

Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi





Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi

eum

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

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

Prima edizione: settembre 2026

Copyright: ©2026 Autore/i

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

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

eum.unimc.it

Sommario

Laura Melosi

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

Gioele Marozzi

15 Ballata

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

Sara Gallegati

55 Canzone

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

Gioele Marozzi

97 Sonetto

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

Matteo Maselli

133 Terzina

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

Sara Gallegati

189 Madrigale

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

Sabrina Malerba

215 Ottava

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

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

Ilaria Cesaroni

249 Endecasillabo sciolto

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

Ilaria Cesaroni

287 Verso libero

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

311 Edizioni di riferimento

315 Glossario

321 Autori

Ballata

di Gioele Marozzi

Introduzione al metro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lecture

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

[da Todi 1974]

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

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

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

- 5 Lauretta insieme e Lia
nel solitario orrore.

Due vaghe ninfe appresso un chiaro fonte
tra l'erbe fresche e i lucidi ruscelli,
ambo a cantare ed a risponder pronte,
come di primavera i vaghi augelli:
ambe vidi con lunghi aurei capelli,
ambe soavi il riso,
bianche e vermiglie il viso,
ambe nude le braccia;

- 10
15 né so qual più mi piaccia,
ché par ciascuna un fiore.

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;

il cielo ingombro, tragico, disfatto:

bianca bianca nel tacito tumulto

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parafrasi

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

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

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

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

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

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

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

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

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