

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

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 *sonetessa*).

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 dedicate 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 somnesso, 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 (/ɛ/) 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 ugal 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, enfaticizzato 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, *Myrica*, *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 cerebro», 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).