

Testi Brevi

Atti del Convegno internazionale di studi
(Università "Roma Tre", 8-10 giugno 2006)

a cura di

MAURIZIO DARDANO
GIANLUCA FRENGUELLI
ELISA DE ROBERTO



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice s.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

00173 Roma, via R. Garofalo, 133 a/b
tel. (06) 72672233 telefax 72672222

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2008

Gianluca Frenguelli (Macerata)

MORFOLOGIE DEL SONETTO

1. *Premessa: sintassi e metro del sonetto*

Scopo del presente contributo è fornire alcune indicazioni sul rapporto tra la metrica e la sintassi del sonetto prestilnovistico; per il periodo successivo ci si riferirà all'analisi svolta da Soldani (2003). Dei vari saggi riguardanti la nascita e la struttura metrica del sonetto richiamerò soltanto quelli che appaiono più vicini al tema da me trattato. Un moderno avvio in questo campo di studi può essere visto nel noto studio di Biadene (1888/1977), il quale faceva derivare la più famosa e fortunata forma metrica della nostra poesia dallo strambotto. È questa una tesi che, seppure ripresa più tardi da Wilkins, è stata in seguito del tutto abbandonata. Basandosi su elementi di carattere “interno” e su un'articolata analisi dei testi Antonelli (1989) ha proposto una derivazione del sonetto dalla *cobla esparsa* provenzale. In seguito non è mancata qualche novità. Benché piuttosto discusso, il saggio di Pötters (1998), che tra l'altro ha avuto l'avallo di Brugnolo (1998), ha avanzato alcune osservazioni importanti. Se la metrica non è soltanto un istituto tecnico-letterario, ma esprime precisi valori culturali, e se è vero che la numerologia è una prospettiva di studio non trascurabile nell'analisi di testi letterari medievali¹, non si comprende perché non dovrebbero essere prese in considerazione le corrispondenze, indagate dallo studioso tedesco, tra metrica e matematica.

Che il metro condizioni la sintassi e che la persistenza di certe strutture frasali possa influenzare le scelte metriche sono verità da tempo acquisite: naturalmente ciò vale non soltanto per il sonetto, ma

¹ Su tale argomento, imprescindibile riferimento è Meyer/Suntrup (1987); ma cfr. anche Hopper (1938/1995). Ai numeri e al loro rapporto con il testo poetico è dedicato il n. 4 della rivista “Anticomoderno”. Per quanto riguarda tale aspetto nella prosa, cfr. almeno Stewart (1973-1975).

per tutte le forme metriche². Partendo da tali presupposti vorrei analizzare alcuni fenomeni riguardanti la *dispositio* delle proposizioni all'interno della struttura metrica.

La corrispondenza tra la misura dei versi e la lunghezza delle proposizioni è un aspetto che salta anche all'occhio del lettore colto ma non specialista. Il fenomeno era stato già osservato agli inizi del Novecento da Giuseppe Lisio che, nell'analizzare la sintassi della *Divina Commedia*, aveva notato come i due terzi dei periodi del poema coincidano con l'estensione delle terzine (Lisio, 1902)³. Per quanto riguarda una forma metrica molto costruita e "obbligata" come la sestina, i numerosi studi che le sono stati dedicati hanno mostrato quale lavoro sottintenda la scelta dei sei vocaboli in rima e come la sintassi – vale a dire la struttura portante del componimento – svolga una prolungata lotta con il metro⁴.

Tutto ciò vale anche per il sonetto. Il quale, pur non essendo una forma metrica composta di strofe, si fonda su precise suddivisioni e "regolarità": le rime cambiano tra fronte e sirma; dividono l'ottetto in distici o in quartine; dividono il sestetto in terzine (più raramente in distici).

Con lo Stilnovo si passa gradatamente dallo schema di rime alterne a quello crociato, che di fatto induce a un'interpretazione bipartita della fronte⁵. La scansione tra fronte e sirma acquista evidenza nel passaggio dal sonetto della prima fase, nel quale la fronte è costituita di otto versi in rima alternata ed è pertanto generalmente vista come un'unica unità, al sonetto cosiddetto "a schema crociato". Studiando i Siciliani, Menichetti (1975) ha osservato che la sintassi è uno dei "divaricatori" che hanno lo scopo di scandire la struttura metrica delle composizioni, mentre appositi unificatori, di natura retorico-lessicale, hanno lo scopo di saldare fronte e sirma.

² Ha scritto in proposito R. Jakobson: «Lungi dall'essere uno schema teorico astratto, il metro (o, in termini più espliciti, lo *schema del verso*) regola la struttura di ogni singolo verso (o, in termini logici, di una singola *realizzazione di verso*); modello e realizzazione sono concetti correlativi. Il modello del verso determina gli elementi costanti delle realizzazioni e fissa i limiti delle variazioni» (Jakobson, 1966: 200).

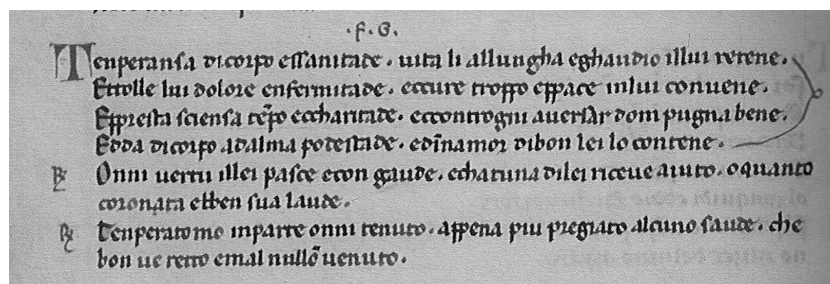
³ E, più di recente, cfr. anche le analisi condotte da Beltrami (1975, 1981, 1985).

⁴ Penso innanzi tutto a Frasca (1992: 12); ma cfr. anche Jenni (1945) e Roncaglia (1981). I rapporti tra la sestina provenzale e quella italiana, in particolare dantesca e petrarchesca, sono osservati da Baldelli (1976a).

⁵ Secondo Baldelli (1976b: 318) è probabile che «l'abbandono progressivo delle rime alterne nel s. significhi in D. (e in Cavalcanti) la presa di coscienza di un frangimento logico-sintattico, e perciò metrico della fronte in due piedi e della sirma in due volte».

Si è visto chiaramente che il sonetto antico ha una struttura metrica tripartita di 8 + 3 + 3 versi. Ciò è testimoniato dalla disposizione grafica dei sonetti nei manoscritti più antichi, come risulta dalle analisi di Weinmann (1989), Avalle (1990), Brugnolo (1992). Ad esempio nel *Laurenziano Rediano 9* (cfr. la fig. 1), i sonetti sono così trascritti: nel primo verso la maiuscola è colorata, ma sono toccate di rosso anche le maiuscole, più piccole rispetto alla prima, delle quattro *copulae* e delle due terzine; queste ultime sono poi sottolineate mediante altri mezzi grafici: «una graffa tracciata in rosso a destra del testo e un segno che assomiglia a una R, sempre in rosso, alla sinistra delle iniziali di terzina» (Pötters, 1998: 28). Inoltre, mentre nelle quartine i versi sono posti due per rigo, ciascuna terzina è a scrizione continua⁶.

FIGURA 1. Cod. Redi 9, f. 121v, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

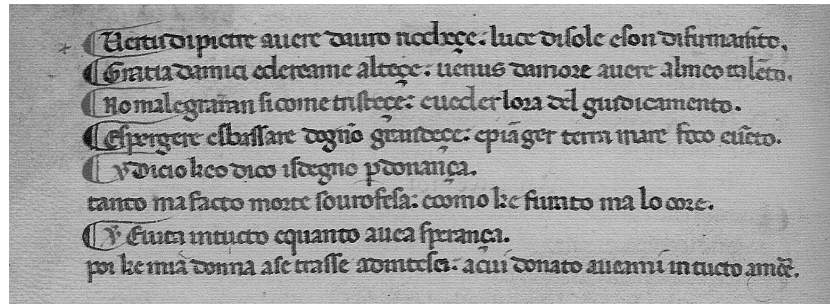


Un altro tipo di disposizione, che rende ragione della struttura tripartita del sonetto (8 + 3 + 3) e che si mostra simile alla precedente, è quella (fig. 2) che «prevede che i versi dell'ottava siano trascritti a coppie, separati dal punto geminato; che ogni coppia sia introdotta dal segno di paragrafo e dalla maiuscola toccata di rosso ed occupi una sola riga; che il primo verso della terzina (ed è questo il fatto significativo, in cui si misura la volontà di individuare il verso) sia trascritto per proprio conto, introdotto dal segno di paragrafo, dal contrassegno *v.* e dalla maiuscola toccata di rosso; che gli altri due

⁶ Tuttavia il codice Laurenziano è databile, secondo Leonardi (2001a: 203) tra il 1289 e il 1300, quindi in epoca già stilnovistica, epoca in cui il sonetto aveva ormai stabilizzato la sua struttura metrica in quartine e terzine. Inoltre, sempre da Leonardi (2001a: 209) emerge come «il testo di L rappresenti una fase successiva di elaborazione rispetto a quello di V e P», cosa che di per sé non dice nulla, ma che costituisce un ulteriore appoggio alla nostra tesi. Sulla questione cronologica relativa ai primi manoscritti della nostra lirica cfr. anche Leporatti (2001). Sui tempi di confezione di L cfr. anche Zamponi (2001).

versi siano trascritti in coppia sulla riga successiva, senza maiuscola al principio» (De Robertis, 2001: 335). È questa la disposizione presente, tra gli altri, nel *Banco Rari 217*⁷. Tuttavia alcuni indizi, per lo più di natura sintattica, mostrano che non sempre, e non in tutti i nostri poeti antichi, il sestetto aveva una struttura bipartita in terzine. A volte, anche la sintassi segue la struttura in distici tipica del sonetto antico, con schema ABABABAB CDCDCD.

FIGURA 2. Cod. Banco Rari 217, f. 71r, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale



Per verificare questa tesi ho cercato di individuare i rapporti esistenti tra sintassi e metro del sonetto prestilnovistico. È questa una prospettiva ancora poco frequentata nello studio di tale forma metrica. Infatti possiamo dire che la maggior parte delle ricerche su questo aspetto della poesia antica riguarda la *Commedia*. Ciò dipende da due motivi: innanzi tutto perché il poema, grazie alla struttura serrata della terzina e alla varietà delle sue forme, ben si presta a un'analisi condotta in tale direzione; inoltre ci si è resi conto che, mentre nell'*Inferno* vi è una diffusa corrispondenza tra periodo e terzina, nel *Purgatorio* e ancor più nel *Paradiso*, aumentando l'abilità stilistica dell'autore e diventando più frequenti le occasioni per cimentarsi in un argomentare più articolato e complesso, tale corrispondenza viene spesso meno: accade spesso che il periodo si allunghi distendendosi, con varie modalità di esecuzione, lungo due, tre o più terzine.

Un primo punto di riferimento per questo tipo di analisi è un saggio di Mario Fubini del 1962, che si sofferma sul rapporto tra sintassi

⁷ Tuttavia anche questo codice è sicuramente databile tra la fine del XIII sec. e l'inizio del XIV, «con una propensione, anzi, per la fine del Duecento e con l'altro estremo che viene indicato più che altro in via prudenziale, forse in considerazione della presenza [...] della ballata *Fresca rosa novella* (P 126, f. 70r) di Cavalcanti» (De Robertis 2001: 337-338).

e metrica nella *Commedia* e nei *Rerum vulgarium fragmenta*⁸. Lo studioso possedeva strumenti particolarmente adatti a compiere un'analisi di tal genere: infatti su una base metodologica e critica chiaramente crociana, egli aveva saputo innestare una notevolissima capacità di analisi stilistica dei testi. Precedentemente l'interesse dei ricercatori (e in particolare dei commentatori della *Commedia*) si era concentrato su altri aspetti formali del poema dantesco: il lessico, l'elaborazione retorica, il fonosimbolismo ecc. (Dardano, 2002: 116-18)⁹.

«Possiamo dire sommariamente che lo schema metrico “moltiplicato” per la sintassi dà la struttura del componimento, che è qualcosa di più della sua morfologia»¹⁰. La misura metrica non è dunque un'addizione, che dà forma a un discorso già concepito e sviluppato, ma è piuttosto un principio genetico con cui il poeta fa i conti già nella prima fase dell'ispirazione; un principio che guida, progetta, riformula il discorso interiore (Beltrami, 1985: 8).

Gioverà inoltre ricordare un fatto ormai acquisito dalla critica: più che nella prosa, nella poesia la tradizione è un fattore di primaria importanza: le varie possibilità che offre la metrica si presentano al poeta non tanto e non solo come schemi astratti, ma come elementi preesistenti (il più delle volte legati a una “scuola”), ai quali il poeta può aderire o dai quali può allontanarsi. Al di sopra dello schema versale astratto esiste un livello metrico-linguistico risultante da una tradizione, dove tecnica, poetica e cultura si fondono. La scelta di una determinata tradizione discorsiva implicava spesso delle scelte linguistiche forti, cioè l'uso di una lingua (o di fenomeni propri di una lingua) che a quel genere era tradizionalmente legata¹¹.

⁸ I sonetti del canzoniere patrarchese saranno successivamente oggetto di analisi particolarmente approfondite: v. almeno Renzi (1989), Tonelli (1999), Soldani (2003).

⁹ Ma vanno ricordati almeno Scaglione (1968), Schwarze (1970), i saggi linguistici contenuti nell'*Enciclopedia dantesca* (1970-1978) (Agostini, 1978; Baldelli, 1970, 1973, 1976a, 1976b, 1976c e 1978; Beccaria, 1973), Beccaria (1975), Di Girolamo (1976) e i già citati saggi di Beltrami. Per una panoramica su questo argomento, cfr. Dardano (2002) e Frenguelli (2002: 247-249).

¹⁰ Così Pier Vincenzo Mengaldo, nella sua *Prima lezione di stilistica* (Mengaldo 2001: 27). L'inclinazione dello studioso per la sintassi del testo poetico e per i suoi rapporti con la metrica appare con grande evidenza nelle sue analisi sulla poesia rinascimentale (per es. Mengaldo, 1963) e moderna (Mengaldo, 1975; 1987, 1991, 2000, 2003). Vedi anche le analisi contenute in Mengaldo (2008).

¹¹ Penso all'esempio del provenzale, lingua della poesia d'amore, almeno fino agli anni 30 del secolo, anche per poeti italiani, come il genovese Lanfranco Cigala, il bolognese Lambertino Buvaletti e, in parte, il genovese Percivalle Doria.

2. Criteri dell'analisi

Passando agli aspetti metodologici della ricerca, fissiamo innanzi tutto due termini importanti: quelli di “aderenza” e di “tensione”. È attraverso questi due termini che si esprime in prima istanza il rapporto tra metrica e sintassi. Si ha aderenza quando le proposizioni coincidono con il verso e i periodi coincidono con le unità metriche (quartine, terzine, piedi, sirma, ecc.). Si ha tensione quando questa coincidenza è elusa. Nella nostra prima lirica la situazione è quella di una notevole aderenza al metro: nei Siciliani il rapporto proposizioni/versi è molto elevato, così come è elevata la scansione dei periodi mediante le unità metriche. Questa aderenza tende a diminuire gradualmente già a partire dallo Stil Novo; il Petrarca avvia spesso un nuovo periodo a metà del verso, e nei *Fragmenta* tre sonetti sono costituiti da un unico periodo¹².

Un aspetto fondamentale (e molto indagato) del rapporto metro-sintassi è l'*enjambement*. Indice di una sintassi in parte svincolata dalla misura del verso, questo fenomeno presenta nella nostra poesia antica una tipologia piuttosto varia¹³. Per quanto riguarda la lirica italiana, ci troviamo di fronte un fenomeno che diviene ben presto una deviazione istituzionalizzata; di conseguenza non assume la stessa importanza che ha in tradizioni poetiche, come quella francese, nelle quali è questo strumento è «per costituzione più raro e moderno» (Mengaldo, 2001: 26)

Tra i condizionamenti che la metrica esercita sulla sintassi, il più evidente, ma anche il meno indagato, è quello che riguarda la scelta dei connettivi periodali, la quale dipende dalla struttura chiusa del verso. La scelta sarà diversa a seconda che in un componimento sia usato esclusivamente l'endecasillabo (come nel sonetto), oppure l'endecasillabo alternato al settenario (come accade sovente nella canzone) o un altro verso. In generale, le forme costruite con versi di misura più breve presentano, rispetto ai componimenti costruiti con l'endecasillabo, una prevalenza quasi assoluta di connettivi monosillabici: *che/ca* innanzi tutto, ma anche alcune occorrenze di *poi* (con valore di *poi che*) e *se*. Possiamo perciò dire che nelle forme versali più brevi predomina il connettivo monosilla-

¹² Almeno secondo il parere di diversi studiosi, tra i quali Renzi (1988). Per Tonelli (1999: 37-39) invece i sonetti monoperiodali nei *Fragmenta* sono quattro: la studiosa include anche il CCCXI, pur ammettendo che presenta caratteristiche sintattiche ben diverse dagli altri tre.

¹³ Sull'argomento restano importanti le analisi di Baldelli (1976c) e Beltrami (1981), ancorché limitate alla terzina dantesca. Ma cfr. anche Cremante (1967), Fubini (1971²) e Di Girolamo (1976).

bico mentre in quelle medio-lunghe c'è spazio anche per i connettivi plurisillabici, soprattutto bisillabi. I più diffusi sono: *perché, onde, sí che, di + proposizione implicita, però, per che, come, quando*. Tuttavia, accanto a un aspetto metrico-sillabico, ne esiste uno stilistico e sintattico. Infatti gran parte dei metri brevi considerati nel nostro *corpus* è propria della poesia dei primi secoli, diversa dalla poesia del Trecento¹⁴.

Nella metrica pre-cinquecentesca Beltrami (1994²: 72-73) distingue due fasi che si sovrappongono fra loro: una è quella della versificazione "antica", l'altra è quella su cui agiscono come grandi modelli Dante, Petrarca, e in parte Boccaccio. Inoltre va tenuto conto che Guittone segna una svolta decisiva: egli restringe drasticamente la grande varietà di misure di cui avevano fatto uso i siciliani e, in parte, i siculotoscani. Ferma restando la possibilità di usare un solo tipo di verso, quasi tutte le canzoni con più tipi di verso al loro interno, l'aretino fa combinare soltanto endecasillabi e settenari (Menichetti 1995: 210).

Il fine della mia ricerca è appurare in quale misura nella poesia prestilnovistica la sintassi corrisponda al metro. Più semplicemente mi propongo di vedere se i vari periodi coincidano o meno con le unità metriche del sonetto (fronte, sirma, quartine, terzine). Per definire in maniera univoca i confini delle varie frasi, userò gli stessi criteri sperimentati da Soldani (2003), adattandoli, ove necessario, al mio modo di concepire una frase semplice, una frase complessa, un periodo. Elenco brevemente i criteri usati: si considera che due unità metriche sono sintatticamente unite solo se sono comprese nello stesso periodo o nella stessa frase semplice. Sulla scorta di Renzi (1988: 190), s'intende come periodo «un'unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate»; conseguentemente assegna le frasi coordinate a periodi distinti¹⁵; ma con quattro eccezio-

¹⁴ Mi permetto di rinviare a Frenguelli (2002: 256-257).

¹⁵ Si noti tuttavia che in Salvi (1988: 35) – vale a dire nella grammatica curata dallo stesso Renzi –, appare la seguente definizione: «Chiamiamo 'frase semplice' quella frase in cui nessun elemento è costituito da una frase, in cui cioè tutti gli elementi sono rappresentati da sintagmi (di vario tipo). Chiamiamo 'frase complessa' una frase in cui almeno uno degli elementi è rappresentato da una frase. Una frase che faccia parte di una frase complessa è chiamata 'proposizione'. Una frase complessa può essere composta da due o più proposizioni coordinate (es.(49)), oppure di una proposizione principale che contiene una o più proposizioni subordinate come suoi elementi (es.(50)) o da tutti e due i tipi (es. (51))». I tre esempi citati da salvi sono: «(49)[Piero chiama Maria], ma [lei non si volta neppure]. [_{principale} Piero ha detto [_{subordinata} che non verrà]]. [Piero chiama Maria] e [lei gli risponde [che non verrà]]».

ni; infatti egli considera le frasi coordinate come facenti parte dello stesso periodo (riporto in nota gli esempi citati dallo stesso Soldani):

- 1) se la coordinazione intercorre tra sintagmi della stessa frase¹⁶;
- 2) se la coordinazione intercorre tra due subordinate di pari grado¹⁷;
- 3) se la coordinazione intercorre tra due principali che reggono la medesima subordinata e nel caso di *cum* inverso¹⁸;
- 4) se sono coordinate due principali in una delle quali vi sia ellissi del verbo¹⁹.

Non si considerano invece coordinati «i segmenti di frasi interrogative o esclamative giustapposte l'una all'altra, che presentano uno status di "autonomia" sintattica sostanziale, pur in presenza di fenomeni di ellissi del verbo» (Soldani, 2003: 394).

Per quanto riguarda la subordinazione, è considerata una condizione necessaria il fatto che la frase sia introdotta da una congiunzione subordinativa. Si escludono perciò costrutti giustapposti che, se non presentano legami di carattere sintattico, mostrano tuttavia evidenti rapporti di carattere semantico. Nel caso di congiunzioni subordinanti

¹⁶ «Né per sereno ciel ir vaghe stelle,/ né per tranquillo mar legni spalmati,/ né per campagne cavalieri armati,/ né per bei boschi allegre fere et snelle;// né d'aspettato ben fresche novelle/ né dir d'amore in stili alti et ornati/ né tra chiare fontane et verdi prati/ dolce cantare honeste donne et belle;// né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga» (*RVF*, CCCXII, 1-9).

¹⁷ «Già desiai con sí giusta querela/ e 'n sí fervide rime farmi udire,/ ch'un foco di pietà fessi sentire/ al duro cor ch'a mezza state gela;// et l'empia nube, che 'l rafredda et vela,/ rompesse a l'aura del mi' ardente dire;/ o fessi quell'altrui in odio venire,/ che ' belli, onde mi strugge, occhi mi cela» (*RVF*, CCXVII, 1-8).

¹⁸ «Non è sterpo né sasso in questi monti,/ non ramo o fronda verde in queste piagge,/ non fiore in queste valli o foglia d'erba,// stilla d'acqua non vèn di queste fonti,/ né fiere àn questi boschi sí selvagge,/ che non sappian quanto è mia pena acerba» (*RVF*, CCLXXXVIII, 9-14); «Già fiammeggiava l'amorosa stella/ per l'oriente, et l'altra che Giunone/ suol far gelosa nel septentrione,/ rotava i raggi suoi lucente et bella;// levata era a filar la vecchiarella,/ discinta et scalza, et desto avea 'l carbone,/ et gli amanti pungea quella stagione/ che per usanza a lagrimar gli appella:// quando mia speme già condotta al verde/ giunse nel cor, non per l'usata via,/ che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle» (*RVF*, XXXIII, 1-11).

¹⁹ «Non si pareggi a lei qual piú s'aprezza,/ in qual ch'etade, in quai che strani lidi:/ non chi recò con sua vaga bellezza/ in Grecia affanni, in Troia ultimi stridi;// no la bella romana che col ferro/ apre il suo casto et disdegnoso petto;/ non Polixena, Ysiphile et Argia» (*RVF*, CCLX, 5-11).

si presuppone quindi che queste generino sempre un rapporto di subordinazione, a prescindere dalla punteggiatura proposta dall'editore. In questo caso «prevale comunque l'intenzione “costruttiva”, il legame forte, architettonico, non la generica connessione tra periodi»²⁰.

Tra le subordinate vengono considerate anche:

- 1) le completive anticipate da un sintagma nominale²¹;
- 2) le frasi introdotte da “SN + relativa”, da “vocativo + relativa” o da “*per* + SN + relativa”²²;
- 3) le relative collocate all'inizio di un'unità metrica, che abbiano però un chiaro significato restrittivo²³;
- 4) le proposizioni introdotte dal *se* “ottativo-deprecativo”²⁴.

Mentre non esiste un rapporto di subordinazione nei seguenti casi:

- 1) le relative restrittive e le relative giustapposte (escluse quelle comprese nei due casi precedenti), quando sono collocate dopo pausa metrica;
- 2) il *che* / *ché*, cosiddetto “parasubordinativo” viene considerato come non subordinante, pertanto le frasi unite da questo connettivo sono interpretate come appartenenti a due periodi diversi.

²⁰ Soldani (2003: 397). Il criterio del punto fermo per definire il confine di frase è invece stato adottato da Tonelli (1999) nella sua analisi.

²¹ «Ma del misero stato ove noi semo/ condotte da la vita altra serena/ un sol conforto, et de la morte, avemo:// che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena,/ lo qual in forza altrui presso a l'extremo/ riman legato con maggior catena» (*RVF*, VIII, 9-14).

²² «Que' ch'infinita providentia et arte/ mostrò nel suo mirabil magistero,/ che criò questo et quell'altro hemispero,/ et mansüeto piú Giove che Marte,// vegnendo in terra a 'lluminar le carte/ ch'avean molt'anni già celato il vero,/ tolse Giovanni da la rete et Piero,/ et nel regno del ciel fece lor parte» (*RVF*, IV 1-8); «Real natura, angelico intelletto,/ chiara alma, pronta vista, occhio cerviero,/ providentia veloce, alto pensiero,/ et veramente degno di quel petto:// sendo di donne un bel numero eletto/ per adornar il dí festo et altero,/ súbito scorse il buon giudizio intero/ fra tanti, et sí bei, volti il piú perfetto» (*RVF*, CCXXXVIII, 1-8); «Peccato face chi allora mi vide,/ se l'alma sbigottita non conforta,/ sol dimostrando che di me li doglia,// per la pietà, che 'l vostro gabbo ancide,/ la qual si cria ne la vista morta/ de li occhi, ch'anno di lor morte voglia» (*VN*, XV, 9-11).

²³ «et non pur quel che s'apre a noi di fore,/ le rive e i colli, di fioretti adorna,/ ma dentro dove già mai non s'aggiorna/ gravido fa di sé il terrestre humore,// onde tal fructo et simile si colga» (*RVF*, IX, 5-9).

²⁴ «Se non ti caggia la tua santalena/ giù per lo colto tra le dure zolle/ e vegna a mano d'un forese folle/ che la stropicci e rendalati a pena:// dimmi se 'l frutto che la terra mena/ nasce di secco, di caldo o di molle;/ e qual è vento che l'annarca e tolle;/ e di che nebbia la tempesta è piena» (Cavalcanti, XLV, 1-8).

Per quanto riguarda 1), questa decisione, se è condivisibile per alcuni rispetti, perché il pronome relativo può essere soltanto una pro forma del soggetto, non lo è per altri. Infatti, appare difficile, se si escludono i casi in cui l'elemento relativo ha valore di connettivo testuale (per es. nella *coniunctio* relativa), considerare il legame relativo come non subordinante. Per definizione tale legame attua tre operazioni: ripresa anaforica, segnalazione della funzione sintattica dell'antecedente e subordinazione; tali operazioni possono anche non prodursi tutte assieme, ma non può venir meno la marca di subordinazione. Le relative sono per loro natura subordinate. Alcune sono "più subordinate" (restrittive e predicative), altre meno (le non restrittive). Vale a dire, esiste una sorta di *continuum* che va da un maggior grado di subordinazione (nelle relative integrate) a un maggior grado di coordinazione (nelle relative non integrate). Tuttavia, pur ammettendo che alcune relative sembrano quasi-coordinate, non appare opportuno trattarle come coordinate: in generale le nostre proposizioni non possono mai apparire da sole, dato che l'elemento relativizzato è esterno alla relativa e funge da costituente di un'altra proposizione²⁵. Alla luce di ciò il legame relativo è dunque espressione di un'«intenzione "costruttiva"» da parte dell'autore. E tale intenzione è stata definita dallo stesso Soldani poche righe prima, come criterio determinante per considerare legate due proposizioni. Anche per 2) valgono, a mio avviso, le cautele espresse al punto precedente.

Anche per il fatto che il sonetto rappresenta quasi sempre un discorso continuo, considererò come legate le frasi introdotte da proposizioni relative e dal *che*, a meno che la loro funzione non sia palesemente testuale, vale a dire di profrase. Per lo stesso motivo, considererò legate due frasi coordinate qualora proseguano lo stesso discorso, a eccezione dei casi in cui, secondo D'Achille/Giovanardi (2004), la coordinazione esprime un collegamento interfrasale "forte".

Per quanto riguarda le frasi giustapposte, l'analisi deve raffinarsi. Infatti accade spesso che due frasi prive di un connettivo di unione, siano collegate da un rapporto logico-sintattico. Quest'ultimo, quando è particolarmente evidente, non può essere ignorato, soltanto perché non è espresso a livello superficiale mediante una congiunzione. E questo è vero soprattutto per i testi poetici, dove il vincolo sillabico imposto dalla lunghezza del verso limita talvolta la presenza di connettivi.

²⁵ Sulle proposizioni relative e sul loro statuto di subordinate cfr. De Roberto (2007).

D'atra parte, non essendoci un'integrazione sintattica a livello superficiale, non è facile considerare legate due proposizioni aventi un tale rapporto. Per tale motivo due proposizioni giustapposte saranno considerate legate soltanto quando lo sono in virtù di un'implicazione così visibile da far pensare a un'ellissi delle congiunzione subordinante.

3. Risultati dell'analisi.

Sebbene i criteri qui adottati tendano a considerare come subordinate un maggior numero di frasi rispetto a Soldani (2003), i risultati dello spoglio ci mostrano una poesia prestilnovistica nella quale i rapporti tra struttura metrica e struttura sintattica (e testuale) sono lontani dalla saldezza che apparirà nell'epoca successiva. Infatti, dall'analisi compiuta dallo studioso nel *Canzoniere* emerge che l'organizzazione sintattica del sonetto petrarchesco si mantiene per lo più entro schemi "istituzionali", rafforzando la tradizione che, partendo dal tardo stilnovismo, rispetta sostanzialmente la griglia metrica. Al tempo stesso, Petrarca sperimenta tutte le possibilità offerte da tale griglia, giungendo a regolarizzare anche taluni schemi "devianti" (come ad esempio 9+3+2, 12+2 o 13+1). Invece nei sonetti del mio corpus le cose vanno altrimenti. Premetto che la presente analisi vuole essere una ricerca *in fieri*. Il corpus considerato è di appena 120 sonetti prelevati in prima istanza dal volume duecentesco dell'antologia Segre / Ossola; a questa scelta ho aggiunto poi sia i sonetti presenti nei *Poeti del Duecento* sia i sonetti del Notaro nel testo Antonelli (2008). Il campione così ottenuto non è molto ampio, ma consente comunque di proporre qualche annotazione, che dovrà essere poi riscontrata su un corpus più esteso. Innanzi tutto noto che nel mio corpus sono presentiben 72 modi di collocare i periodi all'interno della semplice struttura metrica del sonetto.

Cominciamo con l'esaminare una struttura semplice, come quella del sonetto dialogato di Ser Giacomo da Lèona (1). Qui ogni frase, costituita da una battuta di uno dei due interlocutori, occupa un solo verso; qui la particolare sintassi, fondata su frasi essenziali e segmentate, è conseguenza del forte condizionamento imposto dalla struttura dialogica a "botta e risposta":

- (1) «Madonna, che 'n voi lo meo core soggiorna!»
 «Messere, e con voi lo meo sì dimora».
 «Madonna, a me lo meo mai non torna».

«Messere, lo meo non sta meco un'ora».
 «Madonna, ch'è così li cori atorna?»
 «Messere, è lo piagere che li 'namora»
 «Madonna, sì de voi che sète adorna».
 «Messere, e de voi, che bontà v'onora».
 «Madonna, dunque bene si conface».
 «Messere sì, bellezze e bontade insembra».
 «Madonna, lo vostro dire è verace?»
 «Messere, di voi tuttora mi rimembra».
 «Madonna, unque altro che voi non mi piace».
 «Messer, morto sia chi mai ne disembra!»
 (Ser Giacomo da Lèona, p. 128);

Al polo opposto di tale dialogo segmentato si pone l'anonimo che, tenzonando con la Compiuta donzella (2), produce un sonetto nel quale il primo periodo occupa ben 12 versi:

- (2) Gentil donzella somma ed insegnata,
 poi c'ag[g]io inteso di voi tant' or[r]anza,
 che non credo che Morgana la fata
 né la Donna de[l] Lago né Gostanza
 né fosse alcuna come voi presc[i]ata;
 e di trovare avete nominanza
 (ond'eo mi faccio un po[ca] di mirata
 c'avete di saver tant'abondanza):
 però, se no sdegnaste lo meo dire,
 vor[r]ia venire a voi, poi non sia sag[g]io,
 a ciò che 'n tutto mi poria chiarire
 di ciò ch'eo dotto ne lo mio corag[g]io;
 e so che molto mi poria 'nantire
 aver contia del vostro signorag[g]io.
 (Anonimo, p. 436)

Qui la proposizione introdotta da *e* al verso 6 è una subordinata causale, coordinata a quella introdotta da *poi* presente al verso 2 (entrambe dipendono dalla principale, posta al verso 1), la quale a sua volta anticipa la consecutiva introdotta da *però*, presente nel primo verso del sestetto, e si pone in correlazione con esso. Proprio in virtù del legame imposto dalla correlazione, consideriamo il blocco introdotto da *però* facente parte dello stesso periodo.

Tuttavia, in questa varietà di forme (si noti che gran parte delle strutture individuate costituiscono casi unici), si possono notare alcuni

schemi ricorrenti. Vale a dire, alcune strutture sono preferite da più di un autore, che le usa in più di un componimento. Si tratta – e non è un dato di poco conto – di quelle strutture che seguono più da vicino lo schema metrico. Ecco una lista (con relativi esempi) degli schemi.

SCHEMA 4 + 4 + 6, usato, tra gli altri, dal Notaro (3), da Bonagiunta da Lucca e dall'anonimo autore del *Bestiario moralizzato*:

- (3) Io m'aggio posto in core a Dio servire,
 com'io potesse gire in paradiso,
 al santo loco, c'aggio audito dire,
 o' si mantien sollazzo, gioco e riso.
 Senza mia donna non vi voria gire,
 quella c'è blonda testa e claro viso,
 che senza lei non poteria gaudere,
 estando da la mia donna diviso.
 Ma no lo dico a tale intendimento,
 perch'io peccato ci volesse fare;
 se non veder lo suo bel portamento
 e lo bel viso e 'l morbido sguardare:
 che'l mi teria in gran consolamento,
 veggendo la mia donna in ghiora stare.
 (G. da Lentini, p. 43).

I primi due periodi coincidono con le due quartine, mentre il sestetto è compreso in un unico periodo: si tratta di uno degli schemi più ricorrenti. Anche se nel sonetto prestilnovistico l'ottetto non era interpretato come una successione di due quartine (si tenga presente che la quasi totalità dei sonetti di questo periodo presenta ancora la fronte suddivisa in distici a rima alternata), appare chiara, evidente la tendenza a organizzare sintatticamente l'insieme in due frasi o in due periodi. Di contro, almeno dal punto di vista della sintassi, le due terzine finali non sono separate.

SCHEMA 4 + 4 + 3 + 3, usato da Jacopo Mostacci e Pier della Vigna nella tenzone con il Notaro sulla natura di Amore, da Guittone, da Maestro Torrigiano da Firenze (4), da Monte Andrea, in uno dei pochi sonetti “non modificati” che di lui ci rimangono, e nel *Bestiario moralizzato*.

- (4) Esser donzella di trovare dotta
 sì grande meraviglia par a 'ntendre,
 ca, se Ginevra fosse od Isaotta,
 ver' lor di lei se ne poria contendre;

ed eo fo a questa meraviglia motta,
ché ne voria da voi certezza aprendre:
ca, s'egli è ver caval sonar la rotta,
ben si poria la natura riprendre.

Ma, se difender voglio la natura,
dirò che siate divina Sibilla
venuta per aver del mondo cura.

Ed eo ne tegno di miglior la villa,
e credo ch'èci miglior aventura,
che ci e aparita sì gran meraviglia.

(Maestro Torrigiano, p. 439).

La bipartizione è qui presente sia nell'ottetto, sia nella sestina. Si noterà che la struttura sintattica discorda dal metro, composto interamente da distici in rima baciata. Ciò è evidente soprattutto nella sirma, dove due periodi di tre versi ciascuno si oppongono allo schema binario (CDCDCD) delle rime

SCHEMA 8 + 3 + 3, che, secondo Soldani (2003: 445) «traduce in termini periodali il modello soggiacente al sonetto duecentesco primitivo». Sarà questo il motivo della grande frequenza di questo schema, che risulta essere il più usato in assoluto, non soltanto da Guittone, ma anche da autori minori quali Geri Giannini Pisano, Meo Abbracciavacca, la Compiuta Donzella, senza dimenticare l'anonimo del *Bestiario moralizzato*:

- (5) Ahi! con mi dol vedere omo valente
star misagiato e povero d'avere,
e lo malvagio e vile esser manente,
regnare a benenanza ed a piacere;
e donna pro corsese e canoscente
ch'è laida sì, che vive in dispiacere;
e quella ch'ha bieltà dolze e piagente,
villana ed orgogliosa for savere.
Ma lo dolor di voi, donna, m'amorta,
ché bella e fella assai più ch'altra sete,
e più di voi mi ten prode e dannaggio.
Oh, che mal aggia il die che voi fu porta
sì gran bieltà, ch'altrui ne confondete,
tanto è duro e fellon vostro coraggio!

(Guittone, *Canzoniere*, v, p. 15).

Nell'esempio guittoniano proposto in (5) si noti la particolare struttura sintattica della fronte; la quale è costituita da una serie di quattro coor-

dinate dipendenti dal verbo *vedere*, ciascuna della quali occupa due versi, e richiama molto da vicino la struttura in distici dell'ottetto.

SCHEMA 8 + 6, usato da Guittone d'Arezzo, Bonagiunta, Bondie Dietaiuti (6) e Compiuta Donzella:

- (6) Quando l'aira rischiera e rinserena,
 il mondo torna in grande dilet[t]anza
 e l'agua surge chiara de la vena
 e l'erba vien fiorita per sembianza
 e gli augilletti riprendon lor lena
 e fanno dolci versi i[n] loro usanza,
 ciascun amante gran gioia ne mena
 per lo soave tempo che s'avanza;
 ed io languisco ed ho vita dogliosa;
 com' altr' amante non posso gioire,
 ché la mia donna m'è tanto orgogliosa,
 e non mi vale amar né ben servire:
 però l'altrui alerezza m'è noiosa,
 e noiami ch'io veg[g]io rinverdire.

(Bondie Dietaiuti, p. 388).

Appare interessante notare che nei sonetti nei quali l'ottetto è compreso in un solo periodo, la struttura sintattica interna di tale periodo segue molto da vicino il metro: infatti la disposizione binaria di subordinate e coordinate tende a unire tra loro i due versi del distico. In (5) e in (6) si ha la seguente situazione: l'insieme sovraordinata-subordinata unisce i versi 1-2 e 3-4; lo stesso vale per i vv. 5-6, legati da due coordinate aventi lo stesso soggetto.

SCHEMA 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 3, Usato da Guittone, da Ser Giacomo da Leona dalla Compiuta Donzella e da Chiaro Davanzati (7), questo schema è quello che più aderisce alla struttura metrica del sonetto delle Origini: segue infatti di pari passo i distici della fronte e le terzine. Tuttavia, riguardo a queste ultime, occorre precisare. A parte *Amore parch'orgoglioso mi fera* di Ser Giacomo, le cui terzine hanno struttura CDE CDE, in tutti gli altri casi in cui compare, questo schema è applicato a terzine in distici a rima baciata. Una simile circostanza sembra accordarsi alla teoria vulgata, secondo la quale fin dall'inizio le due terzine erano percepite come tali, e non come distici, contrariamente a quanto accadeva per la fronte.

- (7) La splendēte luce, quando apare,
 in ogni scura parte dà chiarore;
 cotant'ha di vertute il suo guardare,
 che sovra tutti gli altri è 'l suo splendore:
 così madonna mia face alegrare,
 mirando lei, chi avesse alcun dolore;
 adesso lo fa in gioia ritornare,
 tanto sormonta e passa il suo valore.
 E l'altre donne fan di lei bandiera,
 imperadrice d'ogni costumanza,
 perch' è di tutte quante la lumera;
 e li pintor la miran per usanza
 per trare asempro di sì bella cera,
 per farne a l'altre genti dimostranza.
 (Chiaro Davanzati, p. 428).

Non è possibile fornire una cronologia di questi schemi, ma una cosa è certa: i sonetti con fronte unitaria sono piuttosto numerosi; invece quelli con fronte sintatticamente bipartita (anche se questo schema è stato seguito dai poeti della Scuola siciliana e, in particolare, dal Notaro) si ritrovano non frequentemente nel corso del Duecento. Questo schema comincerà a essere usato in modo sistematico a partire dal Trecento, come risulta dal gran numero di sonetti con schema 4 + 4 presenti nel *Bestiario moralizzato* (primi anni del XIV secolo). Ora, se confrontiamo questi sonetti con quelli, molto simili per struttura, di Chiaro Davanzati, vedi (8) e (9), autore di poco precedente, notiamo subito la differenza:

- (8) Lo parpalione corre la rivera,
 là ove vede lo claro splendore,
 e tanto va girando la lumera
 che lo consuma lo foco e l'ardore.
 Pare ke tenga simile mainera
 la creatura a l'omo peccatore:
 cola beleça de l'ornata cera
 lo lega a terribile encendore.
 Ki vede creatura delicata
 Dea considerare ki la fece,
 e deali render laude d'ogni bene.
 Cusi la vita sua serà beata;
 ein altra guisa piglia mala vice,
 che perde possa e merita le pene.
 (*Bestiario*, LIV, p. 274)

essere divisa in periodi di quattro versi, tanto da rendere la fronte a tutti gli effetti bipartita anche nel caso di distici a rima alternata. Lo schema crociato, che si affermerà proprio in questo periodo, segnerà il trionfo di uno schema che si era già consolidato nel terreno della sintassi.

L'analisi sintattica ci può fornire qualche elemento in più anche per quanto riguarda la divisione del sestetto in terzine. Alla luce dei fatti, la cosa appare innegabile; ma alcuni degli indizi raccolti ci fanno pensare che non sia sempre così. Infatti, limitando l'analisi ai sestetti con metro CD CD CD, negli schemi sintattici individuati, soltanto nel 40% dei casi la sintassi scandisce l'andamento ternario del sestetto. Vale a dire, soltanto in 4 casi su 10 la terzina in distici a rima baciata presenta una struttura sintattica 3 + 3 (o 3 + 1 + 2), cioè una sintassi che individui chiaramente le due terzine (ovviamente nel caso di metro CDE CDE la frequenza è di gran lunga maggiore). E non è di poca importanza che proprio in uno dei sonetti del Notaro (10) la sintassi segua l'andamento binario del metro, anche nel sestetto:

- (10) Or come pote sì gran donna entrare
per gli ochi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,
che 'nentr'esso la porto là onque i' vone?

Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne dònè;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.

Lo foco inchiuso, poi passa difore
lo suo lostrore, senza far rotura:
così per gli ochi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura.
Rinovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.

(G. da Lentini, p. 76)

Ferma restando l'originaria concezione ternaria del sestetto, confermata dalla tradizione manoscritta²⁷, vari elementi fanno ritenere che possano essere state praticate anche soluzioni di tipo unitario (basate cioè sull'indivisibilità del sestetto) o di tipo binario. Del resto lo stesso Antonelli (1989: 75) avverte: «Rispetto alla documentazione metrico-

²⁷ Che si compone, gioverà ricordarlo, di manoscritti della fine del Duecento.

formale e all'indagine sul metodo compositivo del Notaro, ci sembra perciò che la lettura del sestetto in un'ipotesi ternaria [aba,bab] rimanga la più economica, pur essendo innegabile una sua resistenza ad una razionalizzazione e storicizzazione integrale e rimanendo in ogni modo aperta la possibilità di eventi singoli o addirittura estemporanei». Ebbene: mi sembra che il nostro caso rientri proprio negli eventi che, secondo lo studioso, non è possibile escludere; e ciò, a maggior ragione, in una fase della nostra lirica, come quella prestilnovistica, in cui lo sperimentare nuove forme era certamente un fatto ricorrente.

Bibliografia

- AGOSTINI, FRANCESCO, 1978, "Proposizioni subordinate". In: *Enciclopedia Dantesca, Appendice: biografia, lingua e stile, opere*: 370-408.
- ANTONELLI, ROBERTO, 1989, *L'«invenzione» del sonetto*. In *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi: I, 35-75.
- ANTONELLI, ROBERTO (a cura di), 2008, *I poeti della Scuola siciliana*, Vol. I: *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori.
- AVALLE, D'ARCO SILVIO, 1990, *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*. In: R. M. Danese / F. Gori / C. Questa (a cura di) *Metrica classica e linguistica. Atti del colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988*, Urbino, Quattro Venti: 495-526.
- BALDELLI, IGNAZIO, 1970, "Canzone". In: *Enciclopedia dantesca*, Vol. I: *A-Cil*: 796-802.
- BALDELLI, IGNAZIO, 1976a, "Sestina, sestina doppia". In: *Enciclopedia dantesca*, Vol. V: *San-Z*: 193-195.
- BALDELLI, IGNAZIO, 1976b, "Sonetto, sonetto doppio". In: *Enciclopedia dantesca*, Vol. V: *San-Z*: 317-320.
- BALDELLI, IGNAZIO, 1976c, "Terzina". In: *Enciclopedia dantesca*, Vol. V: *San-Z*: 583-594.
- BALDELLI, IGNAZIO, 1978, "Lingua e stile". In: *Enciclopedia dantesca, Appendice: Biografia, lingua e stile, opere*: 58-112.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, 1973, "Ritmo". In: *Enciclopedia dantesca*, Vol. IV: *N-Sam*: 985-92.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, 1975, *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi*.
- BELTRAMI, PIETRO G., 1975, *Primi appunti sull'arte del verso nella "Divina Commedia"*. "Giornale storico della letteratura italiana", 152: 1-32.

- BELTRAMI, PIETRO G., 1981, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.
- BELTRAMI, PIETRO G., 1985, *Metrica e sintassi nel canto XXVIII dell'“Inferno”*. “Giornale storico della letteratura italiana”, 162: 1-26.
- BELTRAMI, PIETRO G., 1994², *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BIADENE, LANDRO, 1888/1977, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*. «Studi di filologia romanza» 4, 1 (Ristampa anastatica con presentazione di R. Fedi, Firenze, Le Lettere).
- BRUGNOLO, FURIO, 1992, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*. «Lectura Petrarcae», 9: 259-290.
- BRUGNOLO, FURIO, 1998, “Presentazione” a Pötters, 1998: 7-11.
- CREMANTE, RENZO, 1967, *Nota sull'enjambement*. “Lingua e stile”, 2: 377-391.
- D'ACHILLE, PAOLO / GIOVANARDI, CLAUDIO, 2004, *Aspetti della coordinazione nella Cronica di Anonimo Romano*. In: M. Dardano / G. Frenguelli (a cura di), *SintAnt. La sintassi dell'italiano antico. Atti del Convegno internazionale di studi (Università “Roma Tre”, 18-21 settembre 2002)*, Roma, Aracne: 117-153.
- DARDANO, MAURIZIO, 2002, «Con più ampio e simmetrico sviluppo». *Note sull'argomentazione nella Divina Commedia*. In: M. Savini (a cura di), *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, Roma, Aracne: 115-35.
- DE ROBERTIS, TERESA, 2001, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, In: Leonardi (2001b), Vol. IV: *Studi critici*: 317-350
- DE ROBERTO, ELISA, 2007, *Le proposizioni relative con antecedente in italiano antico*, Tesi di Dottorato in cotutela, Università Roma Tre/Université Paris IV-Sorbonne.
- DI GIROLAMO, COSTANZO, 1976, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.
- Enciclopedia dantesca*, 1970-1978, 5 voll. + *Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- FRASCA, GABRIELE, 1992, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis.
- FUBINI, MARIO, 1962, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Vol I: *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli.
- FUBINI, MARIO, 1971², *L'enjambement nella “Gerusalemme liberata”*. In: Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia: 230-247.
- HOPPER, VINCENT FOSTER, 1938/1995, *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*,

- New York, Columbia University press [tr. franc.: *La symbolique médiévale des nombres*, Paris, Monfort]
- JAKOBSON, ROMAN, 1966, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli.
- JENNI, ADOLFO, 1945, *La sestina lirica*, Bern, Lang.
- LEONARDI, LINO, 1994, Introduzione e note a Id. (a cura di) Guittone D'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 13).
- LEONARDI, LINO, 2001a, *Il Canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuti e fonti di una raccolta d'autore*. In: Id. (2001b), Vol. IV: *Studi critici*: 153-214.
- LEONARDI, LINO (a cura di), 2001b, *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, 6 voll., Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo.
- LEPORATTI, ROBERTO, 2001, *Il "libro" di Guittone e la "Vita nuova"*. "Nuova rivista di letteratura italiana", I: 41-150.
- LISIO, GIUSEPPE, 1902, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII. Saggio di critica e di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 1975, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 1987, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 1991, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 2000, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 2001, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, 2008, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci.
- MENICHETTI, ALDO, 1975, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*. «Strumenti critici», 9: 1-30.
- MENICHETTI, ALDO, 1995, *Guittone fra metrica e stile*. In: Picone (1995): 205-217.
- MEYER, HEINZ / SUNTRUP, RUDOLF, 1987, *Lexicon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München, Fink.
- MORINI, LUIGINA (a cura di), 1996², *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi.
- PÖTTERS, WILHELM, 1998, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Presentazione di F. Brugnolo, Ravenna, Longo.

- RENZI, LORENZO, 1989, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: c, ccxiii, ccxiv, cccli*. "Lectura Petrarcae", 8: 187-220.
- RENZI, LORENZO ET AL. (a cura di), 1988-1995, *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Bologna, Il Mulino.
- RONCAGLIA, AURELIO, 1981, *L'invenzione della sestina*. "Metrica", 2: 3-41.
- SALVI, GIAMPAOLO, 1988, *La frase semplice*. In: Renzi et Al., Vol. I: *La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*: 29-113.
- SCAGLIONE, AALDO, 1968, *Periodicità sintattica e flessibilità metrica nella "Divina Commedia"*, trad. it. "Sigma", 19: 3-33.
- SCHWARZE, CHRISTOPH, 1970, *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Berlin-Zürich, Gehlen.
- SOLDANI, ARNALDO, 2003, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*. In: M. Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore: 383-504.
- STEWART, PAMELA, 1973-1975, *La novella di Madonna Oretta e le due parti del Decameron*. "Yearbook of Italian Studies", 3: 27-40.
- TONELLI, NATASCIA, 1999, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki.
- WEINMANN, PETER, 1989, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue aspekten der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen, Narr.
- ZAMPONI, STEFANO, 2001, *Il Canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*. In: Leonardi (2001b), Vol. IV: *Studi critici*: 215-245.