

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 Gambarara, *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

Canzone

di Sara Gallegati

Introduzione al metro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ivi, p. 112.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

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

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

²⁰ L'intelligenza celeste.

²¹ Ossia la Madonna, regina del paradiso.

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

²⁷ Valore: provenzalismo che indica il complesso delle virtù.

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

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno

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

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

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

Parafrasi

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

³⁷ Sulla terra; fra voi elementi della natura.

³⁸ Ossia "privata del corpo".

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Ivi, p. 312.

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

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

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

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

[Petrarca 2005]

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

⁴⁷ Le braccia di Dio.

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

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

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

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

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

⁴⁹ Ivi, p. 286.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Ivi, p. 286.

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶² Ivi, p. 12.

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

Parafrasi

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

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

⁶⁴ *Ibidem*.

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

⁶⁶ Ivi, pp. 50-51.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ Ivi, p. 153.

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

⁷² *Ibidem*.

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

⁷⁴ Atra: oscura.

⁷⁵ Procella: tempesta.

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, linguistica e stilistica

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

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

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

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

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