generale, essi osservano come la lingua dei *Poemi conviviali* sia «generalmente più sostenuta, specie nella sintassi [...]» e come vi sia «uno strato lessicale dalla forte impronta grecizzante, a farne un “greco con parole italiane”, come scrisse Croce»⁵⁵. Alla ricercatezza del lessico si affianca inoltre una notevole precisione nella ricostruzione della veste grafico-fonetica, nonché una marcata tendenza tecnicizzante, evidente nell'impiego di numerosi fitonimi e in una generale propensione all'accumulazione descrittiva. A livello fonico, infatti, la poesia pascoliana è caratterizzata dalla «diffusione della sonorità mediante procedimenti allitterativi che, partendo da alcune cellule onomatopeiche o parole tematiche, ne irradiano sul contesto i nuclei fonici e l'aura semantica»⁵⁶. In *Calypso* questa tecnica si manifesta attraverso una fitta rete di allitterazioni che contribuiscono a costruire un autentico paesaggio sonoro. Predomina la consonante *s*, evidente in sequenze quali «spinse Odisseo», «sospinse all'isola», «spelunca», «selva» e «soffiavano», la cui sonorità sibilante richiama il fruscio delle foglie, il soffio del vento e il movimento delle onde. Accanto ad essa ricorre con frequenza la *r*, presente in espressioni come «mare azzurro», «odoriferi cipressi», «garrule cornacchie» e «garrian», che imprime al testo una sonorità più aspra e vibrante.

Un effetto diverso è prodotto dalla ripetizione della consonante *l*, rintracciabile in «l'amò», «oltre», «all'isola», «lontana», «alla spelunca», «all'orlo», «foglie» e «ale». Il suono liquido conferisce musicalità al verso e accompagna il movimento lento della navigazione e dell'avvicinamento di Odisseo all'isola. Analoga funzione evocativa assume l'allitterazione della *f*, presente in parole quali «fioriva», «fosca», «falchi», «foglie» e «soffiavano», che richiama il soffio del vento e il fruscio della

⁵⁴ A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

vegetazione. Infine, la concentrazione della consonante *g* nelle espressioni «gufi e garrule cornacchie» e «garrian» riproduce acusticamente il verso stridulo degli uccelli, contribuendo a rendere la natura viva e animata. Lo stesso aggettivo «garrule» possiede un evidente valore onomatopeico atto a riprodurre il verso stridulo dell'animale. L'intreccio di tali procedimenti fonici non svolge dunque una funzione meramente ornamentale, ma partecipa alla costruzione di un ambiente acustico che coinvolge il lettore e rafforza il valore simbolico del paesaggio.

Anche sul piano stilistico il richiamo all'epica è costante. Un procedimento caratteristico consiste nell'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo, riproducendo così la funzione esornativa degli epiteti classici, come negli esempi «odoriferi cipressi» e «garrule cornacchie» (vv. 7 e 14). Frequente è ricorso al polisindeto, di cui è emblema la sequenza enumerativa «e falchi e gufi e garrule cornacchie», nella quale la reiterazione della congiunzione produce un effetto di accumulazione e di amplificazione, rendendo il paesaggio ricco, animato e quasi sovrabbondante di presenze. La natura, tuttavia, non costituisce un semplice sfondo descrittivo, ma diviene una presenza viva e partecipe del destino dell'eroe. Ciò emerge soprattutto nella personificazione del «mare azzurro che l'amò» (v. 1), dove il mare assume sentimenti propri dell'uomo e si trasforma in una forza attiva capace di accompagnare e quasi determinare il cammino di Ulisse. Gli elementi naturali acquistano così un evidente valore simbolico e dialogano idealmente con la vicenda del protagonista.

Sul piano sintattico, Pascoli ricorre frequentemente a iperbatì ed enjambement, figure che alterano il normale ordine delle parole e dilatano il ritmo del discorso, contribuendo alla solennità della narrazione. Emblematico è il passo «alla spelonca, cui fioriva all'orlo / carica d'uve la pampinea vite», nel quale la separazione degli elementi sintattici accompagna il progressivo rivelarsi dell'immagine.

Nel complesso, tutte le scelte linguistiche, retoriche e stilistiche concorrono alla costruzione di una dimensione altamente simbolica. La natura supera la funzione di semplice scenario narrativo e diviene una presenza viva, animata e carica di presagi, che accompagna e riflette il destino di Ulisse, anticipando il

significato profondo del suo approdo finale. Attraverso la fusione di richiami all'epica classica, sensibilità decadente e intensa ricerca musicale, Pascoli trasforma il mito di Odisseo in una moderna meditazione sui limiti della conoscenza umana, sull'impossibilità di conseguire verità assolute e sul destino inevitabile dell'uomo di fronte al mistero dell'esistenza e della morte.

Verso libero

di Ilaria Cesaroni

Introduzione al metro

Il verso libero costituisce una forma di versificazione affermata tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, in esplicita opposizione ai principi metrici della tradizione precedente. Esso si caratterizza anzitutto per il superamento dei vincoli della rima: i versi, infatti, vengono definiti “sciolti” proprio in quanto privi di corrispondenze foniche regolari in posizione finale.

Un ulteriore elemento distintivo è rappresentato dall'assenza di una struttura metrica uniforme. La misura sillabica dei versi risulta variabile e non riconducibile a uno schema costante, poiché manca una successione regolare di accenti ritmici o di sillabe dotate di particolare intensità prosodica. Il ritmo del verso libero non deriva dunque dalla ripetizione periodica di moduli metrici prestabiliti, ma si costruisce attraverso l'organizzazione interna del testo, secondo criteri più flessibili legati alla sintassi, al significato e alla disposizione sonora delle parole.

L'affermazione di una concezione del verso svincolato da uno schema metrico precostituito dalla tradizione costituisce un fenomeno di portata internazionale. La possibilità di una versificazione fondata sulla libertà rispetto ai modelli canonici – vale a dire rispetto a un sistema di norme metriche che varia in relazione alle diverse lingue e tradizioni letterarie – emerge infatti in differenti contesti europei e americani.

Un primo momento significativo si colloca nell'ambito dello *Sturm und Drang*, il movimento culturale che tra Sette e Ottocento contribuì alla formazione della sensibilità romantica tedesca. Tra i suoi protagonisti, Friedrich Gottlieb Klopstock tentò di elaborare una poesia tedesca ispirata alla lirica corale della Grecia arcaica, in particolare alla produzione di Pindaro. L'idea secondo cui i lirici greci avrebbero composto testi destinati alla musica senza essere vincolati da precise regole metriche e ritmiche spinse Klopstock e, successivamente, Friedrich Hölderlin, a ricercare una forma poetica analoga. Tale interpretazione si è tuttavia rivelata inesatta alla luce degli studi moderni di filologia e metrica greca: la poesia pindarica, infatti, pur presentando strutture ritmiche complesse e oggi difficilmente percepibili, era fondata su precise regole di versificazione. Nonostante l'errore interpretativo, questa concezione esercitò un'influenza rilevante sulla poetica romantica tedesca.

Un'esperienza parallela si sviluppa, nella seconda metà dell'Ottocento, negli Stati Uniti, con Walt Whitman, il quale individua nei versetti biblici, privi di una tradizionale organizzazione metrica, un possibile modello per la costruzione della propria poesia. Tale principio confluisce nella raccolta *Leaves of Grass*, del 1855, considerata uno dei primi grandi esempi di epica nazionale americana in forma poetica.

Il verso libero acquisisce tuttavia piena consapevolezza teorica e valore di nuova forma poetica soltanto nella fase matura del Simbolismo francese, alla fine dell'Ottocento¹. In partico-

¹ Lo studio del verso libero italiano non può prescindere dalla conoscenza del percorso storico e teorico del *vers libre* francese, che ne costituisce un antecedente fondamentale e un modello di riferimento imprescindibile, come notato da A. Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento*, a cura di A. Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83; alle pp. 80-81 si legge: «tutte le forme di frontiera usate in Italia – la metrica libera, il cosiddetto verso lungo, il poemetto in prosa, la prosa ritmica e rimata nonché altri tipi di prosa lirica moderna – affondano le loro prime radici e trovano anche continuo nutrimento al di là delle Alpi [...] se non si tien conto di quel retroterra, il fenomeno italiano risulta incomprensibile»; nonostante questo, specifica lo studioso, le esperienze mantengono una loro autonomia, senza, in alcun modo, sovrapporsi. Al rapporto tra il verso libero italiano e francese, Elena Coppo ha dedicato la sua tesi di dottorato, poi divenuta un libro, a cui rimando per un quadro completo: E. Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022.

lare, nell'ambiente parigino legato alle riflessioni poetiche di Stéphane Mallarmé, la liberazione dai vincoli metrici tradizionali viene interpretata come strumento per avvicinare la poesia alla musica, alla dimensione simbolica e alla facoltà visionaria dell'artista moderno. All'interno di questo ambiente maturano contributi fondamentali di autori quali Georges Rodenbach, Henri de Régnier e Paul Valéry.

In Italia, alcuni precedenti della versificazione libera possono essere individuati nelle traduzioni dei canti illirici e greci pubblicate da Niccolò Tommaseo tra il 1841 e il 1842²; pur presentate formalmente come testi in prosa, tali traduzioni conservano la disposizione in versi degli originali e introducono una libera organizzazione ritmica, affidata anche alla funzione espressiva delle pause e degli a capo. Un altro momento significativo è rappresentato dai *Semiritmi* di Luigi Capuana, pubblicati nel 1888, opera che sperimenta forme di progressivo allontanamento dalla regolarità metrica tradizionale³.

La sperimentazione del verso libero entra quindi nella poesia italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Gabriele d'Annunzio ne avvia l'utilizzo in ambito lirico con la *Laus vitae*, del 1903, pur all'interno di una produzione caratterizzata ancora dalla compresenza di numerose forme metriche tradizionali, tra cui la terza rima, l'endecasillabo sciolto, gli endecasillabi e settenari a schema libero, la saffica rimata e non rimata, il sonetto e la canzone petrarchesca regolare e irregolare. In queste raccolte, tuttavia, alcuni testi mostrano un progressivo superamento del principio dell'isosillabismo: la misura del verso, pur conservando una certa regolarità, diventa un elemento flessibile, seguito per approssimazione e continuamente modificato alla ricerca di un ritmo autonomo rispetto agli schemi prestabiliti. Sempre nel 1903 Corrado Govoni pubblica *Armonie in grigio et in silenzio*, raccolta nella quale il verso libero si manifesta at-

² N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, Venezia, G. Tasso, 1842.

³ Alla luce dell'isostrofismo riscontrato nei componimenti presi in esame, Bozzola osserva che «non si tratta a tutti gli effetti di metrica libera, se pure si tratta già di versi liberi». Il rimando è a S. Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016, p. 51.

traverso una serie di variazioni rispetto al tradizionale computo sillabico, senza però giungere ancora a una completa negazione della norma metrica.

Il verso libero, tuttavia, implica una trasformazione più radicale: non rappresenta soltanto una variazione tecnica, ma un rifiuto consapevole di una struttura poetica fondata su regole definite, assumendo spesso un valore polemico nei confronti della tradizione letteraria. Per questa ragione, nonostante il ruolo decisivo esercitato dalla poesia dannunziana sulla lingua poetica del Novecento, il principale teorico e promotore della tendenza versoliberista italiana è Gian Pietro Lucini, autore fortemente critico nei confronti del modello dannunziano e vicino alle istanze dell'avanguardia. Nel saggio *Ragion poetica e programma del verso libero* del 1908, Lucini elabora una vera e propria teoria della nuova versificazione, ponendosi come elemento di raccordo tra il Simbolismo e le successive avanguardie.

La riflessione sul verso libero trova ulteriore sviluppo nell'ambito del Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti dedica particolare attenzione al fenomeno nell'*Enquête internationale sur le vers libre*, promossa nel 1908 sulla rivista «Poesia»⁴, coinvolgendo numerosi poeti europei in un confronto sulle caratteristiche tecniche e sulle implicazioni estetiche della nuova forma

⁴ *Enquete internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*, a cura di F.T. Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909. Alle pp. 113-115 dell'inchiesta, è registrata la risposta di Lucini: «Sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini, formandosi e sviluppandosi lentamente, sotto una fatica di lima, sotto la costanza del mio richiedere. E se ciò ch'io voleva e sospettava nell'indole stessa della nostra lingua e secondo l'abitudine della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato già presso di noi singolarmente, od oltr'Alpe, per identico sentimento, non seppi; dopo appresi e paragonai. Quando, infatti, nel 1888 uscivano i "Semiritmi" di Luigi Capuana, a cui ben volentieri accordo la priorità, io aveva già composto, in parte, ciò che in quel tempo chiamava "Armonie sinfoniche", ignorando il nome di "Semiritmi" e di "Rythmes pittoresques" (Maria Kryszynska). [...] Fu dunque anche per me questa forma: anzi, se non apparve prima ("Domenica Letteraria") del 1896, chi mi conobbe sapeva che, per lunghi anni, dubitoso del suo valore, l'aveva secretamente elaborata, coprendomi in precedenza, come di uno schermo, col "Libro delle Figurazioni Ideali", in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia. Quindi, padrone di altro metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso, di osservazione, di traduzione immediata, quasi cinematografica, ho potuto tentare, coi "Dadi e le Maschere", "La Pifferata", e col resto, l'aperto esperimento e pubblico del mio verso libero».

metrica. L'inchiesta costituisce un documento fondamentale per comprendere il processo di affermazione del verso libero nella poesia italiana del primo Novecento e il suo rapporto con le esperienze d'avanguardia, in particolare con i gruppi futuristi di Firenze e Milano, che ne favorirono sia la canonizzazione sia il successivo superamento.

Alla luce di questo percorso storico e teorico, risulta evidente la difficoltà di ricondurre il verso libero a un sistema normativo stabile. Come osserva Beltrami, «parlare di una “grammatica” del verso libero [...] sarebbe una contraddizione in termini»⁵. La sua analisi richiede pertanto non l'individuazione di una regola generale, ma l'esame delle singole esperienze poetiche attraverso cui questa forma di versificazione ha assunto configurazioni differenti.

Lecture

1. Gabriele d'Annunzio, *La pioggia nel pineto* [d'Annunzio 2018]

- Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
- 5 parole più nuove
che parlano goccioline e foglie
lontane.
- Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
- 10 Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
- 15 divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
- 20 piove su i nostri volti

⁵ P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012³, p. 187.

silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
25 leggiere,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
30 che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
35 verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
40 Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
45 né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
50 diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siamo nello spirto
silvestre,
55 d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
60 auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

- 65 Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
70 che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
75 Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
80 Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
85 il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
90 è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
95 E piove su le tue ciglia,
Ermione.
- Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
100 ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pèsca
105 intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli

- son come mandorle acerbe.
 110 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)
 115 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su i nostri vólti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 120 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 125 novella,
 su la favola bella
 che ieri
 m'illuse, che oggi t'illude,
 o Ermione.

Parafrasi

Non parlare. Qui, alle soglie del bosco, non percepisco più le parole umane che stai pronunciando; riesco invece a sentire le parole più nuove che pronunciano⁶ le gocce di pioggia e le foglie lontane. Ascolta. Piove dalle nuvole sparpagiate nel cielo. Piove sulle tamerici ricoperte dal sale marino e seccate dal sole estivo, piove sui pini, con la corteccia fatta a grosse scaglie e con le foglie aghiformi, piove sui mirti, divine piante sacre a Venere, e piove sulle ginestre splendenti di fiori ancora chiusi [per la pioggia] e sui ginepri pieni di bacche colorate, piove sui nostri volti, come se anche noi fossimo una parte di questo bosco, piove sulle nostre mani nude, sui nostri vestiti leggeri, e piove sui freschi pensieri che la nostra anima, rigenerata, va schiudendo, e sulla bella favola che ieri ti ha illuso, che oggi mi illude, oh Ermione. Lo senti? La pioggia cade sul fogliame solitario, creando un crepitio che si prolunga nel tempo e che muta di intensità nell'aria

⁶ «parlano» è usato transitivamente.

a seconda che le fronde siano più rade o più fitte. Ascolta. Il canto delle cicale, che non si spaventano con l'arrivo dei venti australi e con il cielo grigio, sembra rispondere alla pioggia che scende come un pianto. E il pino ha un suono, e il mirto un suono, e così anche il ginepro, come strumenti musicali diversi suonati da innumerevoli dita. E noi siamo immersi nello spirito del bosco, e viviamo la vita degli alberi, e il tuo volto è bagnato e inebriato come una foglia e i tuoi capelli hanno lo stesso profumo delle ginestre chiare, oh creatura umana, che porti il nome di Ermione. Ascolta, ascolta. Il canto all'unisono delle cicale, sospese in alto sugli alberi, si fa a poco a poco più fioco sotto la pioggia che diviene più fitta; ma ad esso si mescola un canto più roco, che sale da laggiù, dall'ombra umida e lontana. Più sordo e più fioco, si indebolisce fino a spegnersi. Solo una nota persiste flebilmente, poi si spegne, si riaccende, vibra debolmente, e si spegne [di nuovo]. Non si sente alcuna voce provenire dal mare. Si sente solamente, su tutti i rami, scrosciare la pioggia argentata, che purifica, [e si sente] il suo scroscio, il cui suono è modulato a seconda che i rami siano più o meno folti. Ascolta. La cicala adesso è muta, ma la figlia del fango, lontana, la rana, canta dove c'è più ombra, in quella zona paludosa chissà dove, chissà dove! E piove sulle tue ciglia, oh Ermione. Piove sulle tue ciglia nere, al punto che sembra che tu stia piangendo, ma è un pianto di piacere; e sembra che tu non sia più bianca, ma quasi verdeggiante, come se provenissi da una corteccia. E così tutta la nostra vita è profumata e fresca, il cuore nel petto è come una pesca non ancora colta, le palpebre fra le tue ciglia sembrano sorgenti d'acqua fra le zolle d'erba e i denti nelle loro cavità sembrano mandorle non ancora mature. E andiamo di sterpo in sterpo, ora insieme ora separati, (e il groviglio verde e intricato degli arbusti e degli sterpi del sottobosco ci avvinghia le caviglie, ci lega le ginocchia [trasmettendoci la sua vitalità vegetale]) chissà dove, chissà dove! E piove ancora sui nostri volti boschivi, piove sulle nostre mani nude, sulle nostre vesti leggere, sui freschi pensieri che la nostra anima, rigenerata, va schiudendo, e sulla bella favola che ieri ti ha illuso, che oggi mi illude, oh Ermione.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia, la cui data di composizione risulta verosimilmente ascrivibile all'arco cronologico compreso tra il luglio e la metà di agosto del 1902⁷, è contenuta nella raccolta *Alcyone*. Il componimento descrive due amanti che, inoltratisi nella pineta in prossimità del mare, vengono sorpresi dalla pioggia che batte allo stesso modo sui loro corpi e sul fogliame, sui loro volti e sugli alberi: madidi di pioggia, assistono alla propria metamorfosi in esseri «silvani», boschivi. Al centro della lirica, dunque, non vi è il più consueto processo di antropomorfizzazione della natura, ma l'uomo che diviene parte del bosco. Il poeta, che per primo si accorge della metamorfosi della sua compagna e della propria, la celebra e la canta come «favola bella», capace di illudere sempre di nuovo.

Il componimento consta di quattro strofe di 32 versi l'uno, di cui però varia liberamente la misura, fra il minimo del ternario e il massimo del novenario (triplo ternario), con predilezione per il senario (doppio ternario). Libera è anche la corrispondenza delle rime entro le strofe (qualche volta si tratta, come spesso per d'Annunzio, di assonanza, «ginepro» : «ebro», «pioggia» : «foglia», «pianga» : «bianca»). Va osservato che ciascun finale di verso trova una o più corrispondenze rimiche o assonantiche all'interno del gruppo; nei casi in cui tale corrispondenza non appaia evidente, essa è in realtà assicurata da una rima interna.

La sintassi si caratterizza per un andamento lineare, articolato in versi e proposizioni brevi, talora frammentati in rapide battute. Il linguaggio di d'Annunzio è sempre «eletto, aulico, prezioso, nel quale sembra confluire l'intera tradizione, italiana e greco-latina»⁸; come osserva Mengaldo, infatti, nella lingua poetica dannunziana opera «piuttosto una pancronia che una

⁷ L'ipotesi viene accuratamente dettagliata in G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, scheda metrica di G. Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018, p. 575.

⁸ A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48.

stratificazione»⁹, intendendo come entrambi gli assi, diacronico e sincronico, della lingua italiana, cooperino fino a fondersi in un solo blocco. Accanto a poetismi di ascendenza tradizionale, quali «spirto» (v. 53), il componimento accoglie termini tecnici appartenenti al lessico della botanica («coccole» per “bacche”, v. 19), alcuni arcaismi («verdura» per “fogliame”, v. 35), e latinismi («monda» per “purifica”, «virente» per “verdeggiante”, vv. 84 e 100).

Sul piano retorico, emerge con evidenza il motivo del «pianto», impiegato in chiave metaforica quale equivalente della «pioggia». Nel componimento domina inoltre la tecnica della ripetizione. Sono infatti reiterati interi gruppi di versi (vv. 20-32 e 116-128), così come le parole chiave della lirica. Tra queste spicca il verbo «piove», che ricorre dieci volte; ad esso si affiancano il sostantivo «pioggia», attestato tre volte (vv. 33, 57 e 83), oltre che nel titolo, e il suo equivalente metaforico «pianto», presente ai vv. 41, 43 e 69. Il verbo compare alternativamente in costruzione con le preposizioni semplici «da» e «su», producendo una sonorità che richiama il gocciolio della pioggia nel suo cadere di ramo in ramo. Ugualmente iterato è l'invito all'auscultazione, espresso dall'imperativo «Ascolta».

Alla costruzione del ritmo contribuisce anche l'enumerazione delle specie vegetali, ciascuna accompagnata da una diversa aggettivazione, secondo il gusto dell'elenco che costituisce una delle tecniche più caratteristiche del poeta di *Alcyone*. Agli elementi naturali («tamerici»¹⁰, «pini», «mirti», «ginestre», «ginepri»; vv. 10, 12, 14, 16 e 18) corrispondono, in una perfetta simmetria anche numerica, gli elementi umani («vólti», «mani», «vestimenti», «pensieri», «favola»; vv. 20, 22, 24, 26 e 29). Tale disposizione realizza un climax ascendente e delinea un percorso che procede dall'esteriorità verso l'interiorità dell'io lirico.

⁹ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 201.

¹⁰ «*Le tamerici / salmastre ed arse*, o “myricae”, sono piante di letteraria memoria, celebrate da Virgilio (cfr. *Ecloghe*, IV, v. 2 “non omnis arbusta iuvant humilesque myricae”) e Pascoli. Assumono sapore salino, poiché crescono nei pressi del mare, sotto la canicola solare» (G. d'Annunzio, *Alcyone* cit., p. 579).

Assonanze, consonanze, rime interne, sinestesie, allitterazioni e parallelismi fonici concorrono alla costruzione di una raffinata trama sonora, capace di riprodurre il ritmo e il dinamismo della natura. Particolarmente significativa, in questo senso, è la successione dei verbi che descrive il canto delle cicale, il cui andamento alterno conferisce al dettato un forte valore evocativo: «s'allenta, si spegne» e «ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne» vv. 76 e 78-79. Questo gioco sonoro non ha soltanto una funzione mimetica, cioè non si limita a imitare i suoni naturali, ma mira a coglierne il significato più profondo e misterioso, come se attraverso la poesia fosse possibile percepire le voci nascoste della natura, le parole non umane che provengono da «goccioline e foglie / lontane».

Anche la forte allitterazione presente nell'espressione «verde vigor rude», v. 112, contribuisce a rendere la forza e l'energia del mondo vegetale: i due amanti, immersi nell'intrico della vegetazione, sembrano assorbirne la stessa vitalità. Allo stesso modo, il termine «crepitò», riferito al suono insistente e martellante della pioggia, assume un valore fonosimbolico, perché il suo suono richiama direttamente il rumore prodotto dall'acqua.

Si segnalano, inoltre, due perifrasi: «la figlia dell'aria» (v. 89), per indicare la cicala, e «la figlia / del limo» (vv. 90-91) per indicare la rana. Infine, l'apostrofe rivolta alla donna crea un effetto di vicinanza e di intimità, coinvolgendo emotivamente il lettore e rendendo ancora più intensa la fusione tra esperienza amorosa e dimensione naturale.

2. Gian Pietro Lucini, *La Danza d'Amore* [Viazzi 1972]

Sotto ai miti splendori
delle notti serene
sorgono, coll'incanto le Sirene
brune a comporre le strofe ed i cori.

- 5 Van pel calmo giardino
che la rugiada bagna,
da che la viola ride e trilla il ribechino.
Io lo so, sotto le piante odorose
stanno i molli giacigli, stanno i grati refugi;

- 10 io lo so, che tra i gigli e le rose
ride propizio il Nume.

Or voi le udite, queste mie note
cantano d'amore, cantano.

- La Dama e il Cavalier vanno lontano,
15 sotto alla volta verde dei laureti. –
– «Respiriamo, Signora,
gli aròmati capziosi e inebrianti,
che da i calici, i fiori, come bracieri di giada,
inalzano, Signora:
20 inebriamoci del vino
dolce che sprema la bionda Citèrea
dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacere:
inebriamoci, Signora. –»
La Dama e il Cavalier vanno lontano,
25 lontan sotto alla volta verde dei laureti.

Or voi le udite, queste mie note
cantano d'amore, cantano.

- «Oh perché mai, Signora,
l'occhi miei s'affisano nei vostri;
30 Oh perché mai, Signora,
freme la vostra mano nella mia?
Guardate, noi, noi sempre danzeremo,
così, fino all'aurora:
e domani, e dopo, e poi?
35 Non credete al futuro: non temetelo mai,
Siete stanca, Signora? –»

Or voi le udite, queste mie note
son domande d'amanti.

- «Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti.
40 Lasciatevi guardar bella e sincera. Temete?
Di che temete? Nel giardin delle fate viaggiamo:
senti, bambina, non è questa la vita?
Viaggiam, viaggiam lontano
per la terra del Sogno,
45 per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale.
Non è un sogno la vita? Ed è un inganno il sogno?
Sì: ma se noi, bambina, non ci destassimo mai? –»
Or voi le udite, queste mie note,
son baci le note.

- 50 La Dama e il Cavalier vanno lontano

- lontan sotto alla volta verde dei laureti:
e nei miti splendori
delle notti serene
la danza e il ritmo sperdonsi sonori
55 sulle rose
amoroze,
sbocciate tra i cespugli e appassite tra i seni
candidi e sodi.
La mia nota si muore.

Parafrasi

Sotto la luce delicata delle notti tranquille, compaiono magicamente le Sirene dai capelli scuri, che si mettono a creare versi e canti. Esse camminano attraverso il giardino silenzioso e tranquillo, bagnato dalla rugiada, dove la viola sembra sorridere e il ribecchino¹¹ suona festante. Io so che sotto le piante profumate si trovano morbidi letti e piacevoli luoghi dove riposarsi; io so che tra i gigli e le rose il dio dell'amore ride ben disposto. Ora ascoltate queste mie melodie: esse parlano d'amore, cantano l'amore. La Dama e il Cavaliere si allontanano insieme, sotto il verde intreccio dei boschi di alloro. «Respiriamo, o Signora, i profumi insidiosi e inebrianti che i fiori – simili a bracieri di giada – sprigionano dai loro calici, o Signora: inebriamoci del vino dolce che la bionda Venere sprema dai grappoli turgidi raccolti nella vigna del piacere: inebriamoci, o Signora». La Dama e il Cavaliere vanno lontano, sempre più lontano, sotto la protezione della verde volta del bosco di allori. Ora ascoltate queste mie melodie: esse cantano d'amore. «Oh, perché mai, Signora, i miei occhi si fermano così intensamente sui vostri? Oh, perché mai la vostra mano trema mentre è stretta nella mia? Guardate noi due: noi danzeremo sempre così, fino al sorgere del sole. E domani, e anche dopo, e ancora in futuro? Non credete al futuro, e non abbiate paura; siete stanca, mia Signora?». Ora ascoltate queste mie melodie: esse sono le domande degli innamorati. «Che importa? I vostri occhi non sfuggono ai miei occhi che vi cercano con desiderio. Lasciate che io vi guardi, bella e sincera.

¹¹ Diminutivo dello strumento musicale ad arco chiamato “ribeca”.

Avete paura? Di cosa avete paura? Noi stiamo viaggiando nel giardino delle fate: ascoltate, bambina: questa non è forse la vita? Viaggiamo, viaggiamo lontano, verso la terra del sogno, verso le regioni immense, misteriose ed eterne dell'irreale. La vita non è forse un sogno? E il sogno è forse un inganno? Sì, ma se noi, bambina, non ci svegliassimo mai?» Ora ascoltate ancora queste mie melodie: esse sono diventate baci. La Dama e il Cavaliere continuano ad andare lontano, lontano sotto la verde volta dei boschi di allori: e nelle luci tenui delle notti serene, la danza e il ritmo si disperdono nell'aria con un suono armonioso, sopra le rose dell'amore, che sono sbocciate tra i cespugli e poi sono appassite tra i seni bianchi e delicati. La mia musica, infine, si spegne.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia, pubblicata nel 1892 nella rivista «Cronaca d'Arte»¹², ha per oggetto la passeggiata notturna di una Dama e di un Cavaliere in un giardino idilliaco e misterioso, popolato di reminiscenze mitologiche, e in un'atmosfera sospesa, quasi onirica. Dato alle stampe assieme a *La Solitudine* «su questi due testi si è dunque appuntata l'attenzione della critica nel tentativo di ricostruire gli esordi del verso libero italiano»¹³.

Il componimento in questione è definito da Bertoni «un incubolo di metrica libera»¹⁴ e si compone di 5 strofe rispettivamente di 11, 14, 11, 13 e 10 versi. La struttura metrica presenta una notevole varietà, con un'alternanza approssimativa tra strofe più brevi (10-11 versi) e più lunghe (13-14 versi). Anche le misure dei versi sono molto diverse, passando da versi brevi come quelli di quattro sillabe dei vv. 55-56 («sulle rose / amoro-

¹² Il componimento appartiene alla raccolta *Armonie sinfoniche*, un gruppo di testi di cui solo due furono dati alle stampe: *La Danza d'amore* e *La Solitudine*.

¹³ Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 314; a questo proposito, inoltre, Fausto Curi nota che queste poesie «in versi liberi, sono, precisamente, le prime poesie in versi liberi date alle stampe da Lucini» (F. Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in Id., *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia, 1970, pp. 69-119: p. 104).

¹⁴ A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 103.

se») fino a versi più estesi come il v. 45 («per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale»).

Nonostante questa varietà, prevalgono le forme tradizionali dell'endecasillabo e del settenario: su 59 versi si contano infatti 12 endecasillabi e 17 settenari, oltre ad alcuni doppi settenari (vv. 7, 9, 35, 46, e 57) e a un verso formato dalla combinazione di un settenario e di un endecasillabo (v. 22). Sono presenti anche misure vicine a queste, come decasillabi (vv. 10, 26, 29, 37, 48) e ottonari (vv. 13, 27, 34)¹⁵.

Il testo presenta una complessa trama di richiami fonici, caratterizzata soprattutto dall'uso dell'assonanza e della rima¹⁶. Tuttavia, questi elementi non sono distribuiti in modo uniforme: le rime vere e proprie sono concentrate soprattutto nella prima strofa, dove, su 11 versi, soltanto i vv. 6 e 11 rimangono privi di collegamenti fonici, e nell'ultima strofa, che riprende alcuni elementi lessicali della prima. Queste strofe svolgono principalmente una funzione descrittiva e costituiscono una cornice rispetto a quelle centrali, nelle quali vengono riportate le parole rivolte dal Cavaliere alla Dama. In queste ultime, le rime risultano meno frequenti, mentre acquistano maggiore rilievo le ripetizioni, la fitta rete di assonanze e le rime imperfette. Un esempio significativo è la ripresa dei versi «Or voi le udite, queste mie note / cantano d'amore, cantano» (vv. 12-13), che ricompaiono all'inizio della terza strofa (vv. 26-27) e, con alcune variazioni, anche nella quarta: «Or voi le udite, queste mie note / sono domande d'amanti» (vv. 37-38); «Or voi le udite, queste mie note / son baci le note» (vv. 48-49). Anche i versi «La Dama e il

¹⁵ La varietà metrica è ben descritta e dettagliata da Coppo, *La nascita del verso libero* cit., pp. 321-322.

¹⁶ Considerando alcuni dei fenomeni fonici più significativi, si osserva che il verso 5 rima con il verso 7 («giardino» : «ribechino»). Il verso 6 è caratterizzato da una marcata assonanza interna tra «rugiada» e «bagna». Il verso 8 rima con il verso 10 («odorose» : «rose»), mentre il verso 9 è collegato al successivo attraverso la rima interna «giacigli» : «gigli». Si riscontrano inoltre le consonanze «udite» : «note» : «laureti» (vv. 12 e 15), la rima «amanti» : «imploranti» (vv. 38 e 39) e la forte assonanza «viaggiamo» : «lontano» (vv. 41 e 43). Nell'ultima strofa, infine, compaiono le rime «splendori» : «sonori» (vv. 52 e 54) e «rose» : «amoroze» (vv. 55 e 56). Per una analisi completa rimando a Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento* cit., pp. 104-105.

Cavalier vanno lontano, / sotto alla volta verde dei laureti» (vv. 14-15) vengono riproposti altre due volte (vv. 24-25 e 50-51).

Sono inoltre numerose le ripetizioni di singoli termini, come l'esortazione «inebriamoci» (vv. 20 e 23), il vocativo «Signora» (vv. 16, 19, 23, 28, 30, 36), sempre collocato alla fine del verso, e i sostantivi «bambina», «vita» e «sogno», presenti nella quarta strofa.

A livello retorico si può notare, anzitutto, il ricorso all'iperbato e all'anastrofe, che incidono sull'ordine sintattico canonico per produrre effetti di rilievo espressivo: così al v. 3, «sorgono, coll'incanto le Sirene», dove il verbo è anteposto al soggetto, e al v. 39, «Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti». Frequente è il ricorso alla personificazione, che anima elementi naturali ed entità astratte, in chiave arcadico-decadente: «la viola ride e trilla il ribechino» (v. 7), «ride propizio il Nume» (v. 11), la «terra del Sogno» (v. 44), fino al v. 59, «La mia nota si muore», che chiude il testo con un'immagine di consunzione vitale. Non manca la similitudine, impiegata con funzione decorativa e sinestetica: «i calici, i fiori, come bracieri di giada» (v. 18). La perifrasi mitologica «la bionda Citèrea» (v. 21) designa Venere per via traslata, innalzando il registro.

Infine, l'apostrofe scandisce l'intervento diretto del Cavaliere, che si rivolge alla donna con «Signora» (vv. 16, 19, 23, 28, 30, 36) e «bambina» (vv. 42, 47): il passaggio dal primo al secondo appellativo segna una progressiva intensificazione del tono, che da cortese si fa più intimo.

3. Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, vv. 1-27 [Viazzi 1972]

Forse che voi, romiti, godete la pace serena
nelli abituri vostri,

la sopra le nevose Alpi? Rude e la natura
e selvaggia di rupi e di grigi abeti;

5 e quando urla, zirla e fischia il vento,
strane voci vagano

d'intorno. Freme, vicino alla capanna vostra,
il torrente spumoso e si frange sui marmi:

e pure nell'animo vostro fremon ricordi e passioni estinte.

- 10 Lungo le notti novilunari, quando le stelle
più brillano nel cupo
cielo, vengono le fantasime dei tempi passati
e folleggiano e riddano nel recinto
della capanna sacro d'altare e di croci.
- 15 Oh le stagioni dolci
delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino
vitale davanti e baldi giovani correvate
alle quotidiane pugne sperando di vincere!
Forse che voi, anacoreti, godete la pace serena
- 20 nelle spelonche vostre,
la nelli arabi deserti? Rude è la natura
ed il piano sabbioso si sperde nell'orizzonte
senza un sorriso mai di verde e d'acque fresche;
e quando rotola il simoun,
- 25 onde di sabbie infocate, fino a oscurare il cielo
strane voci e lamenti vagan di belve e di caravane:
e pure nell'animo vostro gridan ricordi e passioni estinte.

Parafrasi

Forse voi, eremiti, riuscite a godere della pace tranquilla nelle vostre abitazioni solitarie, situate lassù sulle Alpi coperte di neve? La natura intorno a voi è aspra e selvaggia, formata da rocce e da abeti grigi; e quando il vento urla, sibila e fischia, strane voci si diffondono tutt'intorno. Vicino alla vostra capanna il torrente impetuoso, pieno di schiuma, scorre rumorosamente e si infrange sulle rocce di marmo; e tuttavia anche dentro il vostro animo tremano ancora ricordi e passioni che sembravano ormai morte. Durante le notti senza luna, quando le stelle brillano di più nel cielo scuro, arrivano le immagini dei tempi passati e si agitano e danzano liberamente nello spazio della vostra capanna, resa sacra dalla presenza dell'altare e delle croci. Oh, quelle dolci stagioni degli amori passati, quando davanti a voi si apriva con felicità il cammino della vita e voi, giovani forti e pieni di energia, correvate verso le battaglie quotidiane della vita, sperando di vincere! Forse voi, anacoreti, riuscite a godere della pace tranquilla nelle vostre grotte solitarie, situate nei deserti dell'Arabia? La natura è aspra anche lì, e la pianura sabbiosa si estende senza fine fino all'orizzonte, senza mai mostrare un sorriso di verde

o di acque fresche. E quando soffia il Simùn, il vento del deserto, trascinando onde di sabbia bruciata dal sole fino a coprire e oscurare il cielo, strane voci e lamenti vagano nell'aria, provenienti dalle fiere selvatiche e dalle carovane in viaggio. Eppure anche dentro il vostro animo continuano a gridare ricordi e passioni ormai spente.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo in esame comprende due delle nove strofe che costituiscono la poesia. I versi presentano una struttura irregolare, ma il secondo e il sesto verso di ogni strofa risultano nettamente più brevi rispetto agli altri: la loro lunghezza varia tra le 6 e le 9 sillabe, con una prevalenza di settenari (vv. 2, 11, 15, 20), mentre gli altri versi hanno una misura variabile, generalmente compresa tra le 14 e le 17 sillabe.

I versi di questa poesia si differenziano da quelli di *Danza d'amore* non soltanto dal punto di vista metrico, ma anche per il diverso rapporto tra verso e sintassi: gli enjambement risultano infatti molto meno numerosi nel primo testo rispetto al secondo. In *Danza d'amore*, su un totale di 59 versi, si possono individuare soltanto tre inarcature, tutte collocate tra sostantivo e aggettivo: «le Sirene / brune» (vv. 3-4), «del vino / dolce» (vv. 20-21), «tra i seni / candidi e sodi» (vv. 57-58).

La situazione è invece molto diversa nella *Solitudine*, dove, su 81 versi, si possono individuare almeno una dozzina di enjambement significativi, che producono talvolta effetti di forte frattura sintattica, come nei versi 15-18: «Oh le dolci stagioni [...] vincere!»

A livello linguistico, il testo presenta alcuni elementi di particolare interesse. È presente il toscanismo «fantasime» (v. 12), forma toscana di «fantasmi» derivata per inserzione di una *i* epentetica, utilizzata però esclusivamente nei significati di «spettro», «ombra» e «incubo». Compare inoltre «riddano» (v. 13), un arcaismo letterario derivato dal longobardo *wridan* («girare

intorno”)¹⁷; si osserva infine la presenza di latinismi, come «pugne» (v. 18), usato con il significato di “battaglie”.

A livello retorico si può notare il ricorso al climax, sotto forma di enumerazione verbale, che intensifica progressivamente la resa fonica e visiva dei fenomeni descritti. Al v. 5, «urla, zirla e fischia il vento», si configura un tricolon verbale in cui i tre verbi, disposti in successione asindetica e poi congiunti dalla copula, scandiscono un crescendo acustico della tempesta, quasi a riprodurre fonicamente l'intensificarsi del fragore. In particolare, il verbo «zirla», voce onomatopeica che riproduce per via fonosimbolica il sibilo acuto e stridulo del vento, contribuisce in modo decisivo a questo effetto imitativo. Analogamente, al v. 13, «e folleggiano e riddano», la coppia verbale, legata dal polisindeto («e... e»), amplifica il movimento sfrenato e vorticoso delle «fantasime», conferendo all'immagine spettrale una dinamica quasi coreutica. Si segnala, inoltre, la presenza della metonimia, che opera una sostituzione tra il materiale e l'oggetto da esso costituito: al v. 8, «si frange sui marmi», il termine “marmi” designa per traslato le rocce o gli scogli contro cui si infrange il torrente, secondo il consueto meccanismo metonimico che sostituisce la materia (il marmo) all'oggetto concreto (la roccia).

4. Ada Negri, *Senza ritmo*, vv. 1-27

[Negri 1896]

A Nice Turri.

«Clair de lune», di Beethoven

Passa pel chiuso salotto
il brivido cupo dell'ombra:
i tasti animati singhiozzano
sotto le dita tue bianche, o Nice:

- 5 e tu sei vestita di bianco
come un fantasma. – Suona. –

O pallida, o pallida, io so che ben presto morrai:
che quando la tosse t'affanna

¹⁷ In *Inferno*, VII, 24 si legge: «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa, / così convien che qui la gente riddi». Così Dante introduce la descrizione della dinamica della pena di avari e prodighi nel quarto cerchio.

- ritiri dal labbro la tela macchiata di rosa.
- 10 Tu non mi parli, suoni:
non vedo il tuo volto, non vedo
gli occhi sognanti ove langue un desio di carezze,
ove par che una lagrima tremi
sempre:
- 15 vedo l'abito bianco,
vedo i lunghi capelli di seta,
e sento l'anima, l'anima,
l'anima tua, Nice!... vibrar ne le note.
- È Beethoven. – Quand'egli creava
- 20 la solenne armonia,
tu non vivevi, Nice, io non vivevo:
ma ciò che l'artista crea
tutto il mondo lo beve,
lo fa sua carne e suo sangue:
- 25 ed ora, più di qualunque parola,
questa musica dice
ciò che tu senti, ciò che io sento. – Suona. –

Parafrasi

Nel salotto chiuso si diffonde un brivido cupo dell'ombra: i tasti del pianoforte, come animati, sembrano singhiozzare sotto le tue dita bianche, o Nice; e tu sei vestita di bianco, simile a un fantasma. – Continua a suonare. – O pallida, o pallida fanciulla, io so che morirai presto: quando la tosse ti opprime, allontani dalle labbra il fazzoletto macchiato di sangue. Tu non mi parli, ti esprimi suonando: io non vedo il tuo volto, non vedo i tuoi occhi sognanti in cui indugia un desiderio di tenerezze, in cui pare che una lacrima tremi in continuazione: vedo soltanto la veste bianca, vedo i tuoi lunghi capelli setosi, e sento la tua anima – la tua anima, Nice! – vibrare nelle note musicali. È la musica di Beethoven. Quando egli compose quella solenne armonia, né tu, Nice, né io eravamo ancora nate: ma ciò che l'artista crea diventa patrimonio di tutta l'umanità, che lo assimila fino a farlo carne e sangue propri. E ora questa musica, più di qualsiasi parola, esprime ciò che tu provi e ciò che io provo. – Continua a suonare. –

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

La poesia è inclusa nella raccolta *Tempeste* del 1895, un'opera nel complesso estranea alle prime sperimentazioni versoliberiste coeve¹⁸. In tale contesto, il componimento rappresenta un episodio isolato, nato in una fase in cui il verso libero non aveva ancora raggiunto una piena definizione. Come esplicitato in epigrafe, la lirica è dedicata a Nice Turri, un'amica della poetessa malata di tubercolosi.

I 27 versi proposti costituiscono un estratto di un componimento che ne conta complessivamente 68, distribuiti in sette strofe di misura diseguale «che alternano senza alcuna regolarità apparente misure brevi o brevissime come i bisillabi, settenari, ottonari, novenari, endecasillabi e versi lunghi di matrice esametrica»¹⁹. Le tre strofe qui presentate non seguono, infatti, un preciso schema mensurale (rispettivamente 6, 12, 9 versi), così come varia è la misura dei versi che le compongono. Sono presenti tre endecasillabi (vv. 21, 25, 27), un dodecasillabo (v. 18), e altri versi compresi fra le 14 e le 16 sillabe. Anche la rima perde la sua tradizionale funzione organizzativa: le poche occorrenze presenti sono infatti distribuite in modo occasionale e non sembrano rispondere a uno schema riconoscibile: l'unica eccezione è costituita dalla «trama di consonanze “creava : vivevo : beve”»²⁰ (vv. 19, 21, 23). La coesione ritmica del testo è affidata piuttosto a una fitta rete di assonanze e, ancor più, ai procedimenti iterativi, che svolgono un ruolo determinante nella costruzione dell'andamento ritmico. Il linguaggio si pre-

¹⁸ La raccolta presenta, infatti, testi caratterizzati da una struttura strofica ben definita: 41 poesie composte in quartine, e un'altra decina in strofe polimetriche dalla forma varia e originale ma, in ogni testo, perfettamente regolare; tre poesie in terzine dantesche, e due sonetti, sempre in endecasillabi regolari e sempre regolarmente rimati. Come nota Coppo, inoltre, «Nessuna violazione al sistema nemmeno sul piano delle rime: i testi sono tutti rimati secondo schemi regolari, per lo più molto semplici, viene fatto ampio uso della rima ritmica fra parole sdrucchiole, e i versi irrelati ricorrono comunque sempre in posizioni fisse» (Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 362).

¹⁹ E. Gambaro, *L'esperimento versoliberista* di Senza ritmo, in Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto», Atti del Convegno internazionale di studi (Lodi, 14-15 dicembre 2005), a cura di G. Baroni, Pisa, Giardini, 2007, pp. 65-69: p. 66.

²⁰ Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento* cit., p. 123.

senta, così, musicale: a questa musicalità concorre la citazione in epigrafe della sonata di Beethoven, pensata affinché il lettore sia «messo di fronte ad una rappresentazione che inscena in modo esplicito l'esecuzione diretta del brano»²¹. A livello lessicale, si nota la presenza di qualche poetismo tradizionale, come «desio» (v. 12).

Sul piano retorico, iterazioni e anafore svolgono un ruolo fondamentale nella coesione del discorso poetico, contribuendo all'organizzazione interna dei versi e delle strofe, oltre a creare legami tra le diverse sezioni del componimento. La seconda strofa, ad esempio, si apre con il raddoppiamento del vocativo «O pallida, o pallida» (v. 7) e si conclude con la triplice ricorrenza del sostantivo «l'anima» (vv. 17-18); il periodo principale è inoltre scandito dalle riprese di «non vedo» (v. 11), «ove» (vv. 12-13) e «vedo», impiegato in posizione anaforica ai vv. 15-16. Nella terza strofa, invece, il gioco di ripresa e variazione mette in evidenza la profonda affinità tra la poetessa e l'amica: «tu non vivevi [...] io non vivevo» (v. 21); «ciò che tu senti, ciò che io sento» (v. 27).

Il componimento presenta, inoltre, numerose figure espressive. Fin dal titolo, di evidente valore metapoetico, si riconosce un'iperbole, poiché la lirica non è affatto «senza ritmo». Ai vv. 5-6 compare una similitudine («tu sei vestita di bianco / come un fantasma»), attraverso la quale Nice viene assimilata a un'apparizione spettrale, anticipando il motivo della morte imminente. A questa immagine si collega la personificazione dello strumento musicale: al v. 3 («i tasti animati singhiozzano») ai tasti del pianoforte è attribuito il gesto umano del singhiozzare, che li trasforma in esseri partecipi del dolore evocato dalla scena. È presente anche una metonimia al v. 9, dove il termine «tela» designa il fazzoletto mediante la sostituzione della materia all'oggetto da essa costituito. Ricorre inoltre l'apostrofe, che struttura il dialogo diretto e affettuoso tra l'io lirico e la destinataria del testo. Il vocativo «o Nice» (v. 4), ripreso successivamente nell'esclamazione «Nice!» (v. 18) e nella formula «tu [...] Nice» (v. 21), accompagna i momenti di maggiore intensità emotiva,

²¹ Gambaro, *L'esperimento versoliberista* cit., p. 69.

mantenendo costantemente la figura femminile al centro dell'enunciazione poetica.

In apertura del componimento si osserva infine un'anastrofe: «Passa pel chiuso salotto / il brivido cupo dell'ombra» (vv. 1-2). L'anticipazione del verbo rispetto al soggetto altera l'ordine sintattico consueto, producendo un effetto di sospensione che caratterizza l'*incipit* della lirica.

Alla luce delle osservazioni esposte, è possibile concludere con le osservazioni di Coppo:

dei tre criteri individuati da Mengaldo per definire la «metrica libera», *Senza ritmo* ne soddisfa con certezza due, ossia la perdita della funzione strutturante della rima e l'anisostrofismo; resta invece più problematica la questione delle misure versali, che non si allontanano mai completamente dalle possibilità offerte sia dalla metrica tradizionale sia da quella barbara²².

²² Coppo, *La nascita del verso libero* cit., p. 368.

Edizioni di riferimento

- Alfieri 1903 = Alfieri Vittorio, *Le rime varie e il poema L'Etruria vendicata di Vittorio Alfieri*, Torino, Paravia, 1903.
- Alighieri 2005a = Alighieri Dante, *La Divina Commedia. Paradiso*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005.
- Alighieri 2005b = Alighieri Dante, *La Divina Commedia. Purgatorio*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005.
- Alighieri 2009a = Alighieri Dante, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009.
- Alighieri 2009b = Alighieri Dante, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, BUR, 2009.
- Antonelli 2008 = *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I: *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.
- Ariosto 1992 = Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992.
- Bandettini 1805 = Bandettini Landucci Teresa, *Poesie varie*, 2 voll., Parma, presso Luigi Mussi, 1805.
- Battiferri 2000 = Battiferri Laura, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di E.M. Guidi, Accademia Raffaello, Urbino, 2000.
- Boccaccio 1971 = Boccaccio Giovanni, *Amorosa visione*, in Id., *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1971, III.
- Boccaccio 1964 = Boccaccio Giovanni, *Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964.
- Boiardo 2011 = Boiardo Matteo Maria, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011.
- Carducci 1965 = Carducci Giosue, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di P.P. Trompeo e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1965.
- Contini 1960 = *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

- d'Annunzio 1968 = d'Annunzio Gabriele, *Tutte le opere. Versi d'amore e di gloria, I: Primo vere, Canto novo, Intermezzo, Elegie romane, L'isottèo, La chimera, Poema paradisiaco, Odi navali, Appendici*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1968⁵.
- d'Annunzio 2018 = d'Annunzio Gabriele, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, scheda metrica di G. Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018.
- da Todi 1974 = Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- Della Casa 1993 = Della Casa Giovanni, *Rime. Appendice: Frammento sulle lingue*, a cura di R. Fedi, Milano, BUR, 1993.
- Foscolo 2019 = Foscolo Ugo, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 2019.
- Franceschi Ferrucci 1873 = *Prose e versi di Caterina Franceschi Ferrucci*, Firenze, Le Monnier, 1873.
- Gambara 2024 = Gambara Veronica, *Rime d'amore*, a cura di S. Bianchi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2024.
- Leopardi 2002 = Leopardi Giacomo, *Paralipomeni della batracomiomachia*, a cura di M.A. Bazzocchi e R. Bonavita, Roma, Carocci, 2002.
- Leopardi 2006 = Leopardi Giacomo, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, a cura di C. Animosi *et al.*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2006.
- Manzoni 2012 = Manzoni Alessandro, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR, 2012.
- Marino 1988 = Marino Giambattista, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.
- Negri 1896 = Negri Ada, *Tempeste*, Milano, Fratelli Treves, 1896.
- Parini 2020 = Parini Giuseppe, *Il Giorno. Le Odi*, Milano, BUR, 2020⁶.
- Pascoli 2002 = Pascoli Giovanni, *Myricae. Canti di Castelvecchio*, a cura di I. Ciani e F. Latini, introduzione di G. Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 2002.
- Pascoli 2010 = Pascoli Giovanni, *Poemi conviviali*, a cura di M. Belponer, introduzione di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010.
- Petrarca 2005 = Petrarca Francesco, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Giulio Einaudi, 2005.
- Petrarca 2022 = Petrarca Francesco, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 2022.
- Piccolomini 2015 = Piccolomini Alessandro, *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Librairie Droz S.A., 2015.

- Poliziano 1988 = Poliziano Angelo, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.
- Poliziano 2010 = Poliziano Angelo, *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 2010.
- Pulci 1989 = Pulci Luigi, *Morgante*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1989.
- Salinari 1968 = *La poesia lirica del Duecento*, a cura di C. Salinari, Torino, UTET, 1968².
- Saluzzo Roero 1830 = Saluzzo Roero Diodata, *Ipazia ovvero delle filosofie*, Torino, Tipografia regia, 1830.
- Sannazaro 1961 = Sannazaro Iacopo, *Sonetti e Canzoni. Parte Prima*, in *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Sarrocchi 2025 = Sarrocchi Margherita, *La Scanderbeide*, a cura di O. Gargano, Amalfi, Centro di cultura e storia amalfitana, 2025.
- Stampa 1994 = Stampa Gaspara, *Rime*, introduzione di M. Bellonci, note di R. Ceriello, Milano, BUR, 1994.
- Tasso 1995 = Tasso Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1995.
- Tasso 1994 = Tasso Torquato, *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Salerno, Roma, 1994.
- Viazzi 1972 = Glauco Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972.
- Vigri 2000 = Vigri Caterina, *Laudi, trattati e lettere*, ed. critica a cura di S. Serventi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000.

Glossario

A

Accumulazione. Accostamento di più elementi con effetto di intensificazione.

Aferesi. Caduta di uno o più suoni all'inizio di una parola (es. 'nverno per inverno).

Allitterazione. Ripetizione dello stesso suono all'inizio o all'interno di parole vicine, per creare un effetto fonico ed espressivo.

Anafora. Ripetizione della stessa parola o espressione all'inizio di versi o frasi successive.

Anastrofe. Inversione dell'ordine sintattico consueto di due elementi della frase (es. verbo prima del soggetto), usata per motivi metrici o espressivi.

Anisosillabismo. Presenza, all'interno di uno stesso componimento o strofa, di versi di misura sillabica diversa tra loro.

Anisostrofismo. Assenza di una struttura strofica regolare e ricorrente.

Antitesi. Accostamento di parole o concetti di significato opposto per evidenziarne il contrasto.

Antonomasia. Uso di un nome proprio al posto di un nome comune per indicare una qualità che vi si associa (es.: «un Adone» per «un giovane bellissimo»).

Apostrofe. Figura retorica con cui il poeta si rivolge direttamente a una persona, entità o cosa personificata, spesso interrompendo il discorso.

Asindeto. Assenza di congiunzioni tra parole coordinate, che vengono semplicemente giustapposte.

Assonanza. Identità delle vocali presenti in due parole, almeno a partire dall'ultima vocale tonica (es.: vero e melo).

C

Cesura. Pausa ritmica interna al verso.

Chiasmo. Disposizione incrociata (a X) di due coppie di elementi corrispondenti (es.: sostantivo-aggettivo / aggettivo-sostantivo).

Climax. Successione di termini disposti in ordine di intensità crescente (climax ascendente) o decrescente (climax discendente).

Coblas. Termine di origine provenzale per indicare le stanze di un componimento.

Congedo. Strofa finale, generalmente più breve, con cui il poeta chiude una canzone, spesso rivolgendosi direttamente al componimento stesso.

Consonanza. Identità delle consonanti presenti in due parole, almeno a partire dall'ultima vocale tonica (es.: vento e canto).

Correlazione. Disposizione di due o più serie di elementi (sostantivi, aggettivi, immagini) che si corrispondono punto per punto tra loro.

D

Decasillabo. Verso con l'ultimo accento tonico sulla nona sillaba.

Distico. Coppia di versi che costituisce un'unità metrica autonoma.

Dittologia. Accostamento di due termini (spesso sinonimi) uniti per lo più da una congiunzione, per rafforzare un concetto.

Dittongo. Incontro di due vocali pronunciate in un'unica sillaba, rilevante nel computo sillabico del verso.

E

Elisione. Caduta della vocale finale di una parola davanti alla vocale iniziale della parola seguente, spesso segnalata dall'apostrofo.

Ellissi. Omissione di uno o più elementi della frase, facilmente ricostruibili dal contesto, per rendere il dettato più rapido e denso.

Endecasillabo. Verso con l'ultimo accento tonico sulla decima sillaba.

Endiadi. Espressione di un unico concetto attraverso due termini coordinati (di solito da «e»).

Enjambement. Spezzatura di un'unità sintattica tra la fine di un verso e l'inizio del successivo, per cui il senso della frase prosegue oltre la pausa metrica.

Enumerazione. Elencazione in successione di più elementi (persone, oggetti, azioni) appartenenti allo stesso ambito semantico.

Epanalessi. Ripetizione di una parola dopo una breve interruzione, all'interno dello stesso verso o frase, per rafforzarne il valore espressivo.

Epiteto. Aggettivo che qualifica stabilmente un nome.

Epitesi. Aggiunta di un suono in fine di parola; es. «cittade» al posto della forma trunca.

F

Figura etimologica. Accostamento di due parole della stessa radice (in genere un verbo e il suo complemento oggetto interno), per intensificare il significato.

Fronte. Nella canzone, la prima parte della strofa, articolata in una o più partizioni simmetriche (piedi).

I

Iato. Incontro di due vocali appartenenti a sillabe distinte.

Invocazione. Forma di apostrofe rivolta in particolare a una divinità, musa o entità superiore, tipica dei proemi poetici.

Ipallage. Figura retorica in cui un termine (solitamente un aggettivo) viene attribuito a una parola diversa da quella a cui si riferisce logicamente.

Iperbato. Separazione di due parole strettamente legate dal punto di vista sintattico, tramite l'inserimento di altri elementi tra di esse.

Iperbole. Esagerazione, in eccesso

o in difetto, di un concetto, per amplificarne l'effetto espressivo.

Ironia. Figura per cui si afferma il contrario di ciò che si intende comunicare, lasciando intuire il vero significato dal contesto o dal tono.

Iterazione. Ripetizione di uno o più elementi (suoni, parole, strutture) all'interno del testo, con funzione ritmica o enfatica.

L

Litote. Affermazione di un concetto tramite la negazione del suo contrario, per attenuare o rafforzare un'idea.

M

Metafora. Sostituzione di un termine con un altro legato al primo da un rapporto di somiglianza, senza l'uso di un connettivo comparativo.

Metonimia. Sostituzione di un termine con un altro ad esso legato da un rapporto logico di contiguità qualitativa (causa/effetto, colore/materiale, ecc.).

Mutazione. Nella ballata, ciascuna delle due partizioni simmetriche in cui si articola la fronte della stanza (dette anche piedi).

N

Novenario. Verso con l'ultimo accento tonico sull'ottava sillaba.

O

Ossimoro. Accostamento, nello stesso sintagma, di due termini di significato opposto, che generano un'apparente contraddizione.

Ottinario. Verso con l'ultimo accento tonico sulla settima sillaba.

P

Parallelismo. Ripetizione della stessa struttura sintattica in versi o frasi successivi, spesso accompagnata da corrispondenze semantiche.

Paronomasia. Accostamento di parole dal suono simile ma dal significato diverso (bisticcio), che crea un gioco fonico-semantic.

Perifrasi. Sostituzione di un termine con una più ampia espressione descrittiva che ne indichi le caratteristiche, evitando il riferimento diretto.

Personificazione. Attribuzione di qualità, sentimenti o azioni umane a esseri inanimati, animali o concetti astratti.

Piede. Nella canzone, ciascuna delle partizioni simmetriche in cui si articola la fronte della stanza; termine equivalente a mutazione nella ballata.

Poliptoto. Ripetizione della stessa radice lessicale in forme grammaticali diverse (es. tempo, modo o persona) all'interno del testo.

Polisindeto. Ripetizione della stessa congiunzione tra più elementi coordinati, in eccesso rispetto all'uso comune, per rallentare o scandire il ritmo.

Preterizione. Dichiarazione di voler tacere o non trattare un argomento, che in realtà viene comunque enunciato e messo in evidenza.

Q

Quartina. Strofa di quattro versi.

Quinario. Verso con l'ultimo accento tonico sulla quarta sillaba.

R

Replicazione. Nella ballata, la ripresa conclusiva del componimento quando il suo testo differisce da quello della ripresa iniziale pur mantenendone la struttura metrica.

Ripetizione. Riproposizione, entro un breve tratto di testo, dello stesso elemento fonico, lessicale o sintattico, con funzione ritmica o enfatica.

Ripresa. Nella ballata, la sezione introduttiva che funge da ritornello, ripetuta (idealmente) dopo ogni stanza e in chiusura del componimento.

Rima. Identità di suono tra due o più parole, collocate generalmente in fine verso, a partire dall'ultima vocale accentata.

Rima al mezzo. Particolare rima interna che coinvolge una parola collocata a metà verso, anziché in fine di verso.

Rima alternata. Schema rimico in cui i versi rimano alternandosi secondo lo schema ABAB.

Rima baciata. Schema rimico in cui due versi consecutivi rimano tra loro (schema AABB).

Rima identica. Ripetizione, in posizione di rima, della stessa parola (o di parole omografe con significato diverso).

Rima inclusiva. Si verifica quando una delle due parole è contenuta nell'altra, senza che però esista un rapporto etimologico.

Rima incrociata. Schema in cui le rime si dispongono secondo lo

schema ABBA.

Rima incatenata. Schema rimico, tipico della terzina dantesca, in cui la rima centrale di ogni terzina diventa la rima esterna della terzina successiva (ABA BCB CDC...).

Rima interna. Rima che ricorre all'interno del verso.

Rima siciliana. Rima approssimativa tra vocali che nel siciliano originario erano identiche ma che in toscano risultano diverse (es. tra -e chiusa e -i).

Ritornello. Sezione che si ripete a intervalli regolari in un componimento, in particolare la ripresa della ballata nella sua funzione di *refrain*.

S

Sarcasmo. Forma di ironia più aspra e pungente, con intento di scherno o derisione esplicita.

Senario. Verso con l'ultimo accento tonico sulla quinta sillaba.

Settenario. Verso con l'ultimo accento tonico sulla sesta sillaba.

Similitudine. Confronto esplicito tra due elementi accostati tramite un connettivo comparativo (come, quale, simile a...).

Simmetria. Corrispondenza regolare ed equilibrata tra elementi del testo (versi, strofe, immagini), spesso a fini strutturali o espressivi.

Sinalefe. Fusione in un'unica sillaba metrica della vocale finale di parola e della vocale iniziale della parola seguente, ai fini del computo del verso.

Sineddoche. Sostituzione di un termine con un altro legato da un rapporto quantitativo (la parte

per il tutto, il singolare per il plurale, ecc.).

Sinestesia. Accostamento di termini appartenenti a sfere sensoriali diverse (es. “un grido nero” tra udito e vista), a creare un’immagine composita.

Sinonimia. Uso, in prossimità, di termini di significato simile o equivalente, per variare l’espressione o rafforzare un concetto.

Sirma. Nella canzone, la seconda parte della stanza, che segue la fronte e non presenta necessariamente le stesse partizioni simmetriche.

Stanza. Unità strutturale del componimento lirico composta da un insieme organizzato di versi, equivalente al termine strofa.

Strofa. Gruppo di versi organizzato secondo uno schema metrico e rimico definito, che si ripete (identico o variato) nel corso del componimento.

T

Terzina. Strofa di tre versi; nella forma dantesca (terzina incatenata) collegata alla strofa successiva dallo schema di rime ABA BCB...

Ternario. Verso con l’ultimo accento tonico sulla seconda sillaba.

Traslato. Termine o espressione usato in senso figurato anziché nel proprio significato letterale, come avviene nella metafora.

V

Volta. Nella ballata, la seconda parte della stanza, che riprende lo schema metrico e rimico della ripresa. Si definisce volta anche

l’eventuale partizione della sirma nella canzone.

Z

Zeugma. Uso di un solo verbo (o altro reggente) per due o più elementi della frase, di cui uno solo gli si accorderebbe pienamente dal punto di vista logico o grammaticale.

Autori

Ilaria Cesaroni è assegnista di ricerca presso l'Università di Macerata, dove si occupa di un progetto digitale relativo all'Epistolario di Giacomo Leopardi. È membro della Cattedra Leopardi dell'Università di Macerata e del Cambridge Digital Humanities (CDH) della University of Cambridge (Regno Unito), nonché della redazione della rivista internazionale «Leopardiana». Ha dedicato studi e pubblicazioni a Leopardi e al genere epistolare tra Sette e Ottocento.

Sara Gallegati è dottoressa di ricerca in Umanesimo e Tecnologie presso l'Università di Macerata, dove è stata anche assegnista (2025-2026) e dove è cultrice della materia di Letteratura italiana. I suoi interessi scientifici riguardano la letteratura italiana del Sette-Ottocento, con particolare attenzione all'opera di Vittorio Alfieri; le scritture femminili del secondo Novecento; le Digital Humanities in campo artistico-letterario.

Sabrina Malerba è dottoranda in Umanesimo e Tecnologie all'Università di Macerata, dove si occupa di Digital Humanities applicate alla ricerca letteraria e linguistica con un progetto dedicato alla figura di Cecco d'Ascoli. Nel corso dei suoi studi si è dedicata anche alla critica letteraria del Novecento.

Gioele Marozzi è assegnista di ricerca presso l'Università di Macerata e, in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati, si occupa dell'allestimento e dell'implementazione della Biblioteca Digitale Leopardiana. Ha dedicato studi a Giacomo Leopardi, ad Alessandro Piccolomini, alla gestione documentale storico-letteraria in ambienti analogici e digitali.

Matteo Maselli è dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Macerata, con una tesi sulle forme e le funzioni dell'allegoria in Dante. Laureato all'Università di Bologna, dove è Cultore della materia in Critica letteraria e Letterature comparate, ha svolto periodi di studio e ricerca presso l'University of Oxford e l'University of Notre Dame (USA). È stato borsista del William

and Katherine Devers Program in Dante Studies e presso l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli" e Visiting Professor presso la Nankai University (Tianjin, Cina). Ha pubblicato saggi su Dante, curato miscellanee sulla letteratura italiana e le Digital Humanities e presentato gli esiti delle sue ricerche in Europa e Nord America.

Piccola guida al testo poetico

La lettura di una poesia richiede l'adozione di una prospettiva interpretativa capace di integrare più livelli: l'assetto formale del componimento, le specifiche opzioni linguistiche stilistiche e retoriche, l'organizzazione fonica e ritmica, la rete di relazioni con la tradizione letteraria. Il volume prende in esame le principali forme del canone nazionale, seguendo un itinerario che procede dalla vocazione musicale della ballata fino all'affermazione novecentesca del verso libero. Attraverso la descrizione del metro, della sua evoluzione storica, delle molteplici possibilità espressive consegnate a poesie esemplari dal Medioevo alla Modernità, la guida mostra come le forme metriche non siano meri contenitori, ma strumenti di senso dotati di memoria culturale, capaci di orientare in profondità la comprensione, in una prospettiva critica attenta alle modalità con cui ciascun testo recepisce, trasforma o contraddice i propri modelli.

Laura Melosi insegna Letteratura italiana all'Università di Macerata, dove dirige la «Cattedra Giacomo Leopardi». Si occupa di civiltà letteraria dell'Otto-Novecento, con particolare riguardo alle forme del classicismo e del romanticismo. Tra i suoi temi di ricerca figurano il genere epistolare, gli archivi femminili, l'italianistica digitale.



m eum edizioni università di macerata

€ 20,00

ISBN 979-12-5704-129-8



9 791257 041298