

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

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 abBAcCDdEE 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 asineto, 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 onomatopее «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 forza 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.