



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**
FACULTÉ DES LETTRES

UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in Linguistica Storica, Linguistica Educativa e Italianistica. L'Italiano, le altre
Lingue e Culture

Ciclo XXXVI

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Faculté des Lettres

Département de Langues et Littératures Romanes

Unité d'Italien

Doctorat ès lettres

Dante, Petrarca e la canzone del Trecento.

Sintassi, metrica, testualità

S.S.D.: L-FIL-LET/12 Linguistica italiana

Supervisor:

Prof. Luigi Spagnolo (per l'Università per Stranieri di Siena)

Prof. Carlo Enrico Roggia (per l'Université de Genève)

Presidente della commissione:

Prof. Roberto Leporatti (Université de Genève)

Dottorando:

Dott. Giacomo Doardo

INDICE

INDICE.....	3
INTRODUZIONE	7
1. Premessa metodologica e obiettivi della ricerca.....	7
2. Corpus testuale e fonti	11
3. Criteri di scansione sintattica.....	13
4. Tabelle.....	21
5. Struttura della ricerca.....	22
DANTE.....	25
1. Sintassi.....	25
1.1 Apertura del periodo in principale.....	25
1.1.1 Frase semplice	26
1.1.2 Apertura in principale + subordinata	30
1.2 Apertura del periodo in subordinata	37
1.3 Apertura del periodo con strutture interpolate.....	44
1.4 Apertura del periodo in “altro”	47
1.5 Apertura della stanza	50
1.6 Subordinazione	55
2. Rapporto fra la sintassi e la metrica.....	63
2.1 Scavalcamento delle partizioni interne della stanza	64
2.1.1 Il tipo strofico P/P/S	64
2.1.2 Il tipo strofico P+P.....	68
2.1.3 Il tipo strofico P+S.....	72
2.1.4 Il tipo strofico P+P+S	77
3. Testualità.....	80

3.1	Connettivi e segnali discorsivi.....	80
3.2	Tipologie e distribuzione dei connettivi	82
3.2.1	Relazione di consecuzione-conclusione	82
3.2.2	Relazione di opposizione.....	97
3.2.3	Relazione di aggiunta	102
3.2.4	Il che/ché subordinatore generico.....	105
4.	Riepilogo e osservazioni conclusive.....	108
PETRARCA		111
1.	Sintassi.....	111
1.1	Apertura del periodo in principale	111
1.1.1	Frase semplice	111
1.1.2	Apertura in principale + subordinate	122
1.1.3	Apertura in ‘principale + principale’	132
1.2	Apertura del periodo in subordinata	134
1.3	Apertura del periodo con ‘strutture interpolate’	146
1.4	Apertura del periodo in ‘Altro’	152
1.5	Apertura della stanza	158
1.6	Subordinazione	167
2.	Rapporto fra la sintassi e la metrica.....	170
2.1	Il tipo strofico P/P/S	172
2.2	Il tipo strofico P+P.....	178
2.2	Il tipo strofico P+S.....	183
2.3	Il tipo strofico P+P+S	186
3.	Testualità.....	194
3.1	Tipologie e distribuzione dei connettivi	194
3.1.1	Relazione di opposizione.....	196

3.1.2 Relazione di consecuzione-conclusione	199
4. Riepilogo e osservazioni conclusive.....	201
TRECENTO	203
1. Premessa	203
2. Sintassi.....	215
2.1 Apertura del periodo	215
2.2 Apertura della stanza	223
2.3 Subordinazione	228
3. Rapporto fra la sintassi e la metrica.....	235
3.1 Tipologia della stanza	235
3.2 Tipologia di legame tra le partizioni della stanza	241
3.3 Stanze monoperiodali	244
4. Testualità.....	247
4.1 Frequenza e distribuzione dei connettivi	247
5. Riepilogo e osservazioni conclusive.....	254
APPENDICE	261
Tabella 1. Apertura del periodo	261
Tabella 2. Apertura in ‘frase indipendente’	262
Tabella 3. Tipo di frase principale	263
Tabella 4. Tipologie di apertura in ‘principale + subordinata’	264
Tabella 5. Tipologie della circostanziale che segue la principale in attacco in Dante e in Petrarca	265
Tabella 6. Tipologie di subordinata prolettica in apertura di periodo.....	266
Tabella 7. Tipologia di subordinata incassata nei costrutti ‘a festone’ in Dante e Petrarca	267
Tabella 8. Apertura del periodo in ‘struttura interpolata’	268

Tabella 9. Apertura del periodo in ‘principale interpolata’ in Dante e in Petrarca ...	269
Tabella 10. Apertura del periodo in ‘altro’	270
Tabella 11. Apertura della stanza	270
Tabella 12. Subordinazione in Dante, Petrarca, Sennuccio, Quirini, de’ Rossi.....	271
Tabella 13. Subordinazione in Fazio, Antonio da Ferrara, Soldanieri, Sacchetti, Sardini e medie trecentesche	272
Tabella 14. Subordinazione in Dante: Rime e Vita Nuova	273
Tabella 15. Rapporto tra la sintassi e la metrica	274
Tabella 16. Tipologie di scavalcamo tra piedi	275
Tabella 17. Tipologie di scavalcamo tra piede (o fronte) e sirma.....	276
Tabella 18. Stanze o parti della stanza ‘monoperiodali’	277
Tabella 19. Frequenza connettivi.....	278
Tabella 20. Posizione del connettivo nella stanza	278
Tabella 21. Connettivi.....	279
Tabella 22. Distribuzione dei connettivi in apertura di partizione della stanza.....	280
BIBLIOGRAFIA E FONTI	281
1. Edizioni di riferimento.....	281
2. Studi e altre edizioni	282

INTRODUZIONE

1. *Premessa metodologica e obiettivi della ricerca*

L'idea istituzionale che sta alla base di questa ricerca sulla forma canzone del Trecento è che il testo poetico sia costituito da due componenti fondamentali e complementari, il cui equilibrio – variabile di caso in caso – determina in un certo senso l'esito dell'operazione poetica stessa. Tradizionalmente, queste due componenti prendono il nome di metro e di ritmo. Marco Praloran ha dato una definizione di questi due elementi costitutivi della poesia:

Qual è la differenza tra metro e ritmo in poesia? Il metro è un insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari o più astratti dei fatti linguistici, per precederli e insieme determinarli, o comunque per costruire il polo di una decisiva interrelazione. Il ritmo è, di fatto, il discorso nella sua enunciazione, realtà linguistica realizzata nel discorso: prosodia (regole dell'accentazione e del sillabismo), sintassi, intonazione dunque, ma appunto visti nelle strutture versificate, cioè in rapporto a strutture prelinguistiche, scheletri formali: una forma metrica, un verso, una sequenza di rime in cui trovano posto. Da una parte, quindi, un elemento soggettivo e mobile, dall'altra un elemento oggettivo, 'dato', sostanzialmente rigido – e si capisce bene come l'interrelazione tra queste due realtà sia un punto nodale per lo studio della poesia (Praloran 2011, 5).

Assumere questa prospettiva teorica a fondamento di una ricerca incentrata sulla forma canzone pone direttamente al centro del discorso critico, da un lato, la sintassi con la sua malleabilità, dall'altro, il traliccio metrico e le sue strutture rigide. Pertanto, la scelta di eleggere la sintassi e il suo rapporto con la struttura metrica soggiacente quale campo di ricerca privilegiato è funzionale alla comprensione profonda e sostanziale degli sviluppi formali che segnano la canzone nel Trecento.

Da questo punto di vista, quando si parla di 'struttura metrica soggiacente' alla canzone antica – la forma metrica più prestigiosa, fluida e dinamica della nostra tradizione letteraria –, ci si riferisce primariamente alla conformazione della cellula minima ed

essenziale di questo metro pluristrofico, ossia la stanza. Nella tradizione letteraria italiana, la stanza, sin dai suoi primi esercizi, è solitamente divisa al suo interno: benché Dante nel *De vulgari eloquentia* ammetta la possibilità che una canzone possa essere composta da stanze *sine diesi*¹, cioè indivise, nella pratica dei testi sono ben più frequenti strofe la cui configurazione interna risulta quadripartita in due piedi e due volte, o tripartita in due piedi e una sirma² (quest'ultima – com'è noto – è la scansione normale nella prassi dantesca ed esclusiva nelle canzoni di Petrarca)³. Tale suddivisione della stanza non è un dato accessorio, ma incide sensibilmente sull'organizzazione sintattica del discorso: il poeta, infatti, di fronte a una tale struttura o fa coincidere gli snodi e le pause della sintassi con l'architettura metrica, rispettando così l'intonazione convenzionale⁴, oppure può infrangere tale corrispondenza. Ne consegue che misurare l'incidenza dell'una o dell'altra soluzione nella prassi del singolo poeta diventa decisivo per comprendere il suo peculiare modo di comporre canzoni.

Tuttavia, le specificità formali della canzone non si esauriscono nella singola stanza, ma abbracciano il testo nella sua estensione. Infatti, uno degli aspetti che rende questa forma uno degli organismi più complessi – e per questo affascinanti – della nostra tradizione letteraria è la fitta rete di richiami e corrispondenze che innerva le stanze e le connette fra loro. E con questo non s'intende la pratica di collegare le strofe attraverso mirate riprese lessicali collocate all'inizio e alla fine della stanza (si pensi, in particolare, alla tecnica delle *coblas capfinidas* o *capcaudadas*); ci si riferisce piuttosto a quel sistema di echi e rimandi che non si sviluppa a un livello epidermico e superficiale, ma procede sottotraccia, coinvolgendo le strutture profonde della lingua. Pertanto, data la natura pluristrofica di questo metro, limitare il punto di osservazione alla singola cellula ed escludere dalla prospettiva di ricerca la visione d'insieme, cioè quella che abbraccia il

¹ «quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusdam et *sine diesi* – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam» (*Dve* II x 2; il corsivo è mio).

² Com'è noto, Dante, per giustificare la divisione interna della stanza, rimanda in più passi a una struttura musicale soggiacente: «stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem» (*Dve* II IX 6); oppure: «omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est» (*Dve* II x 2).

³ Va segnalato che tra i trattatisti trecenteschi solo Dante nel *De vulgari* fa riferimento alla divisione della stanza. Non ne fanno menzione né Francesco da Barberino nei *Documenti d'Amore* (1314), né Antonio da Tempo nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (1332), né Gidino da Sommacampagna nel *Trattato e arte deli rithimi volgari* (1381-84). In particolare per il ruolo marginale della *cantio extensa* nella *Summa* di Antonio da Tempo cfr. Andrews 1977, 119-20.

⁴ Per il concetto di 'intonazione convenzionale' di un testo poetico cfr. Lotman 1985, 116-21.

componimento nella somma delle sue unità strofiche, potrebbe condurci a un risultato parziale e incompleto.

Si consideri, inoltre, che è peculiare di questa forma metrica organizzare il discorso per ‘moduli’, che corrispondono sul piano metrico-strutturale alle stanze, il cui numero, com’è noto, può variare da testo a testo a seconda delle intenzioni dell’autore. Il che non è di certo ininfluenza sulle modalità di tessere l’argomentazione, anzi, in parte ne determina e ne orienta gli sviluppi. Per queste ragioni, anche dal punto di vista argomentativo, infatti, risulta difficile considerare le unità strofiche fra loro del tutto autonome: esse sono parte di un *continuum* che attraversa la canzone lungo tutta la sua durata, e pertanto vanno considerate come cellule interdipendenti di un organismo compatto, che, benché snodato e articolato al suo interno, risulta in definitiva completo e concluso.

Da quanto è stato osservato, per comprendere il funzionamento del congegno metrico-formale della canzone diventa quindi necessario affiancare alla disamina del rapporto tra la sintassi e la metrica lo studio delle strategie argomentative e dell’articolazione del discorso sul piano logico e concettuale. Tuttavia, benché la bibliografia relativa agli aspetti istituzionali della canzone sia ricca⁵, non vi sono molti studi che si accostano alla canzone tra Due e Trecento con l’approccio metodologico che abbiamo cercato sin qui di definire⁶. Fanno eccezione i fondamentali contributi di Marco Praloran sulla canzone petrarchesca⁷, e, sulla loro scorta, la disamina degli sviluppi sintattico-formali delle canzoni di Dante condotta da Arnaldo Soldani⁸. Inoltre, muove dalle medesime premesse teoriche dei due lavori appena citati il recente studio di Sergio Bozzola sulla fortuna tre-quattrocentesca della struttura sintattica, retorica e argomentativa di *Io son venuto al punto della rota*, vero e proprio prodigio di rigore e geometria formale⁹.

⁵ Per gli sviluppi istituzionali della canzone trecentesca disponiamo del repertorio di Pelosi 1990, utile anche per misurare l’incidenza delle novità dantesche nelle generazioni successive, mentre per quanto attiene alla fisionomia metrica della canzone duecentesca si veda Lisio 1895. Per la morfologia della canzone (schema metrico, numero delle stanze, presenza del congedo ecc.) dalle Origini al Cinquecento si dispone inoltre del fondamentale repertorio di Gorni 2008, da affiancare a Gorni 1993, in cui lo studioso traccia gli sviluppi del profilo metrico della canzone nella tradizione.

⁶ Si caratterizzano per la medesima prospettiva metodologica, anche se esulano dai confini cronologici della nostra ricerca, il lavoro di Gaia Guidolin sulla canzone del primo Cinquecento (cfr. Guidolin 2010), e quello di Leonardo Bellomo sulle rime di Lorenzo de’ Medici (cfr. Bellomo 2016).

⁷ Cfr. Praloran 2013.

⁸ Cfr. Praloran, Soldani 2010, in particolare alle pp. 416-29.

⁹ Cfr. Bozzola 2022.

In questi tre lavori, tuttavia, gli autori circoscrivono i campi delle loro ricerche a singoli autori (così Praloran e Soldani, che si limitano rispettivamente a Petrarca e a Dante) o a un tipo retorico e sintattico specifico di canzone (Bozzola). Pertanto, considerata la mancanza di uno studio organico e sistematico della forma canzone del Trecento che studi il rapporto tra la sintassi e la metrica, da un lato, e la dimensione argomentativa, dall'altro, la presente ricerca, attraverso un'applicazione degli indirizzi metodologici di questi contributi fondamentali, si pone l'obiettivo di colmare tale lacuna bibliografica al fine di comprendere il funzionamento su base formale della canzone nel Trecento e di individuare le traiettorie evolutive di questo complesso organismo metrico-formale.

Gli elementi di novità del nostro lavoro sono principalmente due. Il primo consiste nell'aver studiato in maniera metodologicamente sistematica e rigorosa un ampio *corpus* di canzoni trecentesche sinora pochissimo indagate dal punto di vista della sintassi del periodo, dei rapporti fra quest'ultima e la metrica, e dei connettivi testuali, fatta eccezione per qualche caso isolato¹⁰ e ovviamente per quelle di Dante¹¹ e di Petrarca¹². Il secondo coinvolge direttamente le canzoni di questi due poeti: esse, benché ampiamente studiate¹³, potranno comunque giovare del confronto con quelle dei cosiddetti 'minori' del Trecento, col risultato, da un lato, di essere meglio inquadrare nella prospettiva storico-critica, e, dall'altro, di essere considerate nella loro eredità sintattica e formale.

¹⁰ Dalla prospettiva del rapporto tra la sintassi e la metrica nelle canzoni di Sennuccio del Bene e di Giovanni Quirini si veda il recente contributo di Iocca 2023.

¹¹ Sulla sintassi e lo stile delle liriche di Dante in generale si veda Lisio 1902, Boyde 1979, in particolare alle pp. 203-61 e 385-400, e la trattazione 'Lingua e stile' di Baldelli 1979 in *Appendice* all'*Enciclopedia dantesca* (cfr. *ED, App.*).

¹² Per quanto riguarda la sintassi del *Canzoniere* (anche se con prevalentemente attenzione alla forma del sonetto) cfr. Figurelli 1961, Herczeg 1978, Renzi 1988, e più recentemente Tonelli 1999 e Soldani 2009. Offre una lettura sintattica e stilistica dell'insieme delle canzoni petrarchesche Fubini 1970, 237-98. Per una particolareggiata descrizione del sistema linguistico del *Canzoniere* si veda infine Vitale 1996.

¹³ In generale sulle canzoni di Dante cfr. le relative voci nell'*Enciclopedia dantesca* a cura di Pazzaglia e di Pernicone, oltre che la voce 'Canzone' di Baldelli (cfr. Baldelli, *Canzone*). Da una prospettiva storico-istituzionale della fortuna metrica di Dante si veda da ultimo Afriso 2016. Per quanto riguarda le canzoni di Petrarca, è ancora imprescindibile Labande-Jeanroy 1928, cui vanno affiancate le varie *Lecturae Petrarce* patavine (cfr. *LP*), a cominciare da quella di Folena 1978 e di Soldani 2010. Sulle specificità formali e metriche, nonché tematiche, delle canzoni petrarchesche in funzione della loro collocazione nella 'macrostruttura' dei *Fragmenta* cfr. Theodor Elwert 1983. Sulla fisionomia ritmica e prosodica delle canzoni petrarchesche, in particolare sull'uso del settenario, si veda Bozzola 2003.

2. *Corpus testuale e fonti*

L'operazione di spoglio è stata condotta su un *corpus* di 151 canzoni, prelevate da una corona di autori il cui arco cronologico spazia all'incirca dagli anni '90 del Duecento (con le prime canzoni dell'Alighieri) alla fine del secondo decennio del Quattrocento (con la morte di Simone Serdini, avvenuta tra il 1419/20). Definiamo, quindi, il 'Trecento' in maniera 'estensiva', sulla scorta dell'impostazione del repertorio metrico della canzone del Trecento di Andrea Pelosi¹⁴. Tuttavia, rispetto a questo repertorio, che consta di 251 testi, la nostra silloge presenta un numero di canzoni minore. Tale riduzione è riconducibile alla differente impostazione – e ai differenti scopi – dei due lavori: quello di Pelosi è anzitutto un repertorio metrico, che scheda e organizza i vari schemi metrici delle canzoni del Trecento; il nostro, invece, è uno studio – come abbiamo più volte affermato nel precedente paragrafo – che ha per oggetto la sintassi e le forme dell'argomentazione della canzone trecentesca. Pertanto, avendo circoscritto il perimetro dell'indagine a queste strutture profonde della lingua e dell'organizzazione del discorso, schedare un campione significativo di testi, anche se non il loro totale, è più che sufficiente per dare conto delle tendenze generali che andremo a osservare.

I criteri in base ai quali è stato allestito il *corpus* sono due. In primo luogo, sono stati selezionati gli autori i cui *corpora* particolari fossero ragionevolmente consistenti: se si esclude la triade Sennuccio-Quirini-de' Rossi, tutti i poeti che sono stati inclusi non scendono mai sotto le 15 canzoni ciascuno. A questo criterio abbiamo derogato solo nel caso di Bindo Bonichi: nonostante la sua produzione sia considerevole (conta una ventina di canzoni)¹⁵, il poeta senese non è stato inserito a causa della poca affidabilità della datata edizione di riferimento per le sue rime (cfr. Ferrari 1867)¹⁶.

¹⁴ Cfr. Pelosi 1990.

¹⁵ Cfr. Pelosi 1990, 63-64.

¹⁶ Utilizzando come termine di confronto i poeti inclusi nel repertorio di Pelosi, sono invece stati esclusi perché non rispettano tale criterio i seguenti autori (il numero delle canzoni viene ricavato da quanto indicato da Pelosi 1990, 59-77): Antonio degli Alberti (8), Riccardo degli Albizzi (5), Jacopo Alighieri (1), Pietro Alighieri (2), Lancillotto Anguissola (1), Giorgio Anselmi (1), Auliver (1), Alessandro de' Bardi (1), Bartolomeo da Castel della Pieve (7), Giovanni Boccaccio (7; tuttavia, Leporatti 2013 – che seguiamo – riduce sulla base della tradizione il novero delle canzoni boccacciane alla sola *Nascosa son gli spirti e l'ombre tolte*, peraltro relegandola tra le rime 'dubbe' «per difficoltà di ordine linguistico, stilistico e culturale», cfr. Leporatti 2013, 376), Braccio Bracci (3), Brusciaccio da Rovezzano (9), Davino Castellani (1), Jacopo Cecchi (2), Marino Ceccoli (1), Manetto Ciaccheri (2), Ciano da Borgo di San Sepolcro (6), Niccolò Cieco (6), Dino Compagni (1), Matteo Correggiaio (1), Giovanni dall'Orto (1), Antonio da Tempo

In secondo luogo, si è cercato di affiancare a Dante e a Petrarca una selezione di autori omogenea dal punto di vista geografico e cronologico: fra i poeti inclusi vi è infatti una buona rappresentanza di Toscani, anche di generazioni diverse (Sennuccio, Soldanieri, Sacchetti e Serdini); vi sono poi i Veneti, sia di nascita (il veneziano Quirini e il trevigiano de' Rossi) che di acquisizione (come Fazio degli Uberti, oriundo di Pisa ma ben presto trasferitosi in terra veneta); a concludere il novero si ha il Beccari, un emiliano errante tra la Toscana (Firenze e Siena) e le corti della Romagna, dell'Emilia e del Nord. Questi autori si distribuiscono nell'arco di tempo considerato in maniera uniforme, come si può evincere dalle date di nascita e di morte che abbiamo riportato in seguito.

Dei poeti che figurano nel *corpus* va segnalato che non abbiamo incluso canzoni considerate dagli editori di incerta o dubbia attribuzione¹⁷. Inoltre, non abbiamo considerato le sestine di Dante (*Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, *Rime* 7, e la cosiddetta sestina 'doppia' *Amor, tu vedi ben che questa donna*, *Rime* 8), di Petrarca (*Rvf* 22, 30, 66, 80, 142, 214, 237, 239, 332) e di Sacchetti (*Rime* 28, 35, 49): questi testi, benché formalmente presentino il profilo metrico della canzone, appartengono in realtà a tipologie e generi testuali differenti. Per la medesima ragione non abbiamo inserito la canzone 'frottolata' di Petrarca *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Rvf* 105). Dal novero delle canzoni dantesche abbiamo poi escluso sia la canzone trilingue *Ai faus ris* (*Rime* 18), per l'impossibilità di ricavarvi dati sintattici omogenei a quelli acquisiti dalle altre canzoni a causa dei differenti codici linguistici in essa utilizzati (francese, latino e italiano), sia le due stanze isolate *Lo meo servente core* (*Rime* 32) e *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* (*Vn* 27) e la canzone bi-strofica *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (*Vn* 24), poiché, data la loro estensione ridotta, in esse viene limitata sensibilmente, se non annullata, la dimensione argomentativa ad ampie campate oggetto della nostra ricerca. Infine, non state inserite le 10 canzoni 'estravaganti' del Serdini, essendo le 22

(2), Bindo di Cione del Frate (1), Guido dell'Aquila (1), Guido del Palagio (1), Pietro de' Faitinelli (1), Matteo Frescobaldi (3), Gano di Lapo di Colle Val d'Elsa (4), Gidino da Sommacampagna (3), Giovanni da Modena (2), Gregorio d'Arezzo (8), Landolfo di Lamberto (1), Nicolò Malpigli (4), Manettino da Firenze (1), Guglielmo Maramauro (2), Mino di Vanni d'Arezzo (1), Neri Moscoli (2), Nanni Pegolotti (2), Bonaccorso Pitti (2), Niccolò del Proposto (1), Antonio Pucci (3), Nicolò Quirini (1), Cino Rinuccini (3), Giannozzo Sacchetti (6), Niccolò degli Scacchi (1), Sinibaldo da Perugia (2), Pierozzo Strozzi (1), Tommaso da Faenza (1), Agnolo Torini (4), Francesco di Vannozzo (6), Andrea Vettori (2), Brizio Visconti (4).

¹⁷ Così come non abbiamo inserito la canzone di Sacchetti *Solien mangiar gli antichi delle ghiande* (*Rime* 310), collocata in Appendice dall'editrice.

canzoni ordinate dall'autore già rappresentative delle tendenze sintattiche e stilistiche di questo poeta.

Ecco, dunque, come sono ripartiti i testi inclusi nel *corpus*; riportiamo nell'ordine il nome del poeta, seguito dal numero delle canzoni e dal riferimento all'edizione da cui abbiamo ricavato il testo:

- 1) Dante (1265 - 1321): 17 canzoni (ed. De Robertis 2005 per le canzoni estravaganti e quelle del *Convivio*; ed. Grimaldi 2015 per le canzoni della *Vita nuova*)¹⁸;
- 2) Petrarca (1304 - 1374): 28 canzoni (ed. Santagata 2004);
- 3) Sennuccio del Bene (1270 ca. - 1349): 3 canzoni (ed. Piccini 2004);
- 4) Giovanni Quirini (*ante* 1295 - 1333): 2 canzoni (ed. Duso 2002);
- 5) Niccolò de' Rossi (1290/95 - *post* 1348): 4 canzoni (ed. Brugnolo 1974);
- 6) Fazio degli Uberti (1301 ca. - *post* 1367): 15 canzoni (ed. Lorenzi 2013);
- 7) Antonio Beccari da Ferrara (1315 - 1373 ca.): 16 canzoni (ed. Bellucci 1967)¹⁹;
- 8) Niccolò Soldanieri (prima metà XIV secolo - *ante* 1385): 17 canzoni (ed. De Gaspari 2016);
- 9) Franco Sacchetti (1332 ca. - 1400): 27 canzoni (ed. Brambilla Ageno 1990);
- 10) Simone Serdini (1360 - 1419/20): 22 canzoni (ed. Pasquini 1965).

3. Criteri di scansione sintattica

Sulla base di quanto discusso nel primo paragrafo di questa *Introduzione*, per studiare il rapporto tra le architetture sintattiche e la struttura della stanza, da un lato, e lo sviluppo dell'argomentazione in relazione al traliccio metrico della canzone del Trecento, dall'altro, diventa quindi necessario avere per ciascun autore un'idea chiara della struttura del periodo – in particolare delle tipologie di attacco, al fine di definire il profilo

¹⁸ Per quanto riguarda la numerazione delle canzoni dantesche, facciamo riferimento all'ordinamento di De Robertis 2005 per le 'estravaganti' e per le tre del *Convivio*; mentre per le canzoni della *Vita nuova* seguiamo la numerazione di Grimaldi 2015.

¹⁹ Com'è noto, alla pubblicazione di questa edizione critica seguì un acceso scambio polemico tra l'editrice e Armando Balduino (cfr. Balduino 1968 e 1971, e Bellucci 1970).

melodico-intonativo del giro sintattico – e della distribuzione, nonché delle tipologie, dei connettivi testuali.

Con questo scopo, non potendoci basare sull'interpunzione per definire i confini tra periodi, poiché, in mancanza di precise e sistematiche indicazioni autoriali, essa è frutto dell'interpretazione degli editori, ci è sembrato utile stilare una griglia di parametri oggettivi in base ai quali condurre la scansione sintattica dei testi.

Incominciamo, quindi, col definire le due unità sintattiche fondamentali sulle quali si è fondata la schedatura. La prima è costituita dalla 'frase semplice', ossia «quella frase in cui nessun elemento è costituito da una frase, in cui cioè tutti gli elementi sono rappresentati da sintagmi» (Salvi 1988, 35)²⁰. La seconda unità fondamentale è invece costituita dal 'periodo'²¹, inteso come una «compagine sintattica composta da una sola frase indipendente, più eventualmente una o più frasi subordinate» (Bellomo 2016, 162)²². Tale definizione è sostanzialmente la medesima di quella indicata da Salvi 1988, 35-36, a proposito della 'frase complessa', tranne per il fatto che per quest'ultimo essa può essere composta anche da «due o più proposizioni coordinate», ammettendo di fatto la coordinazione tra frasi principali. Al contrario, nella nostra schedatura abbiamo preferito, sulla scorta di Renzi 1988, 190, di Tonelli 1999, 22, e di Soldani 2009, 11, assegnare le frasi principali sempre a periodi distinti. Tuttavia, come Soldani 2009, 11-14, deroghiamo a questa norma generale quando due o più principali:

a) condividono la medesima subordinata:

ma perch'ell'oda, et pensi
tornare, il mal costume oltre la spigne,
et agli occhi depigne
quella che sol per farmi morir nacque (*Rvf*264, 104-107);

b) condividono il medesimo vocativo anteposto:

²⁰ Cfr. anche De Roberto 2023, 21.

²¹ Indicato nel presente lavoro anche come 'frase complessa'.

²² Pertanto, con Bellomo 2016, 162, «anche una frase semplice [...] può costituire un periodo a sé stante, anche se privo di subordinate».

Canzon, *qui sono*, ed ò 'l cor via più freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio (*Rvf* 264, 127-129);

c) presentano ellissi del verbo:

Canzone, i'sento già stancar la penna
del lungo et dolce ragionar co' llei,
ma non di parlar meco i pensier' mei (*Rvf* 73, 91-93).

Rispetto a Soldani 2009, consideriamo due principali coordinate anche quando:

d) sono di estensione molto ridotta, e occupano ciascuna un emistichio dell'endecasillabo:

or vien mancando, et troppo in lei m'attempo (*Rvf* 37, 16);

e) fanno parte di una struttura di tipo avversativo:

Tu non sè morta, ma sé smarrita (*Dante* 2, 40);

f) condividono il medesimo avverbiale in apertura con funzione di connettivo testuale:

...ond'ogni vertù more
et regna altro signore
che promette una vita più tranquilla (*Rvf* 119, 50-52).

Quando non si verificano tali condizioni, le due principali vanno sempre assegnate a due periodi distinti.

Inoltre, sempre sulla scorta di Soldani 2009, 14, non si considerano come coordinate frasi interrogative o frasi esclamative giustapposte, specie nei casi in cui si articolano in lunghe trafile, come nell'esempio seguente:

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli:
*i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no 'l grave giogo?
perché di et notte gli occhi miei son molli?*
Misero me, che volli... (Rvf 50, 57-63).

La frase semplice, infine, viene considerata ai fini della schedatura come un periodo a sé stante, sicché le due frasi semplici che compongono i versi

Venere e 'l padre con benigni aspecti
tenean le parti signorili et belle,
et le luci impie et felle
quasi in tutto del ciel eran disperse (Rvf 325, 65-68)

andranno segnate come due periodi differenti.

Infine, la prospettiva che abbiamo assunto non esclude la coordinazione tra subordinate di pari grado, come tra le temporali nel caso seguente:

*Poi che madonna da pietà commossa
degnò mirarme, et ricoggnovve et vide
gir di pari la pena col peccato,
benigna mi redusse al primo stato (Rvf 23, 132-135).*

Per quanto riguarda la subordinazione, abbiamo registrato come tali sia quelle di tipo esplicito introdotte da una congiunzione subordinante, sia quelle di tipo implicito al gerundio o al participio. Si segnala che non abbiamo considerato il '*che*²³ para-

²³ Si accoglie l'osservazione di Cella 2023, 77, per cui questo operatore viene «spesso impropriamente stampato *ché* dagli editori moderni», e qui lo si scrive privo di accento. Tuttavia, si

coordinativo' o 'subordinatore generico'²⁴ come un vero e proprio operatore di subordinazione, assegnando pertanto le frasi da esso introdotte a un nuovo periodo. Si tratta – com'è noto – di un problema di difficile soluzione, a causa della costitutiva ambivalenza che confina questo operatore nella zona grigia tra coordinazione e subordinazione. Sulla questione molti studiosi si sono pronunciati, proponendo soluzioni anche molto diverse fra loro²⁵. Anche in questo caso abbiamo preferito attenerci alle indicazioni di Soldani 2009²⁶; il che ha il vantaggio di rendere i dati che si sono raccolti altamente confrontabili sia con quelli della sintassi del sonetto di Petrarca e dei minori del Trecento, sia con quelli di altri studi sulla sintassi che ne condividono i criteri di scansione e i presupposti metodologici²⁷. Tuttavia, va segnalato che talvolta riesce difficile ignorare l'evidente rapporto di subordinazione – con sfumatura il più delle volte tra il causale e l'esplicativo – che intercorre tra la frase antecedente e quella introdotta dal *che*, come si si ravvisa in *Rvf* 53, 83-84:

ogni soccorso di tua man s'attende,
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

La soluzione che ci è parsa migliore in questi casi prevede di registrare la frase introdotta dal *che* come una subordinata, con l'accortezza di segnalare sempre tale deroga qualora ci si servisse di una citazione in cui ciò si verifica²⁸.

mantiene l'accento nel caso in cui esso compaia nelle citazioni dalle canzoni del *corpus*, rispettando in tal modo l'*usus* degli editori.

²⁴ La definizione è di Palermo 1994, 184.

²⁵ Allo stato attuale, i punti di partenza per la definizione del problema sono ancora la voce *Che* dell'*Enciclopedia dantesca* a firma di Aldo Duro (cfr. Duro 1970) e la voce *Subordinate* nell'*Appendice* all'*Enciclopedia dantesca* a cura di Francesco Agostini (cfr. Agostini 1978). Sullo statuo sintattico-testuale del *che* subordinatore generico si veda da ultimo Mastrantonio 2020, 699, e la relativa bibliografia. Sul piano metodologico (e teorico) Amelia Juri ha proposto di riconsiderare la questione alla luce della componente semantica e retorica, da affiancare a quella rigorosamente linguistica e sintattica assunta da Soldani 2009 (cfr. Juri 2018, in particolare alle pp. 125-28).

²⁶ La soluzione opposta è stata invece sostenuta da Bellomo 2016, 165-68, il quale riconosce al *che* para-coordinativo «un valore subordinativo, per quanto debole» e registra le frasi da esso introdotte come subordinate a tutti gli effetti. Ciò, tuttavia, nel caso specifico della sintassi delle rime di Lorenzo de' Medici non inficia particolarmente la confrontabilità tra i suoi dati con quelli di altri lavori che muovono dalle medesime premesse metodologiche, poiché il numero delle occorrenze del fenomeno in coincidenza di partizione interna ai metri è «estremamente ridotto» (Bellomo 2016, 168).

²⁷ Cfr. Di Dio 2008, Guidolin 2010, Bellomo 2016.

²⁸ L'ammontare dei *che* para-coordinativi considerati come introduttori di subordinata è indicato in *Appendice* alle Tabb. 12 e 13.

Le strutture costituite da una frase principale in prima posizione entro la quale vengono incapsulate una o più dipendenti le abbiamo chiamate ‘strutture interpolate’²⁹ sulla scorta di Boyde 1979, 240³⁰ (si segnala in corsivo la temporale incassata):

E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, *poi che 'l sol s'asconde,*
sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne (*Rvf* 50, 43-45).

Appartengono a questa categoria anche i casi in cui la linea melodica della principale in attacco è franta dall’inserzione di un vocativo, di un’interiezione o di un’incidentale. Per le medesime ragioni prosodiche, entro questa categoria abbiamo fatto rientrare anche i periodi che incominciano in SN + relativa o in vocativo + relativa³¹, discostandoci in questo caso da Soldani 2009, 18-19, il quale, non contemplando la categoria ‘struttura interpolata’, segna questi costrutti sotto il fenomeno della prolessi della subordinata. Abbiamo optato per tale scelta poiché le due categorie ci sembrano diverse dal punto di vista intonativo: se con la prolessi della subordinata si registra una progressione melodica ascendente, che raggiunge il suo culmine, e dunque il suo compimento, col sopraggiungere della reggente, in linea di massima nelle strutture interpolate si verifica una sorta di brusca – anche se momentanea – modulazione della linea melodica iniziale, la quale, dopo un intervallo di tempo più o meno esteso (a seconda della ampiezza o dell’entità del materiale linguistico incassato), viene recuperata, come si può osservare nei versi seguenti (indichiamo ancora in corsivo la frase incapsulata, in questo caso una relativa appositiva):

Dio, *che sì tosto al mondo ti ritolse,*
ne mostrò tanta et sì alta virtute
solo per infiammar nostro desio (*Rvf* 270, 99-101).

²⁹ Tonelli 1999, 115-17, si riferisce a tali costrutti con il termine ‘pseudo prolessi’.

³⁰ «Si ha interpolazione quando una subordinata è “inserita” nel corpo della proposizione reggente, che perciò precede e segue le sue dipendenti» (Boyde 1979, 240).

³¹ Siamo consapevoli che vi sia una lieve differenza sul piano intonativo a seconda che il sintagma nominale sia seguito da una relativa limitativa o restrittiva; tuttavia, trattandosi dal punto di vista formale del medesimo costrutto, nella schedatura non abbiamo tenuto conto di tale discrepanza.

Da un punto di vista strettamente formale rientrerebbe nella categoria appena definita anche il cosiddetto costruito ‘a festone’, secondo la dicitura ideata da Cesare Segre. Con questa terminologia ci si riferisce all’«uso di iniziare un periodo con una congiunzione, che viene distaccata dalla principale di cui fa parte da una secondaria prolettica» (Segre 1963, 257)³²; naturalmente, tra la congiunzione e la reggente può esservi più di una subordinata³³:

*Ma mentre tener fiso
posso al primo pensier la mente vaga,
er mirar lei, et obliar me stesso,
sento Amor sì da presso
che del suo proprio error l'alma s'appaga (Rvf 129, 33-37).*

Tuttavia, poiché in poesia il festone si realizza il più delle volte nella sua forma elementare – costituita cioè da una sola, e spesso breve, dipendente preceduta da una congiunzione o un avverbio come *ma, però, e ecc.* –, abbiamo fatto rientrare tale struttura nella categoria della prolessi della subordinata, poiché il ‘peso’ della particella che apre il periodo è troppo esiguo per produrre l’effetto intonativo caratteristico delle strutture interpolate su cui abbiamo detto poco sopra; con la conseguenza che l’effetto melodico che si produce è molto più simile a quello che si ottiene con l’anteposizione della subordinata rispetto alla principale³⁴.

Alla luce di quanto abbiamo appena enunciato, riteniamo che occorra una precisazione terminologica. Nel corso del lavoro si farà spesso riferimento alle nozioni di melodia e intonazione in merito alla struttura della frase complessa. Quando diciamo che un periodo ha un profilo melodico-intonativo ‘ascendente’, intendiamo che in quella compagine sintattica una o più subordinate sono anteposte alla frase principale; mentre quando diciamo che un periodo si caratterizza per un profilo melodico-intonativo ‘discendente’, intendiamo che in esso la principale occupa la prima posizione e le subordinate sono collocate a seguire. Le due possibilità incidono sensibilmente sull’esecuzione orale o mentale del lettore, il quale, nel primo caso condurrà una lettura

³² Cfr. sempre Segre, poco più avanti: «periodi “a festone”, cioè del tipo Congiunzione + Secondaria prolettica + Principale» (Segre 1963, 261).

³³ Per un inquadramento teorico di questi costrutti cfr. anche Soldani 2009, 17-18.

³⁴ Allo stesso modo si comporta Soldani 2009, 17-18.

in un certo senso accelerata, stimolato dalla posticipazione della frase reggente, che rende momentaneamente sospeso e incompleto il periodo; al contrario, nel secondo caso l'esecuzione sarà più lenta, dal momento che la solida base sintattica costituita dalla principale è disponibile sin da subito e ciò che segue può saldamente poggiarsi su di essa. In questa prospettiva, va in ogni caso segnalato che non tutte le subordinate circostanziali possono indifferentemente collocarsi prima o dopo la frase reggente del periodo (ci si riferisce, ad esempio, alla protasi del periodo ipotetico, che occorre tipicamente in posizione prolettica rispetto alla principale, oppure alla consecutiva, che viene posta necessariamente dopo la frase reggente); e allo stesso tempo siamo ben consapevoli che tendenzialmente le subordinate argomentali seguono il verbo della reggente. Tuttavia, in generale, è possibile affermare con Soldani 2009, 39, che la scelta di anteporre o posporre una dipendente rispetto alla principale non è neutra, e – lo vedremo – contraddistingue la sintassi e lo stile degli autori. Infatti, «stilisticamente, la preferenza per la risalita della subordinata comporterà un effetto generale di tensione, a unificare la linea sintattica, e intonativa, del discorso mediante salde nervature periodiche avvertibili fin dall'inizio della campata; mentre la posposizione [...] è piuttosto avvertita come aggiunzione di un ulteriore blocco frastico a una struttura per sé già compiuta e autoportante» (Soldani 2009, 39-40).

Soldani 2009 non fa riferimento alle modalità con cui schedare il discorso diretto o riportato³⁵. Com'è noto, esso si compone tipicamente di una cornice o didascalia, nella quale spesso occorre il *verbum dicendi*, e di una battuta in cui figura il discorso citato. Nella nostra schedatura abbiamo sempre registrato la frase o le frasi citate come un nuovo periodo a sé stante, poiché, a livello sintattico, tra le due componenti della struttura del discorso diretto vengono meno i rapporti subordinativi, che invece rimangono attivi sul piano logico-semanticamente.

Con l'obiettivo dichiarato di studiare lo sviluppo dell'argomentazione nella canzone, la seconda parte dello spoglio testuale ha riguardato la categoria composita e variegata dei connettivi testuali. Essi vengono fatti rientrare da alcuni studiosi³⁶ nella più

³⁵ Per il discorso riportato nell'italiano antico cfr. Ferraresi, Goldbach 2010, 1313-35, e Colella 2012b, 518-34; mentre per gli aspetti dialogici del testo in generale si veda Calaresu 2021, 119-52.

³⁶ Si veda in particolare Ferrari 2021, 148-50.

ampia classe dei ‘segnali discorsivi’³⁷, di cui sarebbero pertanto un sottogruppo. Una buona definizione di ‘connettivo’ ci è fornita da Davide Mastrantonio, per il quale «i connettivi sono operatori biargomentali che collegano due unità testuali, *p* CONNETTIVO *q*, dove *p* e *q* possono essere enunciati, unità informative, movimenti testuali» (Mastrantonio 2021, 224-25). Nel presente lavoro abbiamo circoscritto il campo d’indagine ai soli connettivi che esplicitano una relazione logico-concettuale tra gli enunciati. Il che ha certamente il vantaggio di recuperare almeno in parte la dimensione semantica tra periodi, esclusa – come si è visto – dall’impostazione rigorosamente assunta da Soldani 2009, salvo essere talvolta recuperata dallo studioso quando commenta puntualmente i testi. Nella schedatura abbiamo pertanto registrato il numero di occorrenze e la distribuzione dei connettivi ricchi che esprimono una relazione di opposizione, di consecuzione-conclusione e di aggiunta (*ma, anzi, onde, di che, quindi, dunque, così, sì che, però, allora, perché/però che, ché, ancora*), tralasciando quelli poveri, la cui decodifica è deputata quasi esclusivamente all’inferenza del lettore. Tuttavia, si è ritenuto di una certa utilità registrare anche i casi in cui i connettivi *e* e *né*³⁸ in apertura di enunciato occorrono in coincidenza dell’attacco di una delle partizioni interne della stanza, segnalando così una sostanziale corrispondenza tra l’organizzazione logica e concettuale del discorso e gli snodi metrici e strutturali dell’unità strofica.

4. *Tabelle*

I dati ricavati dalla schedatura sono stati raccolti nelle tabelle (cfr. *Appendice*). In ciascuna di esse riportiamo la tipologia del fenomeno nella prima colonna a sinistra, e procedendo verso destra i dati relativi a ogni autore. Per il singolo fenomeno si dà sempre l’ammontare delle occorrenze totali, e il rispettivo valore percentuale. L’ultima colonna di ciascuna

³⁷ Tra le molte – e talvolta discordanti – definizioni di ‘segnali discorsivi’ ci riferiamo a quella proposta recentemente da Sansò 2020, 12-13, per il quale essi sono «una classe di espressioni linguistiche di vario tipo (avverbi, sintagmi preposizionali, verbi, nomi ecc.) la cui funzione principale è di natura *procedurale*: essi cioè, non svolgono le funzioni predicative o referenziali proprie rispettivamente del verbo e del nome, e pertanto non contribuiscono al contenuto proposizionale dell’enunciato in cui compaiono, ma istruiscono l’ascoltatore su come interpretare l’enunciato».

³⁸ Cfr. Mastrantonio 2020, 698.

tabella riporta la somma dei valori (sia quelli numerici sia quelli percentuali) di tutti i poeti del *corpus*, esclusi Dante e Petrarca.

5. *Struttura della ricerca*

La presente ricerca è strutturata nel modo seguente. Nel primo capitolo si tenterà di delineare il profilo della canzone di Dante; nel secondo capitolo si confronterà quanto osservato nella disamina dantesca con la fisionomia della canzone di Petrarca; infine, nel terzo si metteranno a confronto i risultati raccolti nei primi due capitoli con quelli degli altri autori, con l'accortezza di non soffocare sotto il peso di Dante e Petrarca le esperienze poetiche dei cosiddetti 'minori'. Assumendo questo approccio metodologico, ci è sembrato interessante studiare il problematico rapporto tra l'Aretino e i Trecentisti valorizzandone le possibili convergenze piuttosto che le dissonanze. Il che significa considerare Petrarca da una prospettiva critica sinora poco battuta nella tradizione degli studi³⁹, inclini semmai a indagare nel sottobosco trecentesco le tracce dell'autore del *Canzoniere*, con l'effetto di trascurare l'oggettiva e inevitabile, benché sapientemente dissimulata, appartenenza di quest'ultimo al codice poetico del secolo, con le sue forme e le sue specificità.

Un'operazione strutturata in questa maniera comporta per sua natura alcune rinunce. Infatti, l'aver come obiettivo la rappresentazione del funzionamento del congegno formale della canzone e del suo svilupparsi nel tempo presuppone come condizione necessaria l'allestimento di un *corpus* testuale ampio sul quale condurre i vari sondaggi utili a tratteggiare le tendenze generali dell'oggetto studiato. A tale scopo diventa necessario privilegiare la visione d'insieme piuttosto che l'affondo particolare sul singolo testo, anche al costo di tralasciare inevitabilmente alcuni dettagli ravvisabili soltanto con una lettura calibrata *ad hoc*, quasi confezionata sulla misura del singolo esemplare.

Con la stessa volontà di privilegiare la visione d'insieme rispetto al singolo testo si motiva inoltre l'operazione di considerare i *corpora* particolari degli autori come dei

³⁹ Cfr. Santagata 1990, 79-91, in particolare a p. 91, e soprattutto Duso 1999.

blocchi compatti, e non articolati in cronologie interne il più delle volte arbitrarie e di difficile, se non impossibile, ricostruzione⁴⁰. Il che – lo ribadiamo – ha il vantaggio ai fini della nostra ricerca di mettere in primo piano la ‘storia’ della forma canzone nel Trecento.

⁴⁰ Ad eccezione di Dante, per il quale si verificherà l’incidenza delle varie tipologie di subordinate distinguendo tra le canzoni della *Vita nuova*, e quelle delle *Rime* e del *Convivio*.

DANTE

Capitolo 1

1. *Sintassi*

1.1 *Apertura del periodo in principale*

La tendenza maggioritaria in Dante è quella di incominciare il periodo con una principale o di farlo coincidere una frase semplice: sul totale dei periodi schedati (637) ciò si verifica con un valore del 64,84% (cfr. Tab. 1). Con una percentuale decisamente più bassa si annoverano i casi di strutture ‘interpolate’, fortemente connotanti sul piano intonativo: abbiamo riscontrato dunque 149 occorrenze di questi costrutti, e cioè il 14,76 % dei casi totali (cfr. Tab. 1), registrando sotto questa categoria sia le più frequenti strutture che prevedono una principale spezzata dall’inserimento di una o più subordinate – anche nella fattispecie di un sintagma nominale facente parte della principale staccato dagli altri costituenti mediante l’inserzione di un’espansione relativa –, sia i cosiddetti periodi ‘a festone’⁴¹. Con una frequenza pressoché identica (14,44%, cfr. Tab. 1) Dante incomincia la frase complessa con una subordinata, sia circostanziale, sia, in misura minore, argomentale. Da ultimo, sono stati raccolti sotto la dicitura ‘altro’ i casi di apertura in vocativo assoluto o in interiezione, i quali si assestano sul 5,97 % (cfr. Tab. 1).

Prima di passare a esemplificare e a commentare da vicino le varie le singole strutture, vorremmo commentare brevemente i dati generali che abbiamo appena presentato. Il primo di essi, ossia quello che rispecchia la tendenza principale dei periodi delle canzoni dantesche, mostra in primo luogo che Dante nella maggior parte dei casi organizza il proprio enunciato a partire dall’elemento portante, ossia la principale, a cui fa seguire le unità informative di sfondo. Questa disposizione corrisponde al tipico ordine dell’italiano che assumono le proposizioni all’interno della frase complessa, che si costituisce, tranne

⁴¹ Segre 1963, 257, definisce i costrutti ‘a festone’ come «l’uso di iniziare un periodo con una congiunzione, che viene distaccata dalla principale di cui fa parte da una secondaria prolettica».

in pochi casi⁴², della principale e a seguire le eventuali subordinate. Tuttavia, possiamo constatare che questa tipologia di giacitura ha delle implicazioni sostanziali sul piano dell'intonazione: il fatto di incominciare, come abbiamo detto, l'enunciato con il suo nucleo prominente e fondamentale dal punto di vista della progressione sintattica, determina uno scaricarsi della tensione mentale del lettore dopo questa tappa fondamentale, e, immaginando il lettore come un viandante, il percorso che questi compie procede in discesa, da un apice di tensione a un minimo.

1.1.1 *Frase semplice*

In Dante, il 32,68% dei periodi che incominciano con una frase indipendente (con questa formula indichiamo sia le frasi semplici sia le principali) è costituito dalla sola frase semplice (cfr. Tab. 2). Si cercherà ora di esemplificare, per questa tipologia, i casi più ricorrenti, e dunque significativi, al fine di dare un'idea del periodare delle canzoni dantesche. Incominciamo con le fattispecie più diffuse della struttura e meno estesa, ossia la frase semplice di estensione inferiore rispetto alla misura del verso, che risulta tagliato a metà o a tre quarti:

Ella ancide (*Rime* 1, 9)⁴³;

Io son servente (*Rime* 6, 43);

e piacere 'le allora (*Rime* 1, 65);

ed⁴⁴ alza gli occhi micidiali (*Rime* 10, 49);

ond'io grande mi tegno (*Rime* 12, 48);

⁴² Si pensi ad esempio alla posizione della protasi del periodo ipotetico, tipicamente anteposta all'apodosi: «La forma canonica di un costrutto condizionale [...] è “se *p* (allora) *q*”, dove *p* è la protasi e *q* l'apodosi» (Colella 2012a, 381).

⁴³ Come già dichiarato in *Introduzione* § 2, per la numerazione delle canzoni di Dante, tranne per quelle della *Vita nova*, mi baso su De Robertis 2005; mentre per quelle del 'libello' seguo Grimaldi 2015.

⁴⁴ Come è stato ribadito in *Introduzione* § 3, i criteri di scansione sintattica che abbiamo seguito per la schedatura dei testi riducono a pochi casi specifici la coordinazione tra frasi principali o frasi semplici. Pertanto, in questo esempio consideriamo la congiunzione *e* non come portatrice di coordinazione, bensì come 'connettivo' testuale.

“A te non duol degli occhi miei?” (*Rime* 13,44);

ché tosto griderei: “*I’vi soccorro!*” (*Rime* 1, 61).

Questi sono solo alcuni dei molti esempi che avremmo potuto produrre per illustrare tale casistica, e molti di essi sarebbero perfettamente intercambiabili con quelli che abbiamo proposto. Fra essi, si registrano frasi semplici composte solo da soggetto e predicato verbale (*Rime* 1, 9; *Rime* 12, 48) o da soggetto e predicato nominale (*Rime* 6, 43), frasi semplici con un complemento (*Rime* 1, 65; *Rime* 10,49), interrogative dirette (*Rime* 13, 44), e frasi in forma di discorso diretto⁴⁵ (*Rime* 1, 61).

L’esempio fra questi su cui vale la pena di spendere qualche parola in più è l’ultimo. In esso occorrono a breve distanza due strutture parallele cornice + discorso diretto, tenute insieme, oltre che dalla *dispositio* degli elementi, anche dall’anafora di *qual dicea* in prima posizione, ma comunque leggermente variate, poiché la battuta del secondo discorso diretto è un’interrogativa, mentre quella del primo è una frase semplice con valore iussivo⁴⁶. Ciò che è interessante osservare in questo passo, nel quale prendono la parola le altre donne che scalzano la *donna pietosa* che stava piangendo insieme a Dante – non tanto per la morte di Beatrice immaginata dal poeta nella sua visione, ma per paura del dolore fisico che pensava che egli stesse sopportando per l’*infermitade* che lo costringeva a letto (cfr. *Vn* 14.11) –, ciò che è interessante osservare, si diceva, è che uno scambio di battute così ravvicinato e condensato in appena due versi, non trova riscontro altrove nelle canzoni dantesche. Il che ben si amalgama, e in parte si spiega, con il più ampio contesto della canzone *Donna pietosa e di novella etade*, nella quale il dispositivo dialogico è l’espedito retorico primario su cui si imbastisce l’intero testo. A ciò si aggiunga che questa strategia compositiva si rispecchia, in un certo senso, nella prosa che precede la poesia, la quale risulta decisamente movimentata.

Tra gli esempi appena commentati ve ne sono volutamente tre estratti dalla canzone *Così nel mio parlar vogl’esser aspro*, che mostrano alcune tipologie di frase semplice di estensione minima. Questa canzone è infatti ricca di versi spezzati a metà o a tre quarti, molto più che la maggior parte delle altre canzoni di Dante. Se si compulsano

⁴⁵ Nella schedatura ho sempre registrato le frasi all’interno del discorso diretto come realtà sintattiche autonome dalla cornice, che può essere a sua volta una frase indipendente o dipendente (cfr. *Introduzione* § 3).

⁴⁶ Sulle ‘frasi iussive’ in italiano antico cfr. Renzi 2010a, 1199-1210.

rapidamente le schede degli altri testi danteschi analizzati, risulta che le canzoni nelle quali si rilevano dei dati simili sono ancora una ‘petrosa’, *Io son venuto al punto de la rota*, la “montanina” *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia* e due canzoni della *Vita nova*, ossia *Donne ch’avete intelletto d’amore* e l’appena citata *Donna pietosa e di novella etate*. Il raggruppamento che si viene a creare sulla base della concentrazione di questo fenomeno è dunque bipartito: da un lato si danno due canzoni petrose e un testo che alle rime per madonna Petra spesso è stato accostato dalla critica⁴⁷, cioè *Amor, da che convien*; dall’altro le due canzoni del ‘libello’, anche se meno omogenee fra loro per toni e modi della poesia rispetto al gruppo stilisticamente compatto delle ‘petrose’. Se per quanto riguarda *Donne ch’avete* e *Donna pietosa*, questo accumulo di strutture sintattiche minime e molto brevi si spiega – come si accennava poco sopra – con l’alta quota di dialogicità che le caratterizza e che le rende delle vere e proprie scene drammatiche in perfetto gusto medievale, con personaggi reali o immaginari e personificazioni delle funzioni vitali del soggetto che prendono la parola, per quello che invece concerne le due petrose e *Amor, da che convien*, la presenza più concentrata che altrove di questi versi frammentati – che sono causa a loro volta di un andamento spezzato, rallentato dalle continue sterzate della sintassi, e più in generale del discorso – sono il sintomo di un rapporto tormentato e agonistico con la donna, specie in *Così nel mio parlar*.

Quelle che si sono appena viste sono alcune delle strutture sintattiche tra le più brevi che ho raccolto. Inoltre, pur restando sempre all’interno dello stesso fenomeno – ossia enunciati costituiti dalla sola frase semplice –, è possibile comporre una variegata casistica di strutture di estensione pari o superiore alla misura del verso; tuttavia, va ricordato che questa tipologia è numericamente inferiore rispetto ai costrutti più complessi con almeno una frase dipendente. Ne risulta che la sintassi dantesca tende a ricorrere solo occasionalmente a tipologie essenziali e minime di frase, preferendo tendenzialmente movimenti più articolati e avvolgenti. Si aggiunga, a inquadramento generale della distribuzione del fenomeno, che esse occorrono con frequenza maggiore

⁴⁷ In particolare è molto forte il legame sia su base tematica che stilistica con *Così nel mio parlar* (*Rime* 1). Su questo aspetto si vedano, oltre a De Robertis 2005 e Grimaldi 2015 nei rispettivi cappelli introduttivi alla canzone, anche Fenzi 2003 e 2009, e Tonelli 2012, 272; quest’ultima, riferendosi alla fisionomia dell’amore nella ‘montanina’, si esprime così: «L’amore è un dio terribile e imperioso, che fa assumere un aspetto davvero numinoso a quello stesso amore che già aveva percosso il soggetto con la spada “ond’elli ancise Dido” nella canzone *Così nel mio parlar*, la quale, posta ad aprire la serie delle distese, è [...] ripresa in luoghi molteplici nella Montanina, facendo *pendant* con questa».

nella sirma piuttosto che nei piedi: la fronte della stanza tende cioè a presentarsi più legata e compatta, mentre la sirma, costitutivamente più libera e non vincolata da partizioni interne melodico-intonative, si presta ad accogliere più facilmente strutture sintattiche brevi, sia solamente tra loro giustapposte sia tenute insieme da dispositivi coesivi di varia natura. Ma di questo si avrà modo di parlare a più riprese nel corso del presente studio, poiché – lo anticipiamo sin d’ora – si tratta di una costante ravvisabile nella maggior parte degli autori schedati.

Oltre a frasi semplici di uno o due versi con valore affermativo o in forma di interrogativa diretta (del tipo “E perché non credeano a me di lei?” *Rime* 2, 35), mi soffermerò su alcuni casi significativi che permettono di allargare un poco la prospettiva e di analizzare anche il contesto dei testi in cui sono inseriti. In *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato*, la canzone morale sulla ‘leggiadria’, nel secondo piede della terza stanza si affastellano frasi molto brevi, di uno o due versi al massimo:

E’ parlan con vocaboli eccellenti,
vanno spiacenti,
contenti che dal vulgo sian mirati;
non son innamorati
mai di donna amorosa;
ne’ parlamenti lor tengono scede (*Rime* 11, 45-50).

Questo effetto di accumulo – che motiva la scelta di ricorrere a frasi di questo tipo, sintatticamente omogenee, tranne l’ultima che varia l’ordine dei costituenti –, è in parte l’esito estremo di un procedimento connotativo messo in moto a partire dalla stanza precedente, nella quale Dante, con piglio da satira latina⁴⁸, descrive con tratti rapidi ma icastici gli atteggiamenti di coloro che credono di essere virtuosi solo in ragione di un codice di condotta, che in realtà nulla ha a che vedere col valore della ‘leggiadria’. Si segnala inoltre che la proposizione “non son innamorati / mai di donna amorosa” è un caso molto raro di frase semplice che abbraccia due settenari: una coppia di settenari adiacenti occorre, oltre che in questa canzone, solo in altre tre, cioè in *Tre donne intorno al cor mi son venute*, *Doglia mi reca nello core ardire* e *Lo doloroso amor che mi conduce*⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. Giunta 2015, 338.

⁴⁹ *Poscia ch’Amor* è tuttavia l’unica fra queste canzoni in cui la coppia di settenari non è in rima baciata.

Talvolta può verificarsi che la giacitura dei costituenti della frase semplice entri in frizione con la pausa del verso, come si dà nell'esempio seguente:

Larghezza e Temperanza e l'altre nate
del nostro sangue mendicando vanno (*Rime* 13, 63-64),

dove il tricolon nel quale si elencano le virtù, con *mise en relief* delle due fondamentali per il senso generale di *Tre donne intorno al cor*⁵⁰, è causa di un forte *enjambement* cataforico tra la testa del sintagma e il complemento di specificazione.

Generalmente in Dante la frase semplice e autonoma non si estende mai al di sopra di due versi: di norma vengono preferite strutture più complesse ed esaurienti dal punto di vista dell'esplicitazione delle relazioni logico-concettuali all'interno degli enunciati; quando, invece, il poeta opta per la frase semplice, breve e netta, spesso lo fa per concentrare l'attenzione del lettore su di un elemento fondamentale del discorso accentuandone in questo modo la prominenza informativa. Il ricorso alla frase semplice e isolata viene dunque sfruttato come mezzo di *mise en relief*, e a questo scopo essa non deve essere troppo lunga e articolata, ma breve e sintetica.

1.1.2 *Apertura in principale + subordinata*

Tutt'altro peso statistico hanno i periodi costruiti con la principale in prima posizione seguita da una o più subordinate (il 61% degli enunciati che incominciano con una frase indipendente; cfr. Tab. 2). In questo caso, la lunghezza risulta maggiormente variabile rispetto a quanto si è visto in precedenza, raggiungendo talvolta anche estensioni considerevoli. Inoltre, l'*ordo verborum* spesso è perturbato da fenomeni di interpolazione, che spezzano e rallentano la progressione dei costrutti, aumentandone da un lato il grado di profondità ipotattica, e diramando, dall'altro, il percorso principale in molteplici sviluppi secondari.

Le strutture minime, con una sola subordinata, non rappresentano la fattispecie più comune. Si aggiunga che non è possibile individuare un tipo di dipendente che occorra

⁵⁰ Cfr. oltre a *ED*, *Tre donne*, anche Fenzi 2007 e Carpi 2012; per la fisionomia metro-sintattica della canzone si veda invece Praloran, Soldani 2010, 426-27.

con frequenza maggiore, a dimostrazione che questo costrutto viene utilizzato liberamente da Dante senza che gli si attribuisca una funzione semantico-stilistica particolare. Tuttavia, la distinzione fondamentale da fare fra gli esempi che seguiranno è tra i casi in cui la subordinata è nucleare (del tipo “E pensa di chiamarla donna omai” *Rime* 2, 48), quelli in cui la subordinata è circostanziale (principale + causale, temporale ecc.) e quelli con la subordinata inclusa in un sintagma della reggente⁵¹, registrata solo nella forma della relativa. In generale, fra queste tre tipologie quella più rappresentata è la ‘principale + circostanziale’, che costituisce il 42,85% (cfr. Tab. 4) del totale dei periodi aperti da una principale da cui dipendono una o più subordinate; seguono il tipo ‘principale + relativa’ col 36,90% (cfr. Tab. 4) e il tipo ‘principale + argomentale’ col 20,23% (cfr. Tab. 4).

Per quanto riguarda il primo tipo, la circostanziale che con frequenza maggiore segue la principale è la consecutiva con il 35,18%⁵² (“Lo suo parlar sì dolcemente sona, / che l’anima ch’ascolta e che lo sente / dice...”, *Rime* 3, 5-7; “E’ m’incresece di me sì duramente, / ch’altrettanto di doglia mi reca la pietà quanto ’l martiro”, *Rime* 10, 1-3; anche due di seguito: “Io presi tanto smarrimento allora, / ch’io chiusi li occhi vilmente gravati, / e furon sì smagati / li spirti miei, che ciascun giva errando”, *Vn* 20, 35-38; ecc.), seguita dalla causale con il 14,81%⁵³ (“...ond’io mi doglio, / però che ’l suo valor si pur avanza / e ’l mio sento mancare, / si ch’io son meno ognora ch’io non soglio”, *Rime* 6, 3-6; “Ma lor messione a’ bon’ non può piacere, / perché tenere / savere fôra...”, *Rime* 11, 26-28; ecc.) e, a stretto giro, dalla comparativa con il 12,96%⁵⁴ (“Così nel mio parlar vogli’esser aspro / com’è negli atti questa bella pietra...”, *Rime* 1, 1-2; “ed halli un foco acceso / com’acqua per chiarezza fiamma accende”, *Rime* 5, 26-27; ecc.); un po’ più distaccate si collocano la temporale con il 9,25%⁵⁵ (“E certo la sua doglia più m’incende / quand’io mi penso ben, donna, che voi / per man d’Amor là entro pinta sète”, *Rime* 12, 20-22; “Dannomi angoscia li sospiri forte, / quando ’l pensiero ne la mente grave / mi reca quella che m’ha ’l cor diviso”, *Vn* 25, 43-45; ecc.) e la protasi del periodo ipotetico con il

⁵¹ Seguiamo qui la classificazione su base morfologica delle subordinate proposta da Ferrari, Zampese 2016, 187 sgg.

⁵² Cfr. Tab. 5.

⁵³ Cfr. Tab. 5.

⁵⁴ Cfr. Tab. 5.

⁵⁵ Cfr. Tab. 5.

5,55%⁵⁶ (“...ne la mia guerra / la sua venuta mi sarebbe danno / sed ella fosse senza compagnia / de’ messi del signor che m’ha in balia”, *Rime* 12, 62-65; “Qui si raddoppia l’onta, / se ben si guarda là dov’io addito”, *Rime* 14, 99-100; ecc.).

Occorre segnalare, inoltre, che talvolta a seguire la principale in prima posizione vi siano due subordinate circostanziali del medesimo tipo fra loro coordinate, come nei versi seguenti:

...ond’io mi doglio,
però che ’l suo valor si pur avanza
e ’l mio sento mancare,
si ch’io son meno ognora ch’io non soglio (*Rime* 6, 3-6);

In questo esempio la brevissima principale è seguita da due causali coordinate; queste a loro volta vengono tenute insieme e compattate dalla consecutiva in chiusa, che svolge una funzione in parte analoga alla frase consecutiva di *Rime* 12, 40-43, di cui si è detto poco sopra. Nello specifico, questo intrecciarsi di relazioni di causa e di consecuzione all’interno dell’enunciato è sintomatico dell’esigenza da parte del poeta di rigore ed esattezza nel descrivere, quasi da cronista dei moti dell’animo, i rivolgimenti fisiologici ed emotivi della sua dimensione interiore, che sono poi quelli di tutti gli uomini, o almeno degli animi ‘gentili’.

Il tipo ‘principale + relativa’, come si diceva, si registra con un valore percentuale del 36,90% (cfr. Tab. 4). Si consideri l’esempio seguente:

Suol esser vita dello cor dolente
un soave penser che sse ne già
molte fiate a’ piè del vostro Sire,
ove una donna gloriâr vedea,
di cui parlav’ a mme sì dolcemente
che l’anima dicea: «l’ me ·n vo’ gire» (*Rime* 2, 14-19).

In esso tre relative (la seconda introdotta dal locativo *ove*) si agganciano l’una all’altra ed espandono per aggiunta il periodo, che si conclude con una proposizione consecutiva,

⁵⁶ Cfr. Tab. 5.

la quale, a sua volta – com'è frequente in Dante –, funge da cornice del discorso diretto. Inoltre, in questo caso specifico, la costruzione del periodo, che potremmo definire additiva, rende molto bene le sequenze dell'episodio, scandendone i momenti salienti e focalizzando su di essi per un brevissimo istante l'attenzione del lettore: il *soave penser*, che verrà scalzato più avanti nel testo da un altro – questa volta *umil* (*Rime* 2, 28) – per una donna diversa, e il cui offuscamento sarà causa del momentaneo pianto dell'anima (*Rime* 2, 30), dapprima giunge al cospetto di Dio, e poi vede la donna gloriarsi e bearsi in Lui; solo a questo punto, dopo essere tornato nella mente del poeta, il pensiero di questa visione gli parla della donna. Il che mostra la maestria di Dante nel servirsi di un dispositivo linguistico molto semplice e immediato – peraltro protratto per pochi versi – per rendere una situazione complessa e, anche dal punto di vista concettuale, densa.

Si aggiunga, inoltre, che in quasi la metà dei casi totali di questa tipologia (44 su 93) l'architettura del periodo che si configura è 'principale + 1 relativa'. Si tratta quindi di periodi brevi o brevissimi, nei quali la relativa può essere sia restrittiva:

la terra fa un suol che par di smalto (*Rime* 9, 59);

e l'acqua morta si converte in vetro
per la freddura che di fuor la serra (*Rime* 9, 60-61),

sia nella fattispecie appositiva, anche introdotta dal locativo *ove*:

el dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega (*Rime* 13, 94-95),

poi non mi sarebbe atra
la morte, *ov'io* per sua bellezza corro (*Rime* 1, 55-56).

Come abbiamo visto per le circostanziali, anche le relative che succedono alla principale possono essere coordinate fra di loro, talvolta ricorrendo anche al polisindeto:

E voi pur siete quella *ch'io* più amo
e che far mi potete maggior dono

e 'n cui la mia speranza più riposa,
che sol per voi servir la vita bramo (*Rime* 12, 40-43).

In questi versi le relative restrittive coordinate sono tre, e tutte sintomatiche di una concezione – potremmo dire – ‘pre-stilnovistica’, o quanto meno anteriore alla svolta di *Donne ch'avete intelletto d'amore* e dello stile della ‘loda’, nelle quali esplicitamente si domanda a madonna qualcosa in cambio della fedeltà amorosa, identificata nel *dono* e nella sostanziale dipendenza da lei, essendo quest'ultima colei dalla quale dipendono le sorti del poeta.⁵⁷ Si aggiunga che il giro sintattico si conclude con una consecutiva che dipende dal blocco costituito dalla principale più le tre restrittive rette dal dimostrativo *quella*: il che consente di compattare il gruppo che precede, percepito come eccessivamente fluido e, per la ricorsività della struttura, un po' dispersivo.

Inoltre, tra i periodi costituiti dalla principale seguita da una sola dipendente la configurazione con la relativa è quella più frequente. Occorre dunque notare che, trattandosi di strutture minime e poco articolate nel loro complesso, le subordinate rette da sintagmi interni alla principale siano numericamente più frequenti rispetto alle circostanziali della frase principale. Quando sceglie di ricorrere a costrutti periodici che si articolano in frasi circostanziali, Dante preferisce optare per organismi periodici più complessi e caratterizzati da più subordinate, mentre, quando propende per costrutti più semplici ed essenziali con un'unica dipendente – come quelle appena esemplificate –, egli adopera complessi sintattici maggiormente integrati nella principale, e quindi percepiti come un tutt'uno con essa.

Questo andamento a passi piuttosto brevi che lunghi e avvolgenti connota la canzone *Doglia mi reca nello core ardire*⁵⁸, nella quale, come si sa, il poeta si rivolge alle donne per lamentare il bando della virtù dal mondo degli uomini. In essa, infatti, si possono rintracciare molte frasi semplici o interrogative dirette di lunghezza di uno o due

⁵⁷ Si aggiunga poi, a sostegno dell'arcaicità ideologica del passo – oltre che verosimilmente cronologica –, che *La dispietata mente che pur mira*, da cui questi versi sono tratti, è l'unica canzone di Dante a rivolgersi esplicitamente alla donna con il tu, come del resto notano tutti i commentatori. Inoltre, nello specifico del v. 42, sintomatico di ciò è il rinvio che De Robertis 2005, *ad locum*, fa a Pier delle Vigne, *Amore in cui disio ed ho speranza*, 31-32.

⁵⁸ A inquadramento generale della canzone della ‘liberalità’ si vedano, oltre ai commenti, almeno la voce di Pernicone nell'*Enciclopedia dantesca* (cfr. *ED, Doglia mi reca*) e Bausi 2012. Ma anche, per gli aspetti stilistici e retorici Boyde 1979, 385-400, in particolare alle pp. 388-90, e da ultimi Praloran, Soldani 2010, 427-29.

versi (“Omo da sé vertù fatt’ha lontana” v. 22, con un’inversione marcata dei costituenti del gruppo verbale, al fine di mantenere una certa tensione; tre frasi contigue, che insistono sull’anafora di *lietamente-lieta*: “lietamente esce delle belle porte / della sua donna e torna”, vv. 32-33; “lieta va e soggiorna”, vv. 34; “lietamente ovra suo gran vassallaggio”, v. 35; anche con valore sentenzioso-conclusivo introdotto dal consueto *ché*: “ché rado sotto benda / parola oscura giugne ad intelletto”, “ché simiglianza fa nascer diletto”, v. 63 ecc.); oppure di strutture periodiche di poco più complesse, come quelle di cui si è detto sopra (“Morte repugna sì, che lei non cura”, v. 38; “Ecco giunta colei che ne pareggia”, v. 74; “Ché non solvete quel che non si spende?”, v. 91; “Volete udir se piaga?”, v. 124; anche un po’ più articolate nel loro interno, ma comunque non eccedenti la singola subordinata: “Dico che bel disdegno / sarebbe in donna, di ragion laudato, / partir biltà da sé per suo commiato”, vv. 19.-21; e così via)⁵⁹. Il che sembrerebbe mal conciliarsi col fatto che questa è tra le canzoni dantesche di tono più elevato, oltre che la più estesa. Questa strategia, tuttavia, risulta funzionale all’obiettivo comunicativo del testo, che, come indicato da De Robertis 2005, 179, vuole essere quello di persuadere piuttosto che di dimostrare, in virtù del quale «l’insistenza prevale sul ragionamento»⁶⁰.

Da ultimo, si consideri il tipo ‘principale + argomentale’, ossia la realizzazione meno frequente del *pattern* ‘principale + subordinata’. Ne commentiamo solo un esempio rappresentativo dell’intera categoria, tratto da *Io sento sì d’Amor la gran possanza* (Rime 6):

Per ch’egli avien *che tanto fo dimora*
in uno stato, e tanto Amor m’avezza
con un martiro e con una dolcezza
 quant’è quel tempo che spesso mi pugne,

⁵⁹ Questa tendenza ha la sua massima espressione nella quinta stanza, come ha osservato Arnaldo Soldani: «Seguiamo la linea discorsiva molto frastagliata della V stanza, “per approssimazioni ed esitazioni” commenta De Robertis: con, ad esempio, la serie delle domande e risposte che procedono dall’io e all’io ritornano, alimentando la bulimia della voce del soggetto: “Morte, che fai? Che fai, buona Fortuna? / Ché non solvete quel che non si spende? / Se ’l fate, a cui si rende? / Non so”» (Praloran, Soldani 2010, 428).

⁶⁰ Va tuttavia notato che, in corrispondenza dei vv. 53-56, la canzone presenta un forte stacco ragionativo, tipico delle dimostrazioni scolastiche, passando deduttivamente dal generale al particolare e in forma più piana: “Ma perché lo mio dire util vi sia, / discenderò del tutto / in parte ed in costruito / più lieve, perché men grave s’intenda”. E più in generale sull’interpretazione del testo quale esempio sommo «di asperità e di *subtilitas* dialettica» cfr. Nardi 1956.

che dura da ch'io perdo la sua vista
infino al punto ch'ella si racquista (*Rime* 6, 75-80).

Il periodo è notevole sia per estensione sia per articolazione interna. Anche qui, le proposizioni interessate dal rapporto coordinante seguono immediatamente la principale (*egli avien*): si tratta di due argomentali soggettive, entrambe caratterizzate da un'inarcatura sintattica che consolida la colata e le conferisce un effetto di maggiore continuità; dopo la comparativa (*quant'è quel tempo...*) – retta da ambedue le soggettive e anticipata dall'avverbio correlativo *tanto* –, arriva una relativa restrittiva, che espande il sintagma *quel tempo*, e dalla quale dipendono altre due relative con valore temporale (*da ch'io perdo...*; *infino al pun punto ch'ella...*). L'intero movimento assume con questa particolare conformazione un'articolazione che si potrebbe definire 'discendente', almeno per una ragione: la natura delle proposizioni che seguono la principale in apertura determina, per certi aspetti, un'organizzazione delle informazioni dell'enunciato governata da relazioni logico-concettuali sostanzialmente di specificazione⁶¹, che spiegano meglio e in modo più circoscritto ciò che viene enunciato in precedenza. In questo senso, la comparativa offre un termine di paragone oggettivo e misurabile che quantifica il tempo nel quale il poeta sosta – figurativamente – in uno stato d'animo; tempo che viene ulteriormente specificato da un'avvolgente relativa appositiva (*che dura da ch'io...*). Inoltre, si noti che questo passo chiude di fatto la canzone dal punto di vista argomentativo, dal momento che la stanza successiva (la sesta), da una prospettiva meramente contenutistica funge essenzialmente da congedo come dimostra il tipico attacco *Canzon mia bella*. Il passo conclude così nella sostanza l'argomentazione della lirica conferendo alla chiusa, sia per contenuto sia per andamento generale, un effetto di 'sfumato' che, non risolvendo la condizione del poeta in maniera netta, la sospende e la proietta nel futuro, allo stesso tempo amplificandone la tragicità: in altri termini, per Dante non si prospetta alcun lieto fine. E questa sospensione del finale da una prospettiva più ampia sembra adattarsi perfettamente al carattere riflessivo e lento della canzone (come ha osservato Contini 1939, 126), perché si tratta di un riflettere fra sé e sé, disperato e senza sosta, che non prospetta altro se non la remota speranza – per nulla dipendente

⁶¹ Cfr. Ferrari 2014, 157-158: «Si ha una relazione di specificazione quando di un'entità – individuo, oggetto, evento ecc.; elemento singolo o classe – si offre una caratterizzazione più precisa, dettagliata».

dalla volontà del poeta stesso – che la giovane donna, col passare del tempo, «più ragion prenda» (v. 47) e faccia coincidere il suo *disiare* con quello dell'amante.

1.2 *Apertura del periodo in subordinata*

Come abbiamo visto, il 14,44% del totale dei periodi incomincia con una frase subordinata (92 su 637; cfr. Tab. 1): il che conferisce al giro sintattico un profilo intonativo ascendente.

Fra le varie realizzazioni di questo *pattern* sintattico il costruito 'a festone' è di gran lunga quella maggiormente attestata: sul totale dei periodi che incominciano in subordinata, il 69,56% (cfr. Tab. 6) è aperto da una struttura 'a festone'. Con questa dicitura ci si riferisce con Segre 1963, 257, all'«uso di iniziare un periodo con una congiunzione, che viene distaccata dalla principale di cui fa parte da una secondaria prolettica»⁶². Questo particolare costruito presenta una notevole varietà di realizzazioni, sia per quanto riguarda la congiunzione o l'avverbio / connettivo di attacco, sia per la frase subordinata che s'interpone fra l'elemento di apertura e il resto della frase principale. Infine, per ciò che concerne la posizione che questa struttura occupa nella stanza, si ravvisa una certa eterogeneità, al netto tuttavia di una significativa costante: questo costruito non si dà mai in apertura di stanza.

La protasi del periodo ipotetico⁶³ è decisamente la subordinata che più spesso s'interpone tra la congiunzione in attacco e il resto della principale (essa figura nel 48,43% dei 'festoni' danteschi; cfr. Tab 7). Fra i molti esempi che si potrebbero fare, osserviamone qualche caso:

però, *se questo è danno,*
piangano gli occhi e dogliasi la bocca
degli uomini a cui tocca,
che sono a' raggi di cotal ciel giunti (*Rime* 13, 65-68);

⁶² Cfr. inoltre *Introduzione* § 3.

⁶³ In generale, per il periodo ipotetico in Dante cfr. Brambilla Ageno 1978.

e se 'l libro non erra,
lo spirito maggior tremò sì forte
che parve ben che morte
per lui in questo mondo giunta fosse (*Rime* 10, 66-69);

Ché se tu non t'inganni, tu vedrai
di sì alti miracoli adornezza,
che tu dirai: 'Amor, signor verace,
ecco l'ancella tua, fa' che tti piace' (*Rime* 2, 49-52);

e così via. Oltre al diverso 'peso' semantico delle congiunzioni in apertura (la *e* è semanticamente povera, mentre *però* dispone di una semantica ben più definita), ciò che si rileva subito è la brevità della circostanziale interposta, che qui non va mai oltre il singolo verso. Come si vedrà a breve, Dante compone senza particolari restrizioni protasi di lunghezza notevole e variamente articolate al loro interno; quando, invece, si tratta – come in questo caso – di ricorrere a questa subordinata per spezzare la linea della frase principale, egli ne limita con decisione l'ampiezza e, conseguentemente, la complessità sintattica. Inoltre, diversamente dagli altri, *Rime* 2, 49-52 è caratterizzato da un'evidente sfasatura tra la sintassi e la metrica del verso: mentre nei primi due casi il nucleo 'connettivo + subordinata incassata' occupa perfettamente il primo verso, nel terzo questo nucleo si esaurisce un poco prima, lasciando in questo modo uno spazio vuoto che viene colmato dal verbo della principale *tu vedrai*; col che il sintagma verbale viene coinvolto da un *enjambement* sintattico di una certa intensità, dal momento che la fine del verso rompe il forte vincolo sintattico tra il verbo e una delle sue valenze.

Il caso sul quale ci siamo appena soffermati chiude la quarta stanza (l'ultima prima del congedo) di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, e in parte deve la sua particolare conformazione sintattico-intonativa anche a questa collocazione. Come è stato già detto altrove, esiste una tendenza generale – e non solo delle canzoni dantesche – a ridurre l'ampiezza dei movimenti sintattici sul finire della sirma, spezzando più che altrove la linea del discorso. A dimostrazione di ciò, si osserva che quando il costrutto 'a festone' occorre in chiusa di stanza, esso solitamente presenta una conformazione particolarmente breve, e non solo per ciò che riguarda la subordinata che determina l'iperbato, ma anche per quanto concerne la frase principale, come si può osservare nei versi seguenti:

sì cche se 'n questo mondo i l'ho perduto,
Amor nell'altro me n darà tributo (*Rime* 16, 41-42).

Nel 21,87% dei casi (cfr. Tab. 7) il 'festone' è invece determinato dall'incassatura nella principale di una subordinata temporale⁶⁴; e sulle 14 configurazioni del 'festone' con la temporale la metà figura nelle canzoni della *Vita nuova*. Questo dato è interessante, perché segnala una certa compattezza stilistica e sintattica delle canzoni del 'libello', che, per certi aspetti, sembra isolarle anche rispetto a quelle canzoni escluse dal prosimetro che tuttavia riecheggiano indiscutibilmente le situazioni, l'ideologia amorosa e la temperatura stilistica in senso ampio dell'opera giovanile. Valgano ad esempio i tre casi che seguono:

E quando un poco confortato fui,
io dissi: «Donne, dicerollo a voi. (*Vn* 14, 27-28);

e quand'io l'avea scorta,
vedea che donne la covrian d'un velo (*Vn* 14, 67-68);

E quando 'l 'maginar mi ven ben fiso,
giungemi tanta pena d'ogni parte,
ch'io mi riscuoto per dolor ch'io sento (*Vn* 20, 49-51).

Sono tre costrutti brevi e non particolarmente complessi per quanto riguarda l'articolazione sintattica dei periodi di cui fanno parte, forse fatto salvo il terzo, che rispetto ai primi due fa dipendere dalla principale (*giungemi tanta pena...*) una consecutiva. Tale stringatezza è esemplificativa della tendenza generale che contrassegna questo fenomeno nelle canzoni della *Vita nova*.

Dopo il 'festone', la tipologia più frequente di attacco in subordinata è quella in protasi ipotetica, che si attesta con un valore percentuale del 10,86% (cfr. Tab. 6). Il dato, tuttavia, non deve sorprendere più di tanto, poiché la *dispositio* prolettica della dipendente rispetto alla principale costituisce la giacitura non marcata per questo costrutto. Esso, ad

⁶⁴ Per le subordinate temporali in Dante si veda Agostini 1978, 391-95.

ogni modo, si realizza secondo diverse modalità, variando spesso il modulo di base in funzione del contesto testuale nel quale i singoli casi si collocano. Si vedano innanzitutto delle realizzazioni molto semplificate:

s'a costei non ne cale,
non spero mai d'altrui aver soccorso (*Rime* 15, 69-70);

Allor dico: "*S'egli alza*
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
anzi che 'l colpo sia disceso giuso" (*Rime* 1, 50-52).

In realtà, in questi due esempi, anche se rimangono entro il perimetro di una sintassi non particolarmente articolata al suo interno, Dante fa interagire il piano del discorso con quello della metrica seguendo strategie compositive differenti: nel secondo, infatti, la protasi (*s'egli alza / un'altra volta*) è collocata a cavallo di due versi con un *enjambement* sintattico, che, facendo collidere i due piani, rende tesa la linea sintattica. Nell'esempio tratto dalla canzone petrosa il costrutto conclude la strofa con il discorso diretto: si tratta di un dispositivo tutt'altro che raro in questa sede della stanza, e di esso Dante verosimilmente si è servito per ottenere un netto effetto di risoluzione finale, oltre che di stacco dell'unità metrica successiva. In generale, questo procedimento non annulla affatto l'eventuale continuità tematica tra i due blocchi: in *Così nel mio parlar* nell'attacco della stanza successiva, in cui il motivo agonistico e guerresco rimane inalterato, se non che cambia il bersaglio del fendente di Amore ("Così vedess'io lui fender per mezzo / il cuore a la crudele che 'l mio squatra..." *Rime* 1, 53-54).

Tornando alla configurazione del periodo ipotetico nelle canzoni di Dante, è interessante notare che pochi versi più avanti nella stessa canzone citata da ultima ci si imbatte in una realizzazione del costrutto molto più articolata e complessa rispetto a quelle che abbiamo appena visto:

S'io avesse le belle trecce prese
che son fatte per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza
con esse passerei vespero e squille
e non sarei pietoso né cortese,

anzi farei com' orso quando scherza;
e s'Amor me ne sferza,
io mi vendicherei più di mille (*Rime* 1, 66-73).

Questo caso è nettamente più esteso rispetto agli altri, e alla maggiore estensione corrisponde una superiore complicazione nei rapporti che legano i diversi costituenti della struttura: la protasi, espansa dalla relativa – che risulta leggermente staccata dal suo antecedente a causa dell'iperbato del sintagma verbale –, è condivisa da ben tre apodosi, la prima delle quali a sua volta modificata da una modale al gerundio (*pigliandole anzi terza*), e la seconda e la terza in correlazione fra loro, mediante il costrutto antitetico *non..., anzi/ma....* A seguire, contrapponendosi nettamente alla complessità che abbiamo appena rilevato, un brevissimo periodo ipotetico chiude la fronte della stanza. Crediamo che la ragione di questa differenziazione tra le due strutture sia di natura funzionale: la prima è più ampia e avvolgente – oltre che decisamente più complessa – perché occupa la prima posizione nella stanza, conferendo in questa maniera un'intonazione di tipo ascendente – e quindi orientata con maggiore inerzia verso la frase principale –, che evidentemente Dante cercava per caratterizzare la stanza conclusiva di *Così nel mio parlar*. E infatti ciò ha un ulteriore elemento di sostegno nella significativa *variatio* della struttura del periodo ipotetico che viene immediatamente dopo, che si spiega, almeno in parte, con la diversificazione della funzione assunta dai due plessi sintattici in relazione all'effetto intonativo ricercato dall'autore. Sulle motivazioni che stanno alla base di questo punto ci soffermeremo più diffusamente nel paragrafo dedicato all'apertura della stanza (cfr. *Dante* § 1.5); per il momento bastino questi rapidi rilievi.

Si segnala inoltre che in un paio di casi il periodo ipotetico è complicato oltremodo da strategie retorico-dispositive particolari. Vediamo un esempio:

*Se cavalier t'invita o ti ritiene,
imprima che nel suo piacer ti metta
espia, se far lo puoi, della sua setta,
se vuoi saper qual è la sua persona* (*Rime* 6, 87-90).

Esso è tratto dalla sesta e ultima stanza di *Io sento sì d'Amor la gran possanza*⁶⁵, la quale tuttavia funge da primo di due congedi, pur mantenendo il profilo metrico di una normale stanza di canzone. Rivolgendosi, come d'abitudine in sede di congedo, alla forma del testo, Dante esorta la canzone a cautelarsi sul conto di chi incontra prima di aprire a questi il proprio contenuto. Nei versi riportati qui sopra, la breve principale (*espia...della sua setta*) è contornata da due circostanziali introdotte dal *se*. Si aggiunga che il passaggio dalla protasi di apertura alla principale è ulteriormente ritardato dall'inserzione di una temporale (*imprima che nel suo piacer ti metta*), e che, a sua volta, la stessa reggente è franta – e, quindi, rallentata sul piano della lettura – da un'incidentale realizzata anch'essa nella forma della circostanziale ipotetica introdotta da *se*. Dunque, nel giro di pochi versi la medesima tipologia di subordinata è riprodotta ben tre volte, anche se con funzioni diverse l'una dall'altra: la prima costituisce la vera condizione necessaria affinché il contenuto dell'apodosi possa realizzarsi; la seconda, abbiamo già detto, funge da incidentale; la terza, più che costituire la condizione a monte dell'apodosi, esprime piuttosto il motivo sulla base del quale ha senso l'imperativo della principale. Per allargare un poco l'orizzonte del discorso, e per mettere in relazione questi rilievi di lingua e di stile con il piano tematico e comunicativo generale del testo, si ritiene che questi versi, con il loro assetto sintattico fatto di rallentamenti e di brusche sterzate, possa essere rappresentativo del tono generale di *Io sento sì d'Amor*, che risulta veramente in ogni suo aspetto «una incontentabile riflessione sul proprio 'stato' amoroso» (De Robertis 2005, 90), e nella quale l'andamento si fa lento e pensoso più che altrove.

Dopo aver esaminato i casi di apertura del periodo in protasi ipotetica, ci soffermeremo su quelli di apertura con una circostanziale di tempo. In termini di consistenza numerica questa particolare realizzazione del fenomeno si colloca sulla stessa scia di quello precedente (8,69% sul totale degli attacchi in subordinata; cfr. Tab. 6). Si segnala, tuttavia, che su otto casi totali, cinque si collocano in apertura di stanza, e cioè in un luogo metrico connotante dal punto di vista intonativo il profilo melodico dell'unità strofica. Tralasciando, dunque, per il momento gli incipit delle stanze, vediamo come è la situazione dei casi che occupano invece altre posizioni all'interno della stanza:

⁶⁵ Per l'interpretazione generale della canzone si vedano, oltre ai cappelli introduttivi al testo in Contini 1939, De Robertis 2005, Giunta 2015 e Grimaldi 2019, almeno la voce di Pernicone in *ED, Io sento sì d'Amor*, Baranski 2009, 145-211, Fenzi 2015, 369-402.

Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che 'l tacere è bello,
e pietoso e fello
di lei e del dolor fece dimanda (*Rime* 13, 27-30);

Quando son presso, parmi udir parole
dicer: «Vie via vedrai morir costui» (*Rime* 15, 41-42);

Com'io risurgo, e miro la ferita
che mi disfece quand'io fui percosso,
confortar non mi posso
sì ch'io non triemi tutto di paura (*Rime* 15, 52-55).

Benché tutti e tre gli esempi facciano capo al medesimo fenomeno, essi lo realizzano attraverso strutture sintattiche molto diverse. Il primo rappresenta una subordinata temporale introdotta da *come*, a cui si aggancia una relativa restrittiva; il secondo fa da sfondo a una principale che funge da cornice di una breve battuta di discorso diretto; il terzo esempio incomincia, invece, con due temporali coordinate, la seconda delle quali viene espansa da una relativa, che a sua volta regge un'altra temporale. Al netto di queste differenze, i tre esempi si caratterizzano per una certa brevità e asciuttezza, non spingendosi oltre i quattro versi di estensione massima. In generale, in Dante – ma talvolta, come si vedrà, anche negli altri autori del corpus – le strutture più ampie si collocano in coincidenza dell'inizio della stanza, mentre nelle altre sedi, con eccezione dell'incipit della sirma, i costrutti tendono a essere meno ampi ed estesi. Insomma, per fare una rapida considerazione generale intorno ai periodi che aprono in temporale, constato che nelle canzoni dantesche questa fattispecie, più di quanto fosse per l'attacco in protasi, si specializza quindi in apertura di unità metrica.

I casi restanti di attacco in subordinata prolettica sono ridotti a poche unità: una gerundiva (“Pensando a quel che d'amor ho provato, / l'anima mia non chiede altro diletto, / né il penar non cura il quale attende”, *Rime* 16, 29-31), una concessiva (“Ancor che ciel con cielo in punto sia / che leggiadria / disvia cotanto e più che quant'io conto, / io che le son conto...”, *Rime* 11, 58-61), una comparativa (“Quanto è nell'esser suo bella e gentile / negli atti ed amorosa, / tanto lo 'nmaginar che non si posa / l'adorna nella mente ov'io la porto”, *Rime* 5, 31-34) e due dipendenti prolettiche dal valore tra il temporale e

il causale⁶⁶ (“Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato / ... / i’ canterò così disamorato / contra ’l peccato...”, *Rime* 11, 1-8; “Poi che girato l’ha chiamando molto, / gitta ’l pasto ver’ lui, tanto glie ‘n cale”, *Rime* 14, 111-112).

1.3 *Apertura del periodo con strutture interpolate*

La frequenza dei periodi che incominciano con una ‘struttura interpolata’ è praticamente la stessa dell’attacco in subordinata: il 14,76% dei periodi totali si apre infatti con una principale interpolata o con un sintagma nominale (SN) o un vocativo + relativa (cfr. Tab. 1). Come abbiamo indicato in *Introduzione* § 3, si è scelto di raggruppare questi tre strutture sotto la medesima categoria poiché, essendo collocati in apertura di periodo, conferiscono all’intero giro sintattico un andamento ritmico e intonativo ‘spezzato’.

Si considerino in particolare il SN + relativa e il Voc. + relativa. Va rilevato sin d’ora che la collocazione tipica di questi costrutti è in apertura di stanza, come nell’esempio che segue:

*Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete,
udite il ragionar ch’è nel mio core,
ch’i’ no·l so dire altrui, sì mi par novo.
El ciel che segue lo vostro valore,
gentili creature che voi siete,
mi tragge nello stato ov’io mi trovo;
onde ’l parlar della vita ch’io provo
par che·ssi drizzi degnamente a voi
però vi priego che·llo m’intendiate* (*Rime* 2, 1-9).

La mossa d’attacco della canzone si ripete per quattro volte nei primi otto versi, e s’imprime nettamente sulla linea intonativa della prima stanza. Inoltre, i primi due movimenti sintattici occupano perfettamente i primi due piedi, rispettando la scansione interna del metro, e amplificando in questo modo la sensazione di ridondanza. Tuttavia,

⁶⁶ Sul costrutto ‘causale-temporale’ in italiano antico si veda Frenguelli 2012, 318-21.

come anche altrove in Dante, la replicazione di un'unità retorico-sintattica porta con sé anche un certo grado di *variatio* del modulo: la *nimia repercussio* viene dunque arginata modificando gli incastri tra gli elementi che costituiscono le frasi complesse e l'ordinamento che essi assumono. Infatti, il primo Voc. + relativa (*Voi ch'intendendo...*) è subito seguito dalla principale, che regge una consecutiva; mentre il SN + relativa che segue (*El ciel che segue lo vostro valore*) è allontanato dalla principale attraverso l'inserzione di un altro Voc. + relativa (*gentili creature che voi siete*). L'ultimo costrutto a iperbato della strofa (*'l parlar della vita ch'io provo*) – leggermente staccato dagli altri per l'esplicitazione del nesso logico che lo lega al movimento testuale precedente e per il fatto di collocarsi in coincidenza dell'attacco di sirma – è invece più breve e asciutto rispetto agli altri. Questo compatto arco sintattico, nel quale Dante dichiara le ragioni della poesia, è concluso dalla tipica richiesta avanzata agli interlocutori prescelti (in questo caso le 'intelligenze motrici' del cielo d'Amore), che rievoca, intessendo così un legame poliptotico, l'*intendendo* del primo verso.

Da questo esempio è inoltre possibile evincere la tendenza dispositiva più interessante di questo modulo sintattico. È molto frequente, infatti, che il SN + relativa sia accompagnato da un costrutto identico, collocato a breve distanza se non proprio in perfetta adiacenza, come se Dante volesse riverberarne gli effetti ritmici e melodici. E ciò si verifica soprattutto se il SN + relativa occupa la posizione incipitaria della stanza. Eccone un esempio:

*La dispietata mente che pur mira
di rieto al tempo che se n'è andato
da l'un de' lati mi combatte il core,
e 'l disio amoroso che mi tira
verso 'l dolce paese c'ho lasciato
da l'altra part'è con forza d'amore (Rime 12, 1-6),*

dove la omogeneità tra i due costrutti è massima, poiché in entrambi il sintagma nominale è modificato da una relativa restrittiva che regge a sua volta un'altra relativa, a cui segue la frase principale. Anche in questo passo, perciò, l'effetto di iterazione amplifica il «robusto attacco iniziale» (Contini 1939, 26) della canzone, ripercuotendosi puntualmente nell'avvio del secondo piede.

Tuttavia, questo tipo di struttura non occorre esclusivamente in attacco di strofa, ma s'incontra anche al suo interno, come si può osservare nei versi che seguono:

Quivi dov'ella parla si dichina
un spirito da ciel, che reca fede
come *l'alto valor ch'ella possiede*
è oltre *quel che* si conviene a noi.
Gli atti soavi ch'ella mostra altrui
vanno chiamando Amor ciascun a prova
in quella voce *che* lo fa sentire (*Rime* 3, 41-47),

dove il SN + relativa non solo scandisce il secondo piede (*quivi dov'ella parla...*) e l'attacco della sirma (*gli atti soavi ch'ella mostra...*), ma, in un certo senso, li satura. Ancora una volta, quindi, questo particolare dispositivo linguistico viene sfruttato per creare effetti di ripetizione e di sovrabbondanza.

Infine, solo raramente il SN + relativa può occupare pure i versi conclusivi della stanza:

la fede ch'eo v'assegno
move dal portamento vostro umano,
ché ciascun che vi mira, in veritate
di fuor conosce che dentro è pietate (*Rime* 12, 49-52).

Si tratta della chiusa della quarta stanza di *La dispietata mente che pur mira*⁶⁷: tuttavia, l'andamento melodico impresso dalla struttura a iperbato che apre il movimento sintattico risulta più attenuato rispetto ai casi che abbiamo visto in precedenza con il SN + relativa collocato nelle prime parti della stanza. Il profilo ritmico del costrutto, nonostante la ripresa modulo da parte del sintagma *ciascun che vi miri*, fa fatica ad imprimersi sulla linea melodica dell'insieme. Questo aspetto è dovuto principalmente dall'essenzialità, in entrambi i casi, del SN + relativa: come abbiamo potuto osservare in alcuni degli esempi precedenti, i costrutti più ampi e articolati dal punto di vista sintattico conferiscono al discorso un'impronta ritmica decisamente più marcata rispetto a costrutti brevi; qui,

⁶⁷ Cfr. per un inquadramento generale del componimento *ED, La dispietata mente*; Zaccarello 2012; si veda invece Praloran, Soldani 2010, 424-25 per le questioni sintattiche della canzone.

invece, ciò non si verifica, e i rapporti tra i costituenti del dettato rimangono bilanciati, senza che il modulo prenda il sopravvento sul resto.

1.4 *Apertura del periodo in “altro”*

In questo paragrafo verranno trattati quei casi in cui il periodo si apre con un vocativo⁶⁸ o con un'interiezione⁶⁹. Al netto della complessità delle strutture coinvolte, in entrambi i casi si tratta di un sintagma sintatticamente autonomo rispetto a ciò che segue, con l'effetto di produrre sulla linea intonativa una specie di stacco. Tuttavia, se l'interiezione si limita sostanzialmente al solo sintagma nominale, il vocativo può articolarsi in forme abbastanza complesse: col che consegue che l'effetto di sospensione determinato dalla struttura venga amplificato.

Il periodo dantesco si apre con questo tipo di moduli nel 5,97% dei casi (cfr. Tab. 1). Tra i due fenomeni, quello più attestato è il vocativo con 31 occorrenze (cfr. Tab. 10); l'attacco in interiezione, invece, si verifica solamente 7 volte (cfr. Tab. 10). Per quanto riguarda il vocativo, si rileva che esso occupa nella maggior parte delle occorrenze (15 casi su 31) la posizione incipitaria del congedo, e cioè un luogo testuale in cui tradizionalmente il poeta si rivolge alla canzone, personificandola, come avviene in *Rime* 1, 79-83:

Canzon, vattene ritto a quella donna
che m'ha rubato e morto, e che m'invola
quello ond'i' ho più gola,
e d'alle per lo cor d'una saetta,
ché bello onor s'acquista in far vendetta.

In questo caso, il vocativo, benché sia sempre sintatticamente isolato rispetto a ciò che segue, estende sulle due principali la propria linea intonativa e le tiene legate fra loro. In quest'altro esempio:

⁶⁸ Per il vocativo in italiano antico cfr. Renzi 2010b, 1305-12; in italiano moderno cfr. Mazzoleni 1995, 307-402, e Id. 2011.

⁶⁹ Cfr. Munaro 2010, 1359-67, per l'italiano antico; Poggi 1995, 403-426, e Cignetti 2010, per l'italiano moderno.

*Canzon mia bella, se tu mi somigli,
tu non sarai sdegnosa
tanto quanto a la tua bontà s'avene (Rime 6, 81-83),*

il vocativo, accompagnato dal possessivo e dall'aggettivo qualificativo, non è seguito direttamente dalla principale – come accade per tutti gli altri casi schedati –, ma da una protasi di periodo ipotetico, con il conseguente risultato di amplificare, seppur brevemente, l'effetto di sospensione del vocativo in apertura.

In aggiunta a ciò, è attestata con una certa frequenza⁷⁰ la collocazione del vocativo in apertura di una battuta di discorso diretto, e questo si spiega pragmaticamente con la necessità fare 'appello' all'interlocutore (cfr. Mazzoleni 1995, 377) – reale o fittizio che sia –, e di focalizzare su di lui o su di lei l'attenzione del discorso, come si dà nell'esempio seguente, nel quale una battuta di discorso diretto aperta da questo modulo contiene a sua volta un altro segmento di discorso diretto con la medesima struttura in attacco:

Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
«*Diletti miei*, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto Mi piace
là ov'è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà nello 'Nferno: “*O mal nati*,
io vidi la speranza de' beati”» (Vn 10, 24-28).

Tuttavia, i due vocativi, omologhi sia sul piano funzionale sia su quello dispositivo, risultano antitetici sul piano semantico⁷¹: i *diletti miei* sono gli angeli e i santi, che reclamano la presenza di Beatrice nella loro schiera; i *mal nati* sono, invece, i dannati dell'Inferno. L'opposizione tra alto e basso che pervade tutta la seconda stanza di *Donne ch'avete intelletto d'Amore* – e che s'intreccia con la successione discendente, che muove dal Paradiso all'Inferno, passando per la terra – è accentuata, pertanto, ricorrendo alla

⁷⁰ Per quanto riguarda il fenomeno, si registrano 7 casi su 31 occorrenze totali.

⁷¹ Come del resto rileva Gorni 2015, *ad locum*.

medesima struttura con vocativo in apertura, che in un certo senso isola e contrappone i due estremi.

Slegato da questi due contesi particolari, il fenomeno s'incontra pochissime volte. La canzone *Doglia mi reca* ribalta, tuttavia, questa tendenza: in essa per cinque volte il vocativo in apertura di periodo occorre in una posizione che non si caratterizza per alcuna salienza dal punto di vista metrico (incipit dei piedi o della sirma), seguendo piuttosto una strategia dispositiva sostanzialmente libera da condizionamenti di questo tipo. Questo dato avvalorava l'idea derobertisiana per la quale il colore stilistico di questo testo è caratterizzato da tinte che mirano piuttosto alla persuasione – con molti debiti nei confronti dell'oratoria –, che al raziocinio e al ragionamento serrato.⁷²

L'interiezione s'incontra in apertura della frase complessa con proporzioni di molto inferiori rispetto all'attacco in vocativo, e di norma realizza sempre la cosiddetta tipologia 'espositiva', attraverso la quale il poeta esprime i propri stati d'animo⁷³. Tuttavia, al netto dell'esiguità del fenomeno (7 occorrenze totali), è possibile individuare qualche tendenza generale. Il dato più evidente è che questo modulo non occorre mai in apertura della stanza o in coincidenza dell'incipit di una delle partizioni interne alla strofa. Il che è particolarmente significativo, perché, se si considera pure la distribuzione del vocativo in apertura che si è appena delineata – fatto salvo il caso del congedo, che si spiega piuttosto come un atto dovuto nei confronti di una consuetudine poetica ormai acquisita a quest'altezza –, emerge che Dante sceglie di sfruttare solo occasionalmente queste posizioni metricamente rilevanti per dare maggiore rilievo all'elemento vocativo o all'interiezione.

Si registra, infine, che in tre casi su sette il periodo aperto dall'interiezione conclude il giro sintattico della fronte della stanza. Ecco i tre esempi:

Oimè, ché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro? (*Rime* 1, 59-60);

⁷² Cfr. De Robertis 2005, 179-80. A questa posizione sembrerebbe opporsi quella di Bruno Nardi, per il quale in questa canzone si raggiunge «il più alto grado di asperità e *subtilitas* dialettica», che si realizza «in un vero dedalo di sillogismi raccorciati, le cui premesse sono talora sottintese o appena accennate in forma allusiva» (Nardi 1956, 15). In realtà, come è stato opportunamente mostrato da Bausi 2012, 197-254, queste due prospettive sono compresenti nel testo, e risultano fra loro complementari.

⁷³ Sull'interiezione 'espositiva' si veda Munaro 2010, 1360-64 e Poggi 1995, 414-19.

e dice: «*Oh lassa me*, come si fugge
questo pietoso che m'ha consolata!» (*Rime* 2, 31-32);

Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «*Oh me lassa*, ch'i' non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!» (*Rime* 3, 5-8);

in cui – eccetto il primo – si ripropone la collocazione del fenomeno in apertura di una battuta di discorso diretto, che era stato rilevato anche per il vocativo. Ad ogni modo, l'occorrenza di questo costrutto in chiusa della prima parte della stanza è sintomatica di una certa tendenza dantesca a marcare la chiusa della fronte con costrutti espressivamente più accentuati⁷⁴. E con questa funzione espressivamente demarcativa operano pure le frasi che seguono le tre interiezioni riportate: si tratta, cioè, di un'interrogativa diretta e di due esclamative, che mettono in rilievo, attraverso la loro intonazione, i confini metrici interni alla strofa.

1.5 *Apertura della stanza*

Se si confrontano i dati relativi all'apertura del periodo in generale delle canzoni dantesche con quelli che invece si riferiscono ai soli periodi che coincidono con l'apertura della stanza, si registrano delle variazioni particolarmente rilevanti. In primo luogo, la percentuale dell'attacco in frase principale o in frase semplice si riduce di sette punti (si passa dal 64,84% al 57,61%; cfr. Tab. 11). Questa riduzione viene bilanciata con un incremento di dieci punti percentuali del dato che riguarda le strutture interpolate (SN + relativa e principale interpolata), che passa dal 14,76% al 25% (cfr. Tab. 11); la voce 'altro' si riduce dal 5,97% al 4,35% (cfr. Tab. 11), così come l'apertura in subordinata registra, che scende dal 14,44% al 13,04%⁷⁵: tuttavia, come vedremo fra poco, nonostante questa leggera variazione del valore numerico, la configurazione sintattica delle occorrenze delle subordinate prolettiche in apertura di stanza risulta molto diversa da quella delle subordinate in aperture del periodo in generale.

⁷⁴ Sull'uso 'espressivo' delle interiezioni cfr. Poggi 1995, 410 e Cignetti 2010.

⁷⁵ Per i valori percentuali relativi all'avvio della stanza cfr. Tab. 11.

Ciò che quindi emerge dalla lettura di questi dati è che Dante riduce sia le strutture sintattiche che imprimono all'avvio della singola cellula metrica un andamento discendente – che è proprio dei moduli che attaccano con la principale – sia quei costrutti autonomi e autosufficienti (cioè le frasi semplici, le interrogative dirette e le esclamative), incrementando i plessi sintattici che invece conferiscono all'intonazione d'avvio un tratto di sospensione (con il ricorso al vocativo) o – e soprattutto – di rottura della linea melodica (con l'utilizzo delle strutture 'interpolate'). In aggiunta a ciò, si tenga presente anche quanto è stato in parte anticipato riguardo alla tendenza dantesca di dilatare l'estensione della subordinata prolettica – in particolare la temporale –, qualora quest'ultima occorra in apertura della strofa (cfr. *Dante* § 1.2).

È sintomatico della specializzazione del modulo SN + relativa in apertura di stanza il fatto che esso occorre negli incipit assoluti di tre canzoni:

*Le dolci rime d'amor ch'io solea
cercar ne' miei pensieri
convien ch'io lasci non perch'io non spero
ad esse ritornare,
ma perché gli atti disdegnosi e ferri
che nella donna mia
sono appariti, m'han chiusa la via
dell'usato parlare (Rime 4, 1-8);*

*La dispietata mente che pur mira
di rieto al tempo che se n'è andato
da l'un de' lati mi combatte il core
e 'l disio amoroso che mi tira
verso 'l dolce paese c'ho lasciato
da l'altra part'è con forza d'amore (Rime 12, 1-6);*

*Lo doloroso amor che mi conduce
a'ffin di morte per piacer di quella
che lo mio cor solea tener gioioso
m'ha tolto e toglie ciascun di la luce
ch'avean gli occhi miei di tale stella,
che non credea di lei mai star doglioso (Rime 16, 1-6).*

In ciascuno dei tre esempi, la frase complessa abbraccia compiutamente la fronte della stanza; e, in questa particolare distribuzione del materiale linguistico, il modulo SN +

relativa assume una funzione strutturante. Infatti, si registra che, dopo l'occorrenza nel primo piede di questo costrutto – che, di fatto, determina la tonalità alla linea melodica – esso viene ripetuto nel secondo piede, amplificandone in questo modo la portata. Si segnala inoltre – a riprova della specializzazione del SN + relativa in questo contesto metrico – che in *Le dolci rime d'amor ch'io solea* e in *Lo doloroso amor che mi conduce* esso non ricorre soltanto nella stanza incipitaria, ma anche altre volte e sempre in attacco di strofa: infatti, in *Rime 4* il costrutto apre anche la stanza 3 (“Chi diffinisce: ‘Omo è legno animato’, / prima dice non vero, / e dopo 'l falso parla non intero, / ma più forse non vede, *Rime 4*, 41-44) e la stanza 7 (L'anima cui adorna esta bontate / no·lla si tiene ascosa, *Rime 4*, 121-122); in *Rime 16* il modulo si trova anche in attacco della seconda stanza (Quel dolce nome che mi fa il cor agro, / tutte fiate ch'i' lo vedrò scritto / mi farà nuovo ogni dolor ch'i' sento, *Rime 16*, 15-17).

Oltre al SN + relativa, per giustificare il notevole incremento del dato sulle strutture ‘interpolate’ in apertura di strofa, si deve anche tenere conto della frequenza maggiore con cui occorrono in questa posizione frasi principali dilatate dall'inserzione di altro materiale linguistico. A questo proposito, si consideri l'incipit di *Donna pietosa*:

Donna pietosa e di novella etate,
adorna assai di gentilezze umane,
ch'era là ov'io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate,
e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte (*Vn XX*, 1-6).

Anche in questo caso si tratta di una frase complessa il cui arco sintattico avvolge per intero la fronte della stanza. Questi versi riproducono sostanzialmente l'effetto melodico di sospensione che contraddistingue gli esempi del SN + relativa: questo effetto viene innescato dal sintagma nominale in apertura, che, privato del suo naturale appoggio sintattico, rimane in un certo senso incompleto sino all'ultimo. Ciò che però differenzia questo caso dai tre precedenti è l'entità della dilatazione – che qui è molto maggiore –, oltre che della configurazione sintattica, che risulta decisamente più articolata nel suo complesso. Il materiale interpolato è costituito, oltre che dalla relativa (*ch'era là ov'io chiamava spesso Morte*) allontanata dal suo antecedente a causa dell'inserzione di

un'appositiva (*adorna assai di gentilezze umane*), da due circostanziali al gerundio fra loro coordinate (*veggendo li occhi miei pien di pietate, e ascoltando le parole vane*).

Quello appena commentato è tuttavia un caso limite; le altre occorrenze del fenomeno si caratterizzano, invece, per una dilatazione meno ampia dei costituenti della frase principale, come si può vedere nell'esempio seguente:

Non vede il sol che tutto 'l mondo gira
cosa tanto gentil quanto 'n quell'ora
che luce nella parte ove dimora
la donna di cui dire Amor mi face (*Rime* 3, 19-22);

in cui la configurazione determina una compattezza maggiore del giro sintattico e un effetto di sospensione meno accentuato.

L'altra variazione notevole tra l'apertura del periodo in generale e l'apertura dei periodi iniziali delle stanze riguarda, come abbiamo visto, la voce 'altro'. Già in *Dante* § 1.4 si diceva che non si registrano interiezioni in corrispondenza dell'apertura della strofa. Pertanto, l'incremento del dato percentuale è imputabile unicamente alla distribuzione del vocativo. Su 11 occorrenze totali del vocativo in apertura di stanza, soltanto in due casi l'invocazione si realizza nel sostantivo semplice⁷⁶; per il resto, il sintagma nominale con funzione vocativa è sempre modificato dall'espansione relativa. Questo dato è assai importante, poiché è rappresentativo della tendenza dantesca (in parte già accennata in *Dante* § 1.2) di dilatare ed estendere le strutture sintattiche – specie quelle prolettiche e quelle 'interpolate' – in corrispondenza dell'attacco della strofa⁷⁷. Questa dinamica è ben esemplificata dall'incipit della canzone della svolta della 'loda':

⁷⁶ Si tratta dell'ultima stanza di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* – che è tale solo metricamente, poiché da un punto di vista funzionale è a tutti gli effetti un congedo – (“Canzon mia bella, se tu mi somigli, / tu non sarai sdegnosa / tanto quanto a la tua bontà s'avene”, *Rime* 6, 81-83), e dell'incipit della canzone 'montanina' (“Amor, da che convien pur ch'io mi doglia / perché la gente m'oda, e mostri me d'ogni vertute spento, / dammi savere a pianger come voglia, si che 'l duol che si snoda / portin le mie parole com'io sento”, *Rime* 15, 1-6). Si segnala, ad ogni modo, che in entrambi i casi una certa sospensione della linea melodica, che caratterizza di solito il modulo Voc. + relativa, è preservata, nel primo caso, attraverso la prolessi della protasi, e, nel secondo, attraverso l'anteposizione della circostanziale di causa.

⁷⁷ La tendenza 'estensiva' dei plessi sintattici in apertura di cellula metrica è stata notata, fra gli altri, da Boyde 1979, 215, il quale afferma, anche se in maniera un po' generica, che «le stanze di apertura delle canzoni forniscono l'occasione per esibizioni di virtuosismo sintattico, e ciò comporta l'uso di poche frasi complesse piuttosto che di molte semplici». Il che viene peraltro ribadito da Praloran, Soldani 2010, 424.

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 (*Vn XIV*, 1-4);

e ancor di più dal caso seguente:

Amor che movi tua vertù dal cielo
come 'l sol lo splendore,
che là s'apprende più lo suo valore
dove più nobiltà suo raggio trova,
e com' el fuga oscuritate e gelo,
così, alto signore,
tu cacci la viltà altrui del core
né ira contra te fa lunga prova (*Rime 5*, 1-8);

nel quale la dilatazione del modulo è intrecciata all'articolato paragone tra 'amore' e 'sole', che si dilunga per tutto il primo piede, e lo eccede di un verso. La complessità retorica – oltre che sintattica – della struttura motiva la necessità di ricorrere a un secondo vocativo (*alto signore* v. 5) per riattivare nell'orizzonte del discorso il contatto comunicativo con l'interlocutore. E nel segno dell'invocazione ad Amore si apre anche la quarta stanza (anche se in questo caso il sintagma nominale è espanso da un'ampia consecutiva):

Dunque, signor di sì gentil natura
che questa nobiltate
ch'aven qua giuso e tutt'altra bontate
leva principio della tua altezza,
guarda la vita mia quant'ell'è dura
e prendine pietate (*Rime 5*, 46-51);

dove la presenza del connettivo (che, a rigore, dovrebbe far registrare questo caso sotto le strutture 'a festone') non sminuisce la sospensione che si registra tra l'appello al *signor di sì gentil natura* e il verbo illocutivo con funzione iussivo-esortativa (*guarda* v. 50).

Per quanto riguarda il dato relativo all'apertura della stanza in subordinata, si è visto che l'oscillazione tra i valori è minima (si passa dal 14,44% al 13,04%; cfr. Tab. 11). Tuttavia, in questo caso, il confronto meramente statistico dei dati non rende conto della riorganizzazione del fenomeno che si dà in corrispondenza della posizione di attacco. In primo luogo, non si registra alcuna occorrenza di costrutti 'a festone'⁷⁸, i quali costituiscono la larga maggioranza dei casi di apertura in subordinata prolettica (cfr. *Dante* § 1.2), mentre al contrario si ravvisa un sostanziale ampliamento delle frasi anteposte, che solitamente va di pari passo con la complicazione dell'articolazione sintattica delle strutture: questo vale in particolare per l'apertura in temporale, che è largamente la tipologia più frequente (5 occorrenze su 12 totali). Come si diceva in *Dante* § 1.2 a proposito della circostanziale di tempo anteposta alla principale, quando essa non è collocata in apertura di strofa, essa presenta una conformazione più breve e asciutta; invece, quando dà l'avvio alla singola unità metrica, essa può assumere un assetto diverso, come:

Quand'io penso un gentil disio ch'è nato
 del gran disio ch'i' porto,
 ch'a ben far tira tutto 'l mio podere,
 parm'esser di merzé oltrapagato (*Rime* 6, 49-52),

dove l'effetto di dilatazione è complicato dalla figura ravvicinata del polittoto (*gentil disio* v. 49 e *gran disio* v. 50), che appesantisce e rallenta la lettura del costrutto prolettico

1.6 Subordinazione

Limitando l'orizzonte del presente paragrafo alle sole subordinate circostanziali – ed escludendo, pertanto, sia le argomentali sia le relative –, le tipologie di dipendente che si registrano con frequenza maggiore sono, nell'ordine, la consecutiva (9,72%), la temporale (7,12%), la protasi del periodo ipotetico (6,35%), la causale (5,49%), la

⁷⁸ I quali, lo ricordo, sono qui considerati – sulla scia di Soldani 2009, 17-18 – alla stessa stregua delle subordinate prolettiche, in ragione della sostanziale omogeneità intonativa che caratterizza le due strutture.

concessiva (4,52%) e la comparativa (3,56%)⁷⁹. Per quanto riguarda le altre tipologie, che si attestano tutte al di sotto del 2,5% del totale⁸⁰: pertanto si è scelto di non parlarne in questa sede. Tuttavia, al fine di un ragionamento sull'uso dantesco delle frasi circostanziali, apre forse piste interpretative più produttive il confronto tra i dati relativi alle canzoni delle *Rime* e del *Convivio*⁸¹ e quelli che riguardano le canzoni della *Vita nuova*⁸². Si prenda il caso della consecutiva⁸³: se nelle *Rime* questa tipologia di subordinata si attesta sul 8,94% nella *Vita nuova* questo dato guadagna quasi cinque punti (13,48%; cfr. Tab. 14). Questa oscillazione conferma, pertanto, anche nel perimetro delle canzoni dantesche, l'idea critica per la quale la consecutiva assume nello Stilnovo «la speciale funzione di tradurre gli effetti della fisiologia amorosa» (Soldani 2009, 41)⁸⁴, specializzandosi nel prosimetro come «un fatto distintivo e denso di significato» (Boyde 1979, 219), cruciale nel descrivere il mirabile operare della 'beatrice'. Ecco qualche esempio di questa dinamica:

Io dico che pensando 'l suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.

⁷⁹ Questi dati confermano solo in parte le percentuali offerte dalla schedatura di Boyde 1979, 216, e questo probabilmente per due ragioni: la prima sta nel fatto che egli esclude dal suo *corpus* otto canzoni; a cui si aggiunge il fatto che in tale *corpus* sono inclusi anche 34 sonetti, i quali presentano – per motivi di genere di cui lo studioso è perfettamente consapevole – una conformazione sintattico-stilistica diversa da quella delle 'distese'. La seconda ragione è invece di carattere metodologico, e inerisce ai criteri sintattici differenti sulla base dei quali sono state condotte le schedature. Benché si confermi la preminenza delle dipendenti consecutive, la principale dissonanza tra i miei dati e quelli di Boyde riguarda la temporale, la quale, per lo studioso inglese segue, oltre alla consecutiva, anche le causali e le ipotetiche.

⁸⁰ Per i valori relativi alla frequenza delle varie tipologie di subordinata cfr. Tab. 12.

⁸¹ Segnalo qui che, al fine di non appesantire il discorso con numerose e pesanti ripetizioni, d'ora in avanti per 'Rime' intendo sia le canzoni della tradizione 'estragante' sia quelle commentate nel *Convivio*.

⁸² Nel tentare questo confronto statistico si tiene certamente conto del fatto che gli esemplari tratti dal 'libello' sono molti meno rispetto a quelli delle *Rime*; sicché una variazione può essere considerata indicativa di una certa tendenza solo nei casi in cui l'oscillazione è ragionevolmente ampia.

⁸³ Per una visione d'insieme delle consecutive in italiano antico cfr. Zennaro 2010b, 1094-1107, e, con focus su Dante, Agostini 1978, 381-86; cfr. per l'italiano moderno anche Giusti 1991, 825-32, e De Roberto 2010.

⁸⁴ Il che è confermato pure da Agostini 1978, 370-408, e, soprattutto, da Manni 2013, 57, secondo la quale un tratto caratterizzante della poesia della fase stilnovistica di Dante sta «nella presenza delle consecutive forti, anticipate da un avverbio o un aggettivo nella sovraordinata, che intervengono continuamente nella descrizione degli effetti che l'amore provoca nell'animo umano»; a cui in seguito aggiunge: «tale costruito [...] può essere considerato tipico della tecnica stilnovistica: si riscontra infatti anche in altri rimatori della scuola, specialmente in Cavalcanti, senza però raggiungere l'incidenza che ha nella poesia dantesca».

E io non vo' parlar sí altamente,
ch'io divenissi per temenza vile (Vn XIV, 5-10);

in cui si ripropone nel breve giro la medesima relazione sintattica, variandone però la configurazione: si passa infatti da una struttura più complessa a causa della dilatazione per l'interpolazione della protasi, a una più semplice e lineare. Oppure:

per che l'anima mia fu sí smarrita,
che sospirando dicea nel pensiero:
– Ben converrà che la mia donna mora –.
Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
e fuoron sì smagati
li spirti miei, *che ciascun giva errando* (Vn XX, 32-38);

E quando 'l 'maginar mi vien ben fiso,
giungemi tanta pena d'ogni parte,
ch'io mi riscuoto per dolor ch'i' sento;
e sí fatto divento,
che da le genti vergogna mi parte (Rime XXV, 49-53).

Questi esempi servano a dare un'idea dell'accumulo di questo tipo di relazione logica nelle canzoni della *Vita nuova*. Per quanto riguarda, invece, le circostanziali di causa, l'oscillazione percentuale tra le canzoni delle Rime e quelle del 'libello' giovanile è praticamente nulla, e non permette di considerare la causale, sulla scia della consecutiva – con la quale, del resto, ha delle affinità sul piano logico – come una sorta di marchio sintattico dello Stilnovo, quantomeno di quello delle canzoni di Dante.⁸⁵ Infatti, il valore passa dal 5,57% delle Rime al 5,06% della *Vita nuova* (cfr. Tab. 14): la variazione è quindi troppo limitata per avere un effettivo peso statistico, soprattutto alla luce del fatto che, come si è già osservato in precedenza, i due *corpora* – ossia quello delle *Rime* e quello della *Vita nuova* – sono troppo disomogenei.

⁸⁵ Il che, tuttavia, non vale per i sonetti di Dante e degli altri Stilnovisti, come rileva Soldani 2009, 41, che assegna alla causale «il primo gradino nella scala di frequenza».

Un'escursione ampia riguarda, invece, sia le subordinate al gerundio⁸⁶ (la cui percentuale passa dal 1,05% al 7,30%; cfr. Tab. 14) sia le temporali⁸⁷ (il cui dato passa dal 5,57% al 14,61%; cfr. Tab. 14). Per entrambi i casi, mentre nelle canzoni delle Rime la distribuzione delle occorrenze di queste due tipologie risulta più diluita, nella *Vita nuova* le temporali e le subordinate al gerundio si condensano in nuclei di testo maggiormente circoscritti. Valga ad esempio dell'affastellarsi della temporale, la quarta stanza de *Li occhi dolenti per pietà del core*:

Dannomi angoscia li sospiri forte,
quando 'l pensiero ne la mente grave
mi reca quella che m'ha 'l cor diviso:
e spesse fiato pensando a la morte,
vienmene un disio tanto soave,
che mi tramuta lo color nel viso.
E quando 'l 'maginar mi vien ben fiso,
giungemi tanta pena d'ogni parte,
ch'io mi riscuoto per dolor ch'i' sento;
e sì fatto divento,
che de le genti vergongna mi parte.
Poscia piangendo, sol nel mio lamento
chiamo Beatrice, e dico: «Or sè tu morta?»;
e mentre ch'io la chiamo, me conforta (*Vn XXV*, 43-56).

Qui la medesima relazione di tempo viene iterata per tre volte nel giro di pochi versi, anche se le strutture che la veicolano presentano una configurazione sintattica variata. Nella prima occorrenza, la temporale è collocata a destra della principale, mentre nelle altre due essa, posizionata a sinistra della principale, inverte la linea melodica della struttura. Ad ogni modo, nei tre esempi la circostanziale di tempo intrattiene con la reggente una relazione logica per certi versi accostabile a quella di causa-effetto che sta alla base dei costrutti consecutivi: in ciascuna di esse si indica l'elemento necessario affinché si verifichi ciò che viene enunciato nella principale. Come abbiamo visto per la consecutiva, dunque, grazie alle premesse logico-formali di questo tipo di subordinata, la

⁸⁶ Per una prospettiva esauriente sulle subordinate al gerundio in italiano antico si veda Egerland 2010, 903-917. Questo dato è comprensivo sia di quelle frasi al gerundio con funzione 'avverbiale' sia di quelle con funzione 'attributiva' (cfr. Egerland 2010, 903). Cfr. anche Lonzi 1991, 571-92.

⁸⁷ Cfr. Agostini 1978, 391-95; Zennaro 2010a, 953-73; Bianco-Di Gregorio 2012, 270-307. Ma si veda anche Giusti 1991, 720-38, e Da Milano 2011.

temporale funge da strumento linguistico efficace a tradurre la complessa dinamica dei moti dell'animo dell'innamorato.

Per quanto riguarda le proposizioni al gerundio, l'escursione tra le canzoni delle Rime e quelle della *Vita nuova* si fa in questo caso molto ampia. Il dato conferma peraltro le statistiche di Boyde 1979, 223, il quale registra che il fenomeno occorre in media una volta ogni 13 versi e riconduce questa oscillazione alla «tendenza verso strutture sintattiche più complesse» che si constata, secondo lo studioso, nelle canzoni posteriori a quelle dell'esperienza giovanile. In aggiunta a ciò, il fatto, oltre a una generale semplicità della sintassi, che è patente nelle liriche vitanoviane –, è forse riconducibile anche alla spiccata tensione narrativa che caratterizza *Donna pietosa e di novella etate* (Vn XX) e, per certi aspetti,⁸⁸ *Li occhi dolenti per pietà del core* (Vn XXV). Infatti, il ricorso del gerundio è tipico piuttosto delle forme narrative – specie in prosa – che della lirica in senso stretto. *Donna pietosa*, infatti – che, dal punto di vista tematico, ci restituisce il resoconto di una visione –, registra più della metà delle occorrenze totali del fenomeno nella *Vita nuova* (5 su 9); al polo opposto, in *Donne ch'avete intelletto d'amore* (un testo molto diverso per impianto retorico e strategie discorsive utilizzate, oltre che per l'atmosfera tonale dell'insieme) se ne rintraccia solo una. Ecco, quindi, qualche esempio dalla prima:

Donna pietosa e di novella etate,
[...]
veggendo li occhi miei pien di pietate,
e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte (Vn XX, 1-6);

e poscia imaginando,
di canoscenza e di verità fora,
visi di donne m'apparver crucciati
che mi dicean: – Pur morra'ti, morra'ti – (Vn XX, 39-42);

e spesse fiате pensando a la morte,

⁸⁸ La rigorosa struttura retorico-argomentativa del testo – che riproduce abbastanza fedelmente, come ha mostrato Grimaldi 2015, 490-93, quella del *planh* occitano, salvo insistere maggiormente sul motivo religioso e di identificazione con Cristo rispetto a quanto facciano i modelli trobadorici – ci propone, infatti, per gradi e situazioni differenti, il resoconto della vicenda della morte di Beatrice e delle conseguenze che questa ha prodotto in Paradiso e sulla Terra.

vienemene⁸⁹ un disio tanto soave,
che mi tramuta lo color nel viso (*Vn XXV*, 46-48).

Come si vede, la gerundiva è collocata sempre a sinistra della reggente; nel primo caso, poi, il rallentamento della linea intonativa che si produce per l'anteposizione della frase al gerundio è in un certo senso accentuato sia dall'iterazione del modulo sintattico, sia dalla presenza della sequenza allitterativa "pien di pietate" (v. 4). Tuttavia, questa interpretazione della strategia distributiva del gerundio non tiene se applicata alle altre canzoni 'narrative' del *corpus* dantesco. Basti pensare al caso di *Tre donne intorno al cor*, accostabile per molti elementi strutturali proprio a *Donna pietosa*.⁹⁰ la scena di matrice boeziana⁹¹ si sviluppa secondo un procedimento espositivo che contamina parti marcatamente narrative a parti dialogiche.⁹² In ragione di questa particolare strategia argomentativa, il ricorso al gerundio era, dunque, più che una possibilità fra le tante che gli si offrivano, a maggior ragione se si tiene presente che la canzone *Donna pietosa*, 'sorella' dal punto di vista compositivo e di certo cronologicamente anteriore, fungeva da termine di confronto inevitabile per Dante per il largo utilizzo che lì si fa del dispositivo. È possibile che la diminuzione drastica delle frasi al gerundio sia da collegare al tono dell'orazione della Giustizia, più elevato rispetto a quello del resoconto della visione del poeta nella seconda canzone della *Vita nuova*: in questa direzione si spiega, infatti, la strategia di condurre il discorso secondo modalità sintatticamente più complesse delle gerundive; il che, del resto, conferma la già citata tendenza individuata da Boyde 1979, 223 in base alla quale si registra nel Dante lirico un aumento di strutture sintattiche più articolate, che procede in parallelo con la maturazione dell'esperienza letteraria dell'autore.

⁸⁹ Preferiamo leggere *vienemene* sulla scorta di Carrai 2009, anziché *vienmene* come propone Pirovano 2015.

⁹⁰ Nel cappello introduttivo a *Tre donne* De Robertis, infatti, annota: «Di una canzone costruita a questo modo non c'è che l'esempio della seconda della *Vita Nova*, di *Donna pietosa*, che conta sull'intervento della designata in principio per mediare il delirio dell'immaginazione e s'affida alle virgolette e al racconto» (De Robertis 2005, 166).

⁹¹ Per il rapporto tra questa canzone e la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, in particolare per la costruzione scenica, cfr. Grimaldi 2019, 1133-34.

⁹² Si tratta della tipologia di canzone che la Guidolin chiama 'a sviluppo drammatico-dialogico', nella quale «uno svolgimento precipuamente narrativo viene contaminato attraverso l'inserimento di brani in discorso diretto non necessariamente tenuti dall'io poetante» (Guidolin 2010, 290).

Veniamo, da ultimo, alla protasi del periodo ipotetico⁹³. Nel passaggio dalle canzoni della *Vita nuova* a quelle delle *Rime*, il dato triplica, e si sposta dal 2,25% al 7,20% (cfr. Tab. 14). Questa oscillazione è particolarmente significativa e polarizza, anche per quest'aspetto, le liriche del prosimetro giovanile e il restante blocco delle canzoni; tuttavia, essa non è affatto facile da motivare. Si può dire che l'incremento del costrutto condizionale dipende dal fatto che il poeta, in generale, ha assunto una postura più problematica e dubbiosa nei confronti della rappresentazione della realtà; e questo avviene principalmente a discapito delle relazioni consecutive, le quali, invece, esprimendo certezza e, talvolta, inevitabilità nei rapporti che legano gli eventi, rivelano un atteggiamento più sicuro e consapevole delle leggi che regolano il mondo. Per contrasto, è di una certa utilità affiancare a quanto abbiamo appena osservato con ciò che Arnaldo Soldani dice a proposito del forte aumento del periodo ipotetico che si registra in Petrarca rispetto al blocco stilnovista: per lo studioso, infatti, tale variazione «significa anzitutto che, anche quando sia usato nella sua versione a maggior grado di probabilità, con indicativo presente nella protasi e nell'apodosi, il periodo ipotetico configuri l'azione amorosa di Laura, e tipicamente il suo sguardo, come un'eventualità non controllabile, [...], aprendo così uno spazio di incertezza nel meccanismo 'oggettivo' dell'amore stilnovista» (Soldani 2009, 43). Questa linea interpretativa, a giudizio di chi scrive, può essere applicata anche al caso dantesco: nel passaggio dalla *Vita nuova* al resto della produzione lirica, Dante matura una visione del reale più sfaccettata e complessa, oltre che problematica. E questo non solo perché le canzoni delle *Rime* ampliano lo spettro tematico, come si potrebbe pensare: concepite anche esse sotto il segno di Amore, le 'petrose', com'è noto, veicolano una dimensione agonistica e conflittuale nei confronti dell'amata totalmente disomogenea alla concezione dell'amore che, invece, ispira le canzoni vitanoviane. Ma anche una canzone che sotto alcuni aspetti può essere accostata alle liriche del 'libello' come *Io sento sì d'Amor la gran possanza* (*Rime* 6) ci prospetta un profilo della donna amata molto diverso rispetto a quello della Beatrice santificata e fra le schiere degli angeli, e più vicina a quell'entità «non controllabile» (Soldani 2009, 43) e imprevedibile che in definitiva è Laura. Per esempio, nella terza stanza, il poeta dichiara che viene negata la pietà da parte della donna a causa della sua giovane età:

⁹³ Cfr. Mazzoleni 1991, 751-84, e Prandi 2011; cfr. anche, specificamente per i costrutti ipotetici nell'italiano antico, Mazzoleni 2010, 1014-43, e Colella 2012a, 381-412; infine, limitatamente a Dante, cfr. Brambilla Ageno 1978.

e se merzé giovanezza mi toglie,
i' spero tempo che più ragion prenda,
pur che la vita tanto si difenda" (*Rime* 6, 46-48).

La speranza che col tempo l'amata si faccia più accondiscendente alle istanze del poeta e contraccambi il sentimento amoroso viene marchiata come puramente ipotetica; il che rende oltremodo malferma e instabile la costruzione mentale su cui poggia l'impalcatura emotiva del poeta. E, non a caso, è proprio attraverso il periodo ipotetico che si esprime tutto il dubbio e l'insicurezza che attanaglia l'autore; dubbio e insicurezza che pervadono l'intera canzone e problematizzano i rapporti logici che legano gli eventi:

Non dico ch'Amor faccia più ch'io voglio,
ché, s'e' facesse quanto 'l voler chiede,
quella virtù che natura mi diede
no'l sosterria, però ch'ell'è finita (*Rime* 6, 7-10);

e se di buon voler nasce mercede,
io la dimando per aver più vira
dagli occhi che nel lor bello splendore
portan conforto ovunque io sento amore (*Rime* 6, 13-16);

però che s'io procaccio di valere,
non penso tanto a mia propietate
quanto a colei che m'ha in sua potestate (*Rime* 6, 59-61);

D'altra parte, anche in un testo giovanile come *La dispietata mente che pur mira* (*Rime* 12), escluso dall'operazione di riorganizzazione della propria lirica messa in atto nel 'libello', si registra un alto numero di costrutti condizionali (cinque in totale), i quali, in una «canzone di lontananza e di nostalgia» da un lato forse tradiscono un certo timore di non ricongiungersi più con l'amata e dall'altro asseriscono che l'unica iniziativa che può salvare il poeta dalla morte – ormai paventata come imminente – possa venire solo da madonna stessa: il che vale a dire che la 'salute' del poeta non dipende da lui stesso (come sarà nel prosimetro a partire dalla svolta di *Donne ch'avete*), ma da una causa esterna e non controllabile:

né dentro sento tanto di valore
che possa lungamente far difesa,
gentil madonna, se da voi non vene:
però, s'a voi convene
ad iscampo di lui mai fare impresa,
piacciavi a lui mandar vostra salute
che sia conforto della sua vertute (*Rime* 12, 7-13).

2. *Rapporto fra la sintassi e la metrica*

In questo paragrafo si esaminerà la relazione tra le strutture sintattiche e il profilo metrico della stanza; si tenterà cioè di rilevare con quale frequenza e secondo quali modalità le pause della sintassi coincidono con i confini metrici interni dell'unità strofica, e quanto se ne smarcano, creando una sorta di cortocircuito tra i due piani del discorso poetico. È bene pertanto segnalare sin da subito che a questo scopo si considera come 'arcimodello' metrico-strutturale della stanza quella strofa composta da una fronte divisa in due piedi e da una sirma indivisa⁹⁴. Nel *corpus* delle canzoni dantesche, solo in un caso lo schema metrico della stanza potrebbe non corrispondere a tale modello: si tratta del caso di *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vn* 14), la cui stanza di 14 versi, tutti endecasillabi, di schema ABBCABBC CDDCEE⁹⁵, potrebbe essere analizzata in due piedi di quattro versi e in due volte di tre; tuttavia, a proposito di questo punto, si registrano posizioni discordi, riassunte da ultimo in Grimaldi 2015, 406-407: «Non è chiaro se la struttura della canzone debba considerarsi quadripartita (due piedi e due volte), o tripartita, con due piedi, un'unica sirma e il distico finale (definito *combinatio* nel *De vulgari*)».⁹⁶ Ad ogni modo, poiché si tratterebbe di un *hapax* nell'*usus* dantesco, e poiché non si dispone di elementi sicuri ed evidenti a favore dell'ipotesi di considerare la sirma divisa in due volte, si è preferito considerare come unitaria la sirma della canzone della svolta della 'loda'.

⁹⁴ Si tratta della tipologia della stanza di canzone petrarchesca: cfr. Beltrami 2011, 247-51.

⁹⁵ Indicata in *Dve* II 8, 8 come unico esempio di "*tragica coniugatio*". Inoltre, per formula sillabica e schema rimico «ricalca abbastanza fedelmente una forma virtuale di sonetto» (Gorni 2015, 900); ma cfr. anche Grimaldi 2015, 406-407.

⁹⁶ Gorni 2015, 900, è più netto, e riproduce lo schema della stanza mantenendo la sirma indivisa.

2.1 Scavalcamento delle partizioni interne della stanza

Benché non esaurisca col suo spoglio l'intero *corpus* delle canzoni dantesche, Boyde afferma che nella lirica dantesca vi è «un *naturale parallelismo* [...] tra il periodo e la strofa o una parte indipendente della strofa» (Boyde 1979, 231). I dati raccolti confermano la tendenza generale appena enunciata (cfr. Tab. 15): su un totale di 92 stanze, il 66,30% non presenta infatti alcuna tracimazione della sintassi di un confine interno. A seguire, per grado di frequenza, vi sono i tipi P+P (23,91%), P+S (5,43%) e P+P+S (3,26%)⁹⁷.

2.1.1 Il tipo strofico P/P/S

La pratica dantesca – al netto del comunque notevole incremento dello scavalcamento dei confini interni alla strofa rispetto alla rimeria duecentesca⁹⁸ – si caratterizza, quindi, per una sostanziale corrispondenza tra la sintassi e la struttura metrica della stanza⁹⁹. Il che segnala che per Dante la compattezza e, in un certo senso, l'autonomia delle singole cellule interne alla strofa svolgono ancora una funzione determinante per la strutturazione della sintassi e, in ultima analisi, per l'orchestrazione

⁹⁷ Mi servo delle categorie ideate da Guidolin 2010, 114-16, la quale a sua volta adatta i *pattern* sintattici che Soldani 2009, individua per il sonetto di Petrarca, per indicare i casi di scavalcamento delle partizioni metriche da parte della sintassi. Si tratta di quattro formule che esauriscono la casistica delle infrazioni metro-sintattiche che si possono verificare all'interno della stanza composta da due piedi e dalla sirma indivisa. In maniera molto schematica, il tipo P+P indica che nella stanza l'infrazione si realizza solo a cavallo dei due piedi; il tipo P+S che tale infrazione occorre solo tra il secondo piede e la sirma; nella stanza di tipo P+P+S lo scavalcamento avviene in concomitanza sia del confine tra piedi sia di quello tra il secondo piede e la sirma; infine, la tipologia P/P/S corrisponde all' 'intonazione convenzionale' della stanza di canzone, e cioè quella per cui il fluire della sintassi si adatta alla struttura metrica profonda e ne rispetta le pause.

⁹⁸ La pratica duecentesca della canzone procedeva secondo una quasi perfetta omologia tra le pause sintattiche e le pause metriche, come sostenne – anche se con un'impostazione metodologica profondamente diversa da quella che si è assunta in questo studio – già a suo tempo il Lisio, il quale osserva «la tenacia, con che la canzone del Duecento, per necessità musicale, rimane sempre attaccata alle partizioni metriche» (Lisio 1902, 108).

⁹⁹ Già Boyde 1979, 231 osservava «un *naturale parallelismo* tra la proposizione e il verso, o tra il periodo e la strofa o una parte indipendente della strofa»; tuttavia, va segnalato che lo studioso, dopo questa considerazione generale, circoscrive la propria indagine al solo rapporto tra la 'proposizione' e il verso, escludendo pertanto dalle sue statistiche il rapporto tra il 'periodo' e le partizioni interne della stanza (si veda in generale Boyde 1979, 231-38).

generale del discorso; in altri termini, i confini tra piedi e tra fronte e sirma fungono da paletti che tracciano la pista da seguire. Si prenda il caso della prima del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona*. In essa non si registra alcuno scavalciamento, cosa che, nonostante la dominante di strofe di tipo P/P/S, è del tutto minoritaria nel *corpus* dantesco¹⁰⁰. L'impressione che si ha dalla lettura di questo componimento è che le unità metriche che formano le stanze fungano sostanzialmente da 'organizzatori' del pensiero e del ragionamento dantesco, i quali prendono corpo assecondando questo tracciato ideale. Nella stanza incipitaria, le ragioni del canto vengono scandite dalle singole partizioni: nel primo piede si fa menzione dell'ispiratore:

Amor che nella mente mi ragiona
della mia donna disiosamente
move cose di lei tanto sovente
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia (*Rime* 3, 1-4);

il secondo piede rilancia il *topos* dell'incapacità di esprimere a parole la perfezione della donna:

Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «Oh me lassa, ch'i' non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!» (*Rime* 3, 5-8);

e nella sirma si enuncia il proponimento di poetare su ciò che riesce a comprendere del 'dolcissimo' parlare di Amore:

E certo e' mi convien lasciare in pria,
s'i' vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende,
e di quel che s'intende
gran parte, perché dirlo non potrei (*Rime* 6, 9-13).

¹⁰⁰ Solo in 2 canzoni su 17 le strofe sono tutte di tipo P/P/S: si tratta di *Amor che ne la mente* (*Rime* 6) e di *Li occhi dolenti per pietà del core* (*Vn* XXV).

La sirma si conclude con un'*excusatio* nella quale il poeta denuncia la colpa del proprio intelletto e della parola poetica nel non riuscire a esaurire compiutamente la lode della donna (vv. 14-18). Questo procedere scandito per compartimenti è ripetuto e, in certo qual modo, amplificato nelle stanze successive. Con la seconda stanza incomincia la lode, che a causa dell'inintelligibilità dell'oggetto lodato deve procedere per gradi: il primo piede (vv. 19-22), che si apre con l'immagine del sole *che tutto 'l mondo gira* (v. 19), imprime nella mente del lettore la sublime 'gentilezza' della donna; nel secondo (vv. 23-26) si dice che ogni creatura del Paradiso è ammirata da tale perfezione; nella sirma, benché liberi dal condizionamento metrico-strutturale dei piedi, si susseguono tre periodi nei quali, in maniera altrettanto ordinata, si enuncia la mirabile infusione della potenza divina nell'anima di costei *oltre 'l dimando di nostra natura* (v. 29), e il conseguente manifestarsi di ciò agli uomini e alle donne che la guardano. E questa dinamica continua sino alla fine della canzone.

La strategia distributiva che assegna le singole tessere del ragionamento alle partizioni della stanza, con lo scopo di mettere in rilievo gli snodi fondamentali della catena argomentativa, si riscontra anche ne *Le dolci rime* (*Rime* 4). La quinta strofa, nella quale si spiega il rapporto tra nobiltà e virtù, è particolarmente significativa in questo caso:

*Dico ch'ogni vertù principalmente
vien da una radice,
vertute, dico, che fa l'uom felice
in sua operazione. |¹⁰¹
Quest'è, secondo che l'Etica dice,
un abito eligente
lo qual dimora in mezzo solamente,
e tai parole pone. ||
Dico che nobiltate in sua ragione
importa sempre ben del suo subietto
come viltate importa sempre male;
e vertute cotale
dà sempre altrui di sé buono intelletto;
per che in medesimo detto*

¹⁰¹ Da qui in avanti indico con una barretta verticale (|) il confine metrico tra piedi, con due (||) quello tra secondo piede e sirma.

convegnono amendue, ch'èn d'uno effetto.
Dunque convien che d'altra vegna l'una
o d'un terzo ciascuna;
ma se l'una val ciò che l'altra vale
ed ancor più, da lei verrà più tosto.
Ciò ch'i' ho detto qui, sia per supposto (*Rime* 4, 81-100).

Nei due piedi si dà la definizione di 'virtù': nel primo si dice che tutte le virtù hanno un'origine comune; nel secondo, richiamandosi all'*auctoritas* aristotelica, si stabilisce che questa origine comune consiste nell'*habitus* del 'giusto mezzo'. La seconda parte dell'argomentazione, che coincide con la sirma, si apre con la ripresa della formula "Dico che..."; in essa si procede col ragionamento, e si ipotizza o che 'virtù' e *nobiltate* discendano l'una dall'altra, o che dipendano da un terzo ente (vv. 96-97)¹⁰². L'argomentazione è stringente, ed è condotta in maniera serrata: ciascun elemento che viene aggiunto si richiama e si aggancia esplicitamente a ciò che lo precede, mediante un fitto ricorso a dispositivi anaforici di vario genere, come i pronomi o aggettivi dimostrativi (*quest'è* v. 85, *cotale* v. 92, *amendue* v. 95), la ripetizione del referente (*vertù* v. 81, *vertute*, *dico* v. 83, e *vertute cotale* v. 92). Si aggiunga poi la rete di connettivi con funzione consecutivo-conclusiva che avvolge la stanza, vere e proprie marche del discorso dimostrativo e raziocinante. In tale contesto, si rivela pure la funzione – che potremmo definire strutturante – dei piedi e della sirma: essi scandiscono la progressione del ragionamento e organizzano la disposizione degli snodi fondamentali del discorso. In quest'ottica, la coincidenza tra il piano della sintassi e quello della metrica diventa funzionale allo sviluppo ordinato dell'argomentazione, e mostra come in Dante la struttura profonda della stanza incida in modo determinante sulla sua poesia.

¹⁰² Cfr. con la spiegazione che Dante propone in *Convivio* IV 18 2: "quando due cose si truovano convenire in una [...] ambo queste si deono ridurre ad alcuno terzo o vero l'una all'altra, sì come effetto a cagione: però che una cosa avuta prima e per sé non può essere se non da uno; e se quelle non fossero ambedue effetto d'un terzo, o vero l'una dall'altra, ambedue avrebbero quella cosa prima e per sé, ch'è impossibile".

2.1.2 Il tipo strofico P+P

Tra le fattispecie della stanza in cui si realizza almeno uno scavalcamento, il tipo P+P è, come abbiamo detto, quello più frequente. Tuttavia, risulta difficile stabilire secondo quale strategia dispositiva i due piedi della fronte si leghino il più delle volte, poiché i dati relativi alla tipologia del legame ‘subordinata-principale’¹⁰³, ‘principale-subordinata’¹⁰⁴ e ‘Coordinazione’¹⁰⁵ sono praticamente identici; di poco inferiore è il valore dello scavalcamento per ‘frase estesa’¹⁰⁶, ma la variazione è minima¹⁰⁷. Si aggiunga che in nessun caso Dante si serve del dispositivo dell’*enjambement* sintagmatico; il che è sintomatico del fatto che egli, anche quando sceglie di legare le parti della stanza, preferisca mantenere comunque un leggero stacco sia sul piano prosodico sia su quello logico-sintattico, piuttosto che forzare al massimo grado la pausa tra le singole cellule metriche.

La conformazione della struttura sintattica che determina lo scavalcamento del confine tra piedi è piuttosto variabile. Nel caso del legame ‘subordinata-principale’ le strutture coinvolte si dispongono in maniera sostanzialmente simmetrica ed equilibrata tra le due unità: tale particolare giacitura – per usare le parole della Guidolin – si caratterizza per «la proprietà specifica di conservare, come elemento di razionalità distributiva, la separazione logica di frase matrice e frase dipendente nei due rispettivi comparti interessati. Il che, pur nell’audace saldatura monoprodale, deve essere letto come un meccanismo di sincronizzazione che recupera un allineamento, se non prodale, almeno frasale e sintagmatico con i segmenti specifici» (Guidolin 2010, 118). Come rappresentativi di ciò si vedano gli esempi che seguono:

¹⁰³ Con la tipologia di legame ‘subordinata-principale’ si indicano o i casi in cui la pausa metrica coincide con la giuntura tra una o più subordinate prolettiche e la frase principale, o che tale pausa si interponga tra proposizioni fra loro coordinate che a loro volta dipendono da una subordinata prolettica di grado inferiore.

¹⁰⁴ La tipologia ‘principale-subordinata’ si riferisce ai casi nei quali la pausa metrica coincide con la giuntura tra la frase principale e, a seguire, una sua dipendente.

¹⁰⁵ Il legame tra le parti della stanza avviene per ‘coordinazione’ quando la pausa metrica coincide con lo snodo sintattico tra due proposizioni coordinate, siano esse due subordinate dipendenti dalla medesima reggente, oppure due principali.

¹⁰⁶ Per ‘frase estesa’ s’intendono estensivamente quei casi in cui una medesima frase dipendente o indipendente, anche dilatata per l’inserzione di una o più subordinate, si dispone a cavallo di uno o più confini interni alla stanza.

¹⁰⁷ Del legame per ‘coordinazione’ e di quello per ‘subordinata-principale’ si registrano 7 occorrenze per ciascun tipo; della tipologia ‘principale-subordinata’ ne sono state raccolte 6; 4 sono invece le occorrenze totali dell’‘frase estesa’ con funzione legante tra i due piedi (cfr. Tab. 17).

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno, |
la mia persona pargola sostenne
una passìon nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno (*Rime* 10, 57-62);

Quando m'aparve poi la gran biltate
che sì mi fa dolere,
donne gentili a cui i'ho parlato, |
quella virtù c'ha più nobilitate,
mirando nel piacere,
s'accorse ben che 'l suo male era nato (*Rime* 10, 71-76);

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
perché la gente m'oda,
e mostri me d'ogni vertute spento, |
dammi savere come voglia,
si che 'l duol che si snoda
portin le mie parole com'io·l sento (*Rime* 15, 1-6);

in ciascuno dei quali si osserva che la subordinata prolettica con le sue diramazioni occupa compiutamente il primo piede, a cui segue, in attacco del secondo, la proposizione principale. Questa distribuzione dei costituenti del periodo conferisce alla stanza un andamento intonativo di tipo ascendente, che, nel secondo esempio dei tre, viene ulteriormente accentuato dalla dilatazione che subisce la principale, il cui sintagma verbale (*s'accorse ben*) viene allontanato dal soggetto (*quella virtù c'ha più nobilitate*) e posto in chiusa del giro sintattico a causa dell'interpolazione della gerundiva.

Quando la legatura avviene per 'coordinazione', nella schedatura del fenomeno abbiamo distinto tra i casi in cui il collegamento si realizza tra principali coordinate (2 casi su 7) e quelli in cui si realizza tra dipendenti (5 su 7). In quest'ultima fattispecie si osserva, al contrario di quanto abbiamo visto qui sopra, che il rapporto tra la principale e il complesso di subordinate è sbilanciato in direzione di quest'ultimo per l'accumulo delle circostanziali a destra del nucleo. Questa dinamica si osserva con il massimo dell'evidenza nel caso limite dell'incipit di *Così nel mio parlar*:

Così nel mio parlar vogl'esser aspro
com'è negli atti questa bella pietra
la quale ognora impietra
maggior durezza e più natura cruda, |
e veste sua persona d'un diaspro
tal che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda (*Rime* 1, 1-8);

nel quale le potenzialità strutturali e dispositive dell'ampia fronte vengono sfruttate appieno, acutizzando lo squilibrio tra i costituenti della frase: la principale di un verso in apertura di periodo, che costituisce il nucleo informativo e intonativo dell'intero enunciato, si ritrova a controbilanciare l'ipertrofica sequela di subordinate¹⁰⁸. Quest'articolazione della frase complessa notevolmente sbilanciata a destra caratterizza il costrutto con un forte focus intonativo, oltre che logico-sintattico, sul primo verso, la cui carica, procedendo per inerzia, si esaurisce gradatamente, quasi con tono minore, nei sette versi che seguono: sul piano della resa espressiva, l'architettura semantico-informativa della frase, con questo corposo accumulo delle subordinate a destra e con le implicazioni intonative che ne conseguono, per certi aspetti sembra pertanto riprodurre il mormorio rancoroso e masticato con il quale il poeta, incapace di vendicarsi realmente su madonna Pietra per le sofferenze patite e per le ingiustizie di cui è stato oggetto se non con parole sferzanti e taglienti, tenta di prendersi la propria rivincita; ma si tratterà, come sappiamo, di un tentativo inutile.

Lo stesso sbilanciamento a destra della frase complessa – anche se con proporzioni meno estreme – si ravvisa pure nell'attacco della terza canzone del *Convivio*:

Le dolci rime d'amor ch'io solea
cercar ne' miei pensieri
convien ch'io lasci; non perch'io non spero
ad esse ritornare, |
ma perché gli atti disdegnosi e ferri
che ne la donna mia
sono appariti, m'han chiusa la via
dell'usato parlare (*Rime* 4, 1-8);

¹⁰⁸ Sulla complessità di questo primo periodo cfr. Manni 2013, 168.

nella quale l'effetto di legato tra le parti è prodotto dalla coordinazione tramite avversativa fra due causali, la seconda delle quali occupa tutto il secondo piede, mentre la prima, oltre a essere decisamente meno estesa, si connette alla reggente non in coincidenza della fine del verso – come avviene di solito in Dante –, ma in corrispondenza della cesura del verso: questa forte disomogeneità fra costituenti del periodo concorre a dinamizzare il ritmo della stanza, in questo caso già movimentato per la convivenza tutt'altro che pacifica tra il profilo metrico e il flusso della sintassi.

Infine, per quanto riguarda la tipologia di scavalcamento per 'frase estesa', salvo per un caso, la proposizione coinvolta è sempre la principale, spesso dilatata per l'interpolazione della relativa, come nell'incipit de *Lo doloroso amor* (*Rime* 16):

Lo doloroso amor che mi conduce
a·ffin di morte per piacer di quella
che lo mio cor solea tener gioioso |
m'ha tolto e toglie ciascun di la luce
ch'avean gli occhi miei di tale stella,
che non credea di lei mai star doglioso (*Rime* 16, 1-6);

oppure come nella quarta stanza di *Poscia ch'Amor* – una sorta di secondo proemio della canzone, com'è stato notato dai commentatori –, la quale si apre con una subordinata prolettica che imprime all'insieme un tono più solenne e impegnato:

Ancor che ciel con cielo in punto sia
che leggiadria
disvia cotanto e più che quant'io conto,
iò che le son conto
merzé d'una gentile
che·lla mostrava in tutti gli atti suoi, |
non tacerò di lei, ché villania
far mi parria
sì ria, ch'a' suoi nemici sarei giunto (*Rime* 11, 58-66).

2.1.3 Il tipo strofico P+S

Le stanze nelle quali si verifica lo scavalco del confine tra il secondo piede e la sirma sono relativamente poche: il che, a prescindere dal confronto con i dati sulla distribuzione del fenomeno negli altri autori del corpus, sta a indicare che questo tipo di infrazione è percepito da Dante come molto forte, e che il suo utilizzo, pertanto, va circoscritto a pochi e significativi contesti. Delle cinque occorrenze totali, solo una volta l'obliterazione della pausa tra fronte e sirma si situa nella stanza d'apertura della canzone (*E' m' incresce di me*, Rime 10); nelle restanti quattro, si verifica nelle stanze mediane. Il caso di *E' m' incresce di me*, nonostante esemplifichi una tendenza isolata, risulta comunque interessante.

La canzone che avrebbe avuto la decima posizione nel cosiddetto "libro delle canzoni" si compone di sei stanze di quattordici versi più il congedo; in essa gli eventi evocati non si dispongono secondo una progressione logico-temporale lineare, ma piuttosto «seguendo il libero flusso dei pensieri» (Giunta 2015, 233): dal ricordo del momento nel quale le sue pene d'amore hanno avuto inizio (prime due stanze), si passa alle sofferenze patite nel tempo presente (terza e quarta stanza), salvo poi ritornare bruscamente al ricordo passato della nascita della donna e del primo incontro avuto con lei (quinta e sesta stanza)¹⁰⁹. Benché l'ipotesi di Contini di bipartire la canzone in due metà (nella prima «gli effetti micidiali sono descritti dal punto di vista soggettivo, interno»; nella seconda tali effetti sono osservati «da un punto di vista oggettivo, storico»¹¹⁰) sia sostanzialmente accettabile, poggiando su un dato retorico-linguistico ineludibile quale la ripetizione del modulo *capfinit* solo nelle prime tre stanze e nel suo abbandono nelle ultime tre¹¹¹, la distribuzione della materia sembra rispondere a una *ratio* differente, che tiene conto di una strategia più sofisticata dell'organizzazione del piano

¹⁰⁹ In relazione all'articolata e complessa organizzazione della materia, Giuseppe Marrani scrive che «di fronte a una siffatta architettura narrativa non c'è, credo, dissepellimento o riesumazione di duecenterie di analogo tema che possano far apparire meno straordinario l'impulso dantesco alla ricostruzione in versi della propria *via amoris*» (Marrani 2012, 77); e, sulla stessa scia, Giunta: «un intreccio di piani temporali così complesso non ha eguali né nel *corpus* dantesco né in generale nella lirica del suo secolo» (Giunta 2015, 233).

¹¹⁰ Cfr. Contini 1939, 60-61

¹¹¹ A cui si potrebbe aggiungere, a sostegno dell'ipotesi continiana, il fatto che le tre stanze conclusive si aprono tutte nel segno della donna amata: st. 4, 43-44: "L'immagine di questa donna siede / su nella mente ancora"; st. 5, 57-59: "Lo giorno che costei nel mondo venne, / secondo che si truova / nel libro della mente che vien meno"; st. 6, 71-72: "Quando m'aparve poi la gran biltate / che sì mi fa dolere...".

temporale. Infatti, Foster, Boyde 1967 – avallati pure da *ED, E' m' incresce*¹¹², Fenzi 2010¹¹³ e De Robertis 2005, 132¹¹⁴ –, ipotizzano una tripartizione della canzone di tipo 2+2+2:

The first stanza states the theme of the whole poem – Dante is *now* at the point of death owing to the suffering caused by his love. Then and in the following stanza, we are returned in the time to the moment of the *innamoramento* [...]. The third and the fourth stanzas are devoted exclusively to the theme of imminent death: seen first from the point of view of the *anima* which has retreated into the *core* and then from the point of view of the image of the lady, who has displaced the *anima* in the *mente* [...]. The next two stanzas seem almost to constitute a new start: Dante's present state is not mentioned again till the last lines of the *congedo*, and we are returned in time to the period even *before* the *innamoramento* (Foster-Boyde 1967, 89).

Ora, un siffatto porzionamento su base argomentativa è confermato dalla distribuzione delle modalità con le quali la linea del discorso confligge con la struttura della stanza oppure si conforma a essa. Nelle prime due stanze, il confine metrico e prosodico tra la fronte e la sirma è franto dalla traiettoria del discorso; nel primo caso mediante un'inarcatura sintattica dei costituenti interni alla frase:

lasso, però che dolorosamente
sento contra mia voglia
raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro ||
entro 'n quel cor che' belli occhi feriro
quando li aperse Amor co' le sue mani
per conducermi al tempo che mi sface (*Rime* 10, 4-9);

nel secondo, in maniera più attenuata, con l'anteposizione di una temporale di tre versi seguita, in attacco di sirma, dall'asciutta principale in chiusa del periodo:

¹¹² Cfr. *ED, E' m' incresce di me sì duramente*.

¹¹³ Il quale, dopo aver riconosciuto che la ricostruzione che Contini fa dell'argomentazione dantesca «resta un bel riassunto», nota che «il nesso [...] che lega l'artificio delle *coblas capfinidas* all'articolazione del discorso dantesco resta labile, riducendosi al fatto tutto esterno e strumentale di rendere percepibile – materialmente percepibile – uno stacco tra le prime tre e le ultime tre stanze, quando invece la vera divisione passa con ogni evidenza tra la quarta e la quinta, là dove il racconto precipita di colpo nel passato, retrocedendo addirittura al momento della nascita della donna» (Fenzi 2010, 24).

¹¹⁴ Cfr. De Robertis 2005, 132.

ma poi che sepper di loro intelletto
che per forza di lei
m'era la mente già ben tutta tolta, ||
co' le 'nsegne d'Amor dieder la volta (*Rime* 10, 18-21).

Nella terza e nella quarta stanza – dedicate, come abbiamo visto, al tempo presente – la linea del discorso combacia perfettamente con gli scompartimenti interni alla stanza¹¹⁵. In particolar modo nella terza, l'espressione della materia viene scandita dal ritmo della metrica, e procede per giustapposizioni e per aggiunte. Nella quarta, invece, la sintassi, pur ottemperando alle pause metriche fondamentali, si fa un poco più tesa, specie tra il secondo piede e la sirma (la *correctio* al v. 47, la pausa sintattica al v. 49 che anticipa la pausa di fine verso; l'*enjambement* che si produce tra i vv. 49-50), come se si dovesse incrementare la tensione espressiva per preparare il terreno a una secca ma terribile battuta di discorso diretto:

e non le pesa del mal ch'ella vede,
anzi vie più bella ora
che mai e vie più lieta par che rida,
ed alza gli occhi micidiali, e grida
sopra colei che piange il suo partire:
«Vanne, misera, fuor, vattene omai!» (*Rime* 10, 46-51).

¹¹⁵ Pazzaglia – seguito da Fenzi 2010, 26 – rileva che «la *concatenatio* e i primi due versi della sirma sono, in prevalenza, fusi con la fronte in un unico blocco narrativo, mentre il primo settenario della sirma di un più intenso movimento patetico, ribadito dalla misura accelerata del secondo settenario e dal concludersi della stanza con due coppie di versi a rima baciata» (*ED, E'm'incresce di me sì duramente*): il che va benissimo se il concetto di 'blocco narrativo' non si sovrappone a quello di 'periodo sintattico', cosa che, invece, sembra succedere nelle parole dello studioso appena riportate, e in generale nelle considerazioni di Fenzi, a cui si rimanda. A questo proposito, punti più problematici si rilevano nelle stanze 5 e 6, in cui gli studiosi assegnano a due connettivi semanticamente deboli – quali *ché* (v. 63) ed *e* (v. 77) – la funzione di congiunzione sintattica in attacco di sirma. Come vedremo nel paragrafo relativo ai 'connettivi' (cfr. *Dante* § 3.2.3 e § 3.2.4), essi conferiscono certamente alla lettura e al livello dell'intonazione un effetto di legato per aggiunta, che sostanzialmente dilata – si badi: non da un punto di vista strettamente sintattico – il 'blocco narrativo' che precede; tuttavia, tali connettivi risultano difficili da considerare come reali portatori di subordinazione o coordinazione all'interno della medesima frase complessa, specie se in corrispondenza di una confine metricamente – e, ancora a quest'altezza, intonativamente – molto forte come quello tra fronte e sirma.

Questo graduale passaggio da una sintassi piana e conforme alle strutture del metro a una sintassi più tesa e movimentata anticipa l'improvviso cambio di tono, di argomento e di collocazione temporale che si attua nella quinta e nella sesta stanza, con le quali si torna al passato, evocando, *secondo che si truova / nel libro della mente che vien meno*, prima l'evento della miracolosa nascita della donna e poi la prima apparizione di lei. Le due stanze conclusive appaiono compatte, oltre che sul piano tematico, anche su quello intonativo e metro-sintattico: infatti, entrambi i moduli di attacco si strutturano secondo il *pattern* 'temporale prolettica + principale' – con il verbo della reggente in chiusa del movimento sintattico –, e in tutti e due i casi questo costrutto è responsabile del collegamento tra le due parti della fronte.

Ad ogni modo, lo sconvolgimento del piano temporale che Dante compie in questa canzone è accompagnato da alcune soluzioni di ordine metro-sintattico altrettanto inattese per la consolidata pratica dantesca. Si diceva poco sopra che *E' m' incresce* è l'unica distesa di Dante nella quale la stanza di apertura si connota per l'infrazione sintattica del confine metrico tra la fronte e la sirma, senza che ciò venga anticipato dallo scavalco fra i due piedi (come invece si verifica – lo vedremo – in *Io son venuto al punto della rota* e in *Poscia ch'Amor*). E questo artificio viene ripetuto anche nella stanza successiva, quasi a marcare l'eccentricità e ad accentuare, per certi versi, l'effetto di straniamento e di sorpresa dovuto al sostanziale *hapax* metro-sintattico che si realizza nella strofa d'apertura. Questa particolare orchestrazione tra la linea sintattica e la griglia metrica, ben lungi dall'essere registrata quale semplice e inerte fatto formale, si carica di un significato ulteriore, che riflette la singolarità dell'impalcatura argomentativa di questa canzone: in questo senso, l'inattesa legatura tra fronte e sirma nella stanza incipitaria – a cui si potrebbe aggiungere la tutt'altro che frequente pratica delle *coblas capfinidas*¹¹⁶ – segnala *in nuce* l'originalità strutturale di *E' m' incresce di me*, che si mostra con molta più evidenza sul versante della *dispositio* tematica e dell'intreccio della temporalità. In altri termini, il fatto che nella prima stanza il confine tra la fronte e la sirma venga obliterato – fenomeno raro in Dante, come abbiamo visto – funge in un certo senso da

¹¹⁶ Sulla misteriosa interruzione della *capfinidat* proprio a partire dalla quarta strofa Fenzi ha provato a dare un'interessante spiegazione, ipotizzando che, dopo aver constatato che i due lemmi coinvolti nell'artificio retorico «non fanno parte del lessico cavalcantiano», «la promessa di “pace” da una parte, e l'anima “innamorata” dall'altra costituiscano, attraverso il rilievo a loro attribuito dall'artificio metrico, una sorta di contropinta destinata a contenere la dilagante presenza di Cavalcanti» (Fenzi 2010, 53-54).

spia formale dell'altrettanto inattesa inversione dei piani temporali della canzone, e marca l'eccentricità di tale operazione.

Tuttavia, mettendo ora da parte il singolare caso di *E' m' incresce di me* e considerando le altre occorrenze del fenomeno – che, come si è detto, in Dante è attestato tipicamente nelle stanze ‘mediane’ – risulta possibile fare una considerazione generale sull'estensione delle frasi che si dispongono a cavallo di fronte e sirma. Se si confrontano con quelle che collegano i due piedi, si nota che esse sono più brevi e asciutte, in particolare se l'ordine delle proposizioni che costituiscono la frase complessa ha la principale in prima posizione e le dipendenti a seguire:

e sanno il loco dove Amor lasciaro ||
quando per gli occhi miei dentro ·l menaro (*Rime* 6, 22-23);

Sola Pietà nostra parte difende, ||
che parla Dio, che di madonna intende (*Vn* XIV, 22-23)¹¹⁷.

La ragione dell'estensione ridotta di queste strutture sta verosimilmente nel fatto che, rispetto alla tipologia P+P, qui manca un perimetro metrico-strutturale ben definito – come sono i due piedi –, che la sintassi può riempire: lì, benché il confine metrico venga comunque infranto, tale infrazione solo in qualche caso isolato è davvero ‘forte’, poiché in quei casi tipicamente il periodo si dispone facendo combaciare gli snodi sintattici con quelli metrici (si pensi ai casi di *Rime* 10, 57-62 e 71-76). Nella tipologia di stanza P+S, la dinamica è diversa: in mancanza di un profilo metrico ben definito, nella sirma la sintassi è in un certo senso più libera di muoversi, e, a corollario di ciò, meno vincolata alle ragioni della metrica.¹¹⁸ E questo principio è del resto lo stesso che sta alla base di ciò che si era rilevato a proposito del progressivo ridursi dell'ampiezza dei periodi nel

¹¹⁷ Rispetto a Soldani 2010, 416-17, sarei un po' più cauto nel parlare di «massima aderenza dei periodi alle membrature della stanza» per le canzoni della *Vita nuova* o comunque del periodo giovanile: in particolare, *Donne ch'avete* risulta in effetti non così canonica e regolare sul piano della corrispondenza fra la sintassi e gli snodi metrici interni alla stanza. Oltre al caso appena citato della seconda stanza, uno scavalco si verifica pure nella terza (tra piedi) e nell'ultima (sia tra piedi sia tra secondo piede e sirma; cfr. *Dante* § 2.1.4). Tuttavia, capisco bene le posizioni dello studioso e le condivido nella buona sostanza: dalla sua prospettiva, esse sono incentrate principalmente sulla tensione tra sintassi e verso (pochi e prevedibili sono in effetti gli *enjambements* in questa canzone), e non – come nel caso di questo paragrafo – tra sintassi e partizioni della stanza.

¹¹⁸ Infatti, «la sirma metricamente indivisa rappresentava nel Duecento un terreno di libera variazione sintattica» (Bozzola 2022, 97).

passaggio tra la prima e la seconda parte della stanza (cfr. *Dante* § 1.5). Il che è del resto confermato anche dai dati relativi alla fronte e alla sirma di un solo periodo: benché nelle canzoni dantesche non si registrino stanze interamente monoperiodali, in 12 casi l'unità strofica presenta o la fronte o la sirma attraversate da un unico giro sintattico (cfr. Tab. 18). Su queste 12 attestazioni del fenomeno, solo in due occorrenze esso coinvolge la sirma (si tratta della sirma della prima stanza di *Donne ch'avete* e della seconda di *Così nel mio parlar*)¹¹⁹: da ciò si ottiene un'ulteriore conferma della maggiore compattezza della fronte rispetto alla sirma, che risulta, invece, costituita da frasi un po' più brevi. Si segnala, infine, che le stanze che presentano almeno una parte attraversata da un unico periodo figurano sette volte su dodici nella stanza incipitaria (e cioè il 58,33% dei casi totali), a riprova che per Dante la prima stanza deve essere marcata da precise strategie retoriche e formali che ne evidenzino la preminenza sul piano dell'architettura testuale.

Insomma, al netto della sua naturale propensione a cercare sempre soluzioni nuove, originali e spesso dirompenti col passato, dal punto di vista della relazione tra la fisionomia sintattica del discorso e la griglia metrica Dante è ancora abbastanza inquadrato nella tradizione: bisognerà aspettare Petrarca per osservare una più radicale forzatura del delicato equilibrio tra questi due piani.

2.1.4 Il tipo strofico P+P+S

In soli tre casi Dante elude nella medesima unità strofica sia la delimitazione tra piedi sia quella tra fronte e sirma. Tuttavia, è interessante notare che in ciascun caso tale infrazione si verifica o in una stanza iniziale o in chiusa di canzone. Si tratta, rispettivamente, delle strofe incipitarie della petrosa *Io son venuto* e di *Poscia ch'Amor*, e di quella conclusiva di *Donne ch'avete*. Sull'attacco della canzone della 'leggiadria' ci si è soffermati più volte; vediamo invece la stanza iniziale della petrosa:

¹¹⁹ Si potrebbe obiettare che solitamente la sirma è più estesa rispetto alla fronte, e quindi più difficile da abbracciare in un'unica struttura frasale. E a ciò si può aggiungere che nelle uniche due attestazioni del fenomeno la sirma non supera i sei versi, cioè un'estensione decisamente più facile da gestire con un movimento sintattico unitario. La risposta a tali obiezioni sta tuttavia nel confronto – a cui rimando – con i dati degli altri autori, in particolare di Petrarca: si vedrà che, al netto di queste obiezioni, il fenomeno in Dante è del tutto marginale, mentre, come si vedrà, la fisionomia dell'intreccio tra metro e sintassi nelle 29 canzoni dei *Fragments* sarà molto più complessa e articolata.

Io son venuto al punto della rota
 che l'orizzonte, quando il sol si corca,
 ci partorisce il geminato cielo, |
 e la stella d'amor ci sta remota
 per lo raggio lucente che·lla 'nforca
 sì di traverso che le si fa velo; ||
 e quel pianeto che conforta il gelo
 si mostra tutto a·nnoi per lo grand'arco
 nel qual ciascun d'i sette fa poc'ombra
 e però non disgombrà
 un sol penser d'amore ond'io son carco
 la mente mia, ch'è più dura che pietra
 in tener forte imagine di pietra (Rime 9, 1-13).

La sfasatura tra i motivi (il freddo invernale che avvolge la natura contrapposto alla passione amorosa che investe il poeta) e l'assetto metrico della stanza, per cui in corrispondenza dell'unico settenario della strofa – e non dell'attacco della sirma, come sarebbe stato più immediato – un *e* con valore avversativo introduce la vicenda esistenziale e personale della voce che dice 'io'¹²⁰. La configurazione retorica della prima stanza e la sua scansione tematica vengono riprodotte anche nelle altre stanze, creando con questa operazione un effetto di ripetizione insistita e di ritorno dell'identico, che fungono sostanzialmente da correlativo formale di quella «fissità psicologica dell'idea» (Contini 1939, 150) che è, in estrema sintesi, il nucleo essenziale della canzone¹²¹. Tuttavia, rispetto alle successive quattro, la prima stanza assume una configurazione sintattica leggermente diversa rispetto alle altre: nonostante la 'ritmica' in quattro tempi dell'unità strofica rimanga di fatto la stessa lungo tutta la canzone (la quale si potrebbe formalizzare con la formula "3+3+3+4", in cui i primi tre membri sono sempre tenuti insieme dal polisindeto, mentre il quarto è sempre introdotto dall'avversativa), nella

¹²⁰ Sfasatura che è tanto più significativa quanto più gli snodi della linea sintattica coincidono sempre con le partizioni della stanza: il che vale a dire che a una rigidità e precisione geometrica fa da controcanto uno sbilanciamento sul piano della *dispositio* dei motivi.

¹²¹ Sulle insistite riprese di singoli elementi di stanza in stanza e, in generale, sulle costanti formali di questa canzone si veda Bozzola 2022, 91-101, a cui rimando anche per la ricca bibliografia su questo testo.

stanza iniziale la vertiginosa perifrasi astronomica¹²² abbraccia i primi nove versi, sicché le tre terzine che la compongono risultano un tutto unico, rispetto alle altre stanze, nelle quali esse sono ascritte a periodi sintatticamente indipendenti. Infatti, l'intero giro sintattico è retto da *Io son venuto*, da cui dipendono tre relative restrittive coordinate, il cui antecedente comune è il sintagma *il punto della rota* (“che l’orizzonte...” vv. 2-3, “e la stella d’amor...” vv. 4-6, “e quel pianeta che conforta il gelo...” vv. 7-9). Benché le pause di lettura di fatto coincidano con quelle delle altre stanze (la congiunzione *e* cade sempre in posizioni fisse, come si è visto), l’arcata sintattica è pertanto più compatta, e, attraversando le pause metriche, risulta più coesa e legata nelle sue parti. Anche in questo caso la stanza iniziale della canzone viene caratterizzata con qualche accorgimento formale, che ne sottolinea la preminenza funzionale sulle altre.

Diverso, ma altrettanto interessante, è il caso dell’ultima stanza di *Donne ch’avete*, la quale, rivolgendosi direttamente al testo, funge di fatto da congedo della canzone¹²³:

Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand’io t’avrò avanzata.
Or t’amonisco, poi ch’io t’ho allevata
per figliuola d’Amor giovane e piana, |
che là ove giugni tu diche pregando:
«Insegnatemi gir, ch’io son mandata
a quella di cui loda io so’ adornata».
E se non vuoi andar sì come vana, ||
non restare ove sia gente villana:
ingegnati, se puoi, d’esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merranno là per via tostana.
Tu troverai Amor con esso lei;
raccomandami a lui come tu dei (*Vn XIV, 57-70*)¹²⁴.

¹²² La «dotta determinazione astronomica» in attacco, che sembra anticipare alcuni luoghi memorabili della *Commedia* (si pensi all’incipit di *Pg II* oppure, anche se non si tratta di una notazione astronomica, ma di una generica indicazione temporale, alle prime due terzine di *Pg VIII*: “Era già l’ora che volge ’l disio...”), non si incontra qui per la prima volta nella produzione lirica di Dante, ma è «una formula già sperimentata nell’inizio della *Vita nova*» (Carrai 2012, 54).

¹²³ La stanza conclusiva che funge da congedo, fra le canzoni di Dante, è esclusiva di questo testo e di *Amor che nella mente mi ragiona*.

¹²⁴ Segnalo che non tutti gli studiosi sono concordi nell’analizzare lo schema di questa canzone, e oscillano tra il considerare la sirma indivisa o divisa in due volte (si vedano, per esempio, Pazzaglia in *ED*, *Donne ch’avete*, e Menichetti 2013, 105). Tuttavia, poiché si tratterebbe dell’unico caso dantesco in cui la sirma assume una tale configurazione (sei endecasillabi, disposti secondo lo schema CDDCEE), si è

Anche qui, come nella stanza iniziale di *Io son venuto al punto della rota*, entrambe le pause metriche non coincidono con quelle sintattiche. Ciò che è diverso è l'estensione delle strutture sintattiche coinvolte: lì si trattava di un unico periodo di nove versi che legava e compattava i due piedi e la sirma, conferendo alla stanza un profilo sintattico e melodico di ampio respiro; in questo caso, invece, l'“infrazione” è determinata in modo chirurgico da frasi brevi, asciutte, di due o tre versi al massimo¹²⁵. Da ciò consegue che l'effetto di stonatura che si produce è ancora più accentuato, poiché tale rottura, condotta in modo preciso e circoscritto, viene sostanzialmente intensificata dal continuo interrompersi della lettura, rispetto al procedere cadenzato, ma al tempo stesso inerziale, dell'incipit della petrosa. Sia tra i piedi, sia tra la fronte e la sirma, lo scavalco coinvolge infatti due costrutti ‘a festone’, e quindi caratterizzati da una spinta intonativa ascendente, che dinamizza e accelera il fluire del discorso proprio dove la metrica prevede un'interruzione.

3. Testualità

3.1 Connettivi e segnali discorsivi

Com'è noto, la classe dei ‘segnali discorsivi’ si definisce non su base morfologica, ma su base funzionale. I segnali discorsivi, infatti, sono:

una classe di espressioni linguistiche di vario tipo (avverbi, sintagmi preposizionali, verbi, nomi ecc.) la cui funzione principale è di natura *procedurale*: essi cioè, non svolgono le funzioni predicative o referenziali proprie rispettivamente del verbo e del nome, e pertanto non contribuiscono

preferito, con Gorni 2015, 900, considerarla indivisa. Ad ogni modo, per la formula sillabica e lo schema delle rime, è impossibile ignorare la forte corrispondenza con la struttura metrica del sonetto (cfr. fra gli altri Beltrami 2011, 253, e la ‘nota metrica’ di Grimaldi 2015, 457-58).

¹²⁵ Questa è in generale la tendenza di tutta la canzone a partire dalla seconda stanza (cfr. Praloran, Soldani 2010, 416-17): solo nella prima la sintassi si mantiene un po' più ampia e sostenuta (come del resto rilevava già Boyde 1979, 215 nel passo già citato).

al contenuto proposizionale dell'enunciato in cui compaiono, ma istruiscono l'ascoltatore su come interpretare l'enunciato (Sansò 2020, 12-13)¹²⁶.

In rapporto a questa classe di operatori, secondo alcuni recenti studi, i 'connettivi' risultano essere una sorta di sotto-classe particolare¹²⁷. Tra le numerose definizioni di 'connettivo' che negli ultimi anni sono state via via proposte, si prenda come riferimento quella avanzata da Davide Mastrantonio:

I connettivi sono operatori biargomentali che collegano due unità testuali, *p* CONNETTIVO *q*, dove *p* e *q* possono essere enunciati, unità informative, movimenti testuali. Il legame può avere portata sovrafrasale, come nel caso dei connettivi avverbiali [...], oppure può avere portata sintattica [...]. I connettivi hanno un contenuto semantico, cioè esprimono il significato della relazione logico-argomentativa (tempo, causa, esemplificazione, correzione e così via). Un altro requisito dei connettivi è l'invariabilità morfologica; rientrano quindi in questa classe i morfemi liberi (*perché*) e le locuzioni fisse (*dato che*), ma non i casi in cui la relazione è espressa da un sintagma nominale (*la ragione è che*) o da un verbo (*L'aumento delle temperature causa lo scioglimento dei ghiacci*) (Mastrantonio 2021, 224-25)¹²⁸.

Pertanto, a questa categoria funzionale afferiscono le classi morfologiche delle congiunzioni, degli avverbi connettivi e delle preposizioni che stabiliscono un legame tra eventi. Infine, poiché il connettivo «deve segnalare una relazione logica», restano esclusi da tale categoria le congiunzioni o preposizioni che hanno portata sintattica (e quindi non sovrafrasale), i complementatori che riempiono la valenza di un verbo e i pronomi relativi (cfr. Mastrantonio 2021, 225-26).

Nelle pagine che seguiranno, partendo da questa definizione di 'connettivo', si è scelto di circoscrivere l'analisi ai soli connettivi che, da un lato, esplicitano una relazione logica tra enunciati¹²⁹ o tra un enunciato e un movimento testuale, e, dall'altro, risultano semanticamente ricchi o medio-ricchi. Si è tuttavia tenuto conto dei connettivi per cui la decodifica della relazione semantica che veicolano è interamente a carico

¹²⁶ Cfr. la definizione di 'segnali discorsivi' proposta da Bazzanella 1995, 225.

¹²⁷ Si veda in particolare Ferrari 2021, 148-150.

¹²⁸ Cfr. anche Ferrari 2010, e Ferrari 2014, 131-36.

¹²⁹ Nella schedatura degli enunciati si sono seguiti nella buona sostanza i criteri di scansione sintattica del periodo di Soldani 2009, 10-26, al netto delle poche modifiche enunciate in *Introduzione* § 3.

dell'interlocutore qualora occorranza in posizioni metricamente rilevanti nella struttura della stanza (si tratta in particolare delle congiunzioni *e* e *né*, ma anche del *che* subordinante generico)¹³⁰.

3.2 *Tipologie e distribuzione dei connettivi*

Si è detto che nei casi analizzati la presenza del connettivo esplicita la relazione logico-semanticamente che intercorre tra due enunciati. Nella maggior parte dei casi, Dante ricorre a questi particolari coesivi per esplicitare una relazione di 'consecuzione-conclusione', di 'aggiunta' e di 'opposizione'¹³¹. Un discorso a parte andrà fatto sul cosiddetto '*che* subordinatore generico' (cfr. Palermo 1994, 184; Mastrantonio 2020, 699-700), il quale assume il più delle volte un valore tra il causale, l'esplicativo, il consecutivo e il conclusivo¹³². Poche occorrenze (solo 12 su un totale di 174 connettivi schedati) si sono invece registrate per i connettivi che indicano esclusivamente un rapporto di motivazione.

3.2.1 *Relazione di consecuzione-conclusione*

Tra i connettivi che esplicitano tale relazione logica, si annoverano operatori la cui natura semantica oscilla tra le due funzioni (*allor(a)*, *onde*, *però*, *così*), operatori con funzione solamente consecutiva (*si che*), operatori esclusivamente conclusivi (*dunque*).

Della prima tipologia, *onde* è il connettivo che si registra con una frequenza maggiore (12 casi in totale), a pari merito con *però*¹³³. Benché l'identificazione semantica non sia sempre chiara e indiscutibile, il significato di *onde* corrisponde sostanzialmente a

¹³⁰ Sul concetto di connettivi 'ricchi' e 'poveri' nell'italiano antico si veda Mastrantonio 2020, 696-701.

¹³¹ Per indicare la funzione logico-semanticamente veicolata dai connettivi prendo spunto dalle dettagliate definizioni elaborate da Ferrari 2014, 137-62, che a sua volta riprende da Prandi 2006.

¹³² Per una discussione sulla funzione testuale del *che* subordinatore generico – «spesso impropriamente stampato *ché* dagli editori moderni» (Cella 2023, 77) – e sulla valenza semantica che esso assume, si vedano Agostini 1978, Duro 1970, Tonelli 1999, 158-65 e soprattutto Soldani 2009, 23-24 e note.

¹³³ Talvolta – ma è molto raro – può assumere valore causale, come è segnalato da Ambrosini, *Onde*.

‘per questa ragione’, ‘quindi’, ‘da ciò consegue che’ ecc.¹³⁴ È sintomatico della sua natura di strumento raziocinante che «nelle rime di sicura attribuzione dantesca *onde*, tranne in 4 attestazioni, ricorra sempre in canzoni» (Ambrosini, *Onde*). Tuttavia, la distribuzione di questo operatore con funzione di connettore ‘sovraperiodale’ nelle canzoni dantesche è abbastanza omogenea tra canzoni dottrinali, amorose, petrose ecc.¹³⁵ Va però segnalato che esso non compare mai nelle canzoni della *Vita nuova*: questa esclusione dipende con ogni probabilità dal fatto che questo operatore veicola un’informazione concettuale tipica dell’andamento raziocinante, e quindi sentito per certi versi inappropriato per le canzoni del ‘libello’ giovanile. Al netto di questo rilievo, tale distribuzione dimostra la sostanziale duttilità e versatilità di *onde*.

Su 12 occorrenze totali, *onde* con valore consecutivo-conclusivo figura sette volte nella sirma. Si prendano i due esempi che seguono:

Io non la vidi tante volte ancora
ch’io non trovasse in lei nova bellezza,
onde Amor cresce in me la sua grandezza
tanto quanto ’l piacer novo s’aggiugne (*Rime* 6, 71-74);

Darmi potete ciò ch’altri non oso,
ché ’l sì e ’l no di me in vostra mano
ha posto Amore, *ond’*io grande mi tegno (*Rime* 12, 46-47),

Tra le due occorrenze del connettivo, tuttavia, l’effetto ‘conclusivo’ è più marcato nella seconda, nella quale l’assertività dell’enunciato è accentuata dalla sua estensione minima dell’enunciato: tale configurazione presenta il contenuto della frase come una conseguenza necessaria della porzione di testo precedente, e ne evidenzia la dipendenza logica. Nel primo esempio, invece, *onde*, benché non si annulli la funzione di introduttore di una conseguenza logica rispetto al cotesto che viene prima, sembra svolgere piuttosto un ruolo di ‘legante’ testuale, di transizione, che introduce e aggiunge un elemento utile

¹³⁴ Cfr., oltre al già citato Ambrosini, *Onde*, anche Tonelli 1999, 96-97.

¹³⁵ Già Boyde 1979, 231 – con tutte le cautele che si devono avere per uno studio certamente benemerito, ma che assume per la sua schedatura premesse teoriche talvolta anche molto diverse da quelle che si sono adottate nel presente lavoro – riferendosi in generale a questa tipologia di connettori (che definiva genericamente ‘avverbi’), rileva una distribuzione «abbastanza uniforme», ammettendo tuttavia che «essi ricorrono più spesso nelle poesie di tono fondamentalmente narrativo o raziocinativo, che in quelle di carattere meno specifico».

alla progressione del discorso, presentato tuttavia non come una conseguenza inevitabile. Si segnala inoltre che *Rime* 12, 47 è l'unica occorrenza di *onde* con funzione testuale non in attacco di verso.

In due casi esso compare nella chiusa della stanza, facendo coincidere la fine dell'unità metrica con la conclusione del movimento testuale e del discorso:

E puossi dir che 'l suo aspetto giova
a consentir ciò che par meraviglia;
onde la nostra fede è aiutata (*Rime* 3, 51-53);

Che siano vili appare ed imperfette,
ché¹³⁶, quantunque collette,
non posson quïetar, ma dan più cura;
onde l'animo ch'è dritto e verace
per lo discorrimento non si sface (*Rime* 4, 56-60),

Anche qui, come si è appena visto, l'estensione ridotta dell'enunciato introdotto da *onde* nel primo esempio, e la sua sostanziale semplicità sintattica, ne acquiscono l'assertività e l'effetto di chiusa logicamente necessaria.

Nonostante la maggiore frequenza di *onde* nella sirma, però, solo in un caso esso coincide con l'attacco di questa partizione della stanza, e ciò si verifica nella strofa incipitaria di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*:

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
udite il ragionar ch'è nel mio core,
ch'i' no'l so dire altrui, sì mi par novo.
El ciel che segue lo vostro valore,
gentili creature che voi siete,
mi tragge nello stato ov'io mi trovo; |
onde 'l parlar della vita ch'io provo
par che ssi drizzi degnamente a voi:
però vi priego che llo m'intendiate (*Rime* 2, 1-9);

¹³⁶ In questo caso, discostandomi da Soldani 2009, 23-24, non considero il *che/ché* paracoordinativo come introduttore di una nuova frase complessa, e quindi con funzione testuale, ma gli attribuisco un valore sintattico di introduttore di una dipendente lievemente causale.

e viene rinterzato a stretto giro da un altro connettivo con funzione conclusivo-consecutiva, *però*, col quale, tuttavia, non si introduce una constatazione – come di fatto è il rivolgere *degnamente* il proprio canto in quanto infiammati d’amore –, ma si avanza la richiesta di essere ascoltati, iterando quindi, nel giro di pochi versi, la preghiera, con spinta cataforica, del secondo verso (*udite il ragionar ch’è nel mio core*).

Quando questo operatore si trova invece nella fronte della stanza (3 volte su 12), esso occorre sempre in apertura del secondo piede, specializzandosi di fatto in questa posizione:

Né voglion che vil uom gentil divegna
né di vil padre scenda
nazion che per gentil già mai s’intenda:
quest’è da lor confesso. |
Onde la lor ragion par che s’offenda
in tanto quanto assegna
che tempo a gentilezza so convenga
diffinendo con esso (*Rime 4, 61-68*);

Fèremi ne lo cor sempre tua luce
come raggio in la stella,
poi che l’anima mia fu fatta ancella
della tua podestà primieramente; |
onde ha vita un disio che mi conduce
con sua dolce favella
in rimirar ciascuna cosa bella
con più diletto quanto è più piacente (*Rime 5, 16-23*);

Versan le vene le fiumifere acque
per li vapor che la terra ha nel ventre,
che d’abisso li tira suso in alto; |
onde cammino al bel giorno ci piacque
che ora è fatto rivo, e sarà mentre
che durerà del verno il grande assalto (*Rime 9, 53-58*).

Questa strategia dispositiva da un lato sfrutta l’appoggio offerto dal profilo metrico, dall’altro, nonostante si tratti di periodi comunque autonomi e indipendenti da una prospettiva sintattica, rende la fronte della stanza decisamente compatta sul piano semantico-concettuale, grazie anche alla disposizione simmetrica ed equilibrata degli enunciati fra i due piedi. Si segnala soltanto che nel primo caso la portata di *onde* non

coinvolge soltanto l'enunciato che precede, ma l'intero blocco testuale del primo piede: "quest'è da lor confesso" è infatti fortemente legato all'enunciato che viene prima (vv. 61-63) – che peraltro viene incapsulato dall'anaforico *questo* – e da esso non può essere separato. Insomma, questo intero blocco composto da due enunciati, seppur brevi, costituisce la premessa da cui discende la conseguenza introdotta da *onde*.

Attestato anch'esso con 12 occorrenze, *però* serve a «congiungere per un tramite più o meno stretto certe premesse, in genere già enunciate o conosciute, a conclusioni che da quelle scaturiscono, con un rapporto che dalla semplice illazione può arrivare gradualmente sino a una vera e propria causalità [...] e vale "(e) per questo", "per la qual cosa", "(e) perciò", e simili» (Vignuzzi 1970). La distribuzione di questo connettivo nelle canzoni dantesche è molto simile rispetto a quella di *onde*, anche se si registrano due occorrenze in una canzone della *Vita nuova* (*Li occhi dolenti per pietà del core*). Tutt'altro che omogenea risulta invece la distribuzione di *però* all'interno della stanza: fra i 12 casi registrati, esso figura in nove occasioni nella sirma. Ecco due esempi di questa strategia distributiva:

Larghezza e Temperanza e l'altre nate
del nostro sangue mendicando vanno;
però, se questo è danno,
piangano gli occhi e dogliasi la bocca
degli uomini a cui tocca,
che sono a' raggi di cotal ciel giunti (*Rime* 13, 63-68);

Sua biltà piove fiammelle di foco
animate d'un spirito gentile
ch'è creatore d'ogni penser bono;
e rompon come trono
gl'innati vizii che fanno altrui vile.
Però, qual donna sente sua biltate
biasmar per non parer queta e umile,
miri costei ch'è essempro d'umiltate (*Rime* 3, 63-70).

In questi due esempi la portata semantica del connettivo è diversa. Nel primo, essa viene proiettata solo sull'enunciato che precede *però* (vv. 63-64), nel secondo, invece, coinvolge un blocco testuale composto da due enunciati (rispettivamente ai vv. 63-65 e 66-67). L'estensione della portata semantica di questo connettivo al di là dell'enunciato

adiacente non è affatto infrequente nelle canzoni di Dante, e può coinvolgere l'intero movimento testuale della stanza, come nella prima strofa di *Amor che nella mente*:

Amor che ne la mente mi ragiona
della mia donna disiosamente
move cose di lei meco sovente
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia. |
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «Oh me lassa, ch'i' non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!» ||
E certo e' mi convien lasciare in pria,
s'i' vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende,
e di quel che s'intende
gran parte, perché dirlo non potrei.
Però, se lle mie rime avran difetto
ch'entraron nella loda di costei,
di ciò si biasmi il debile intelletto
e 'l parlar nostro, che non ha valore
di ritrar tutto ciò che parla Amore (*Rime* 3, 1-18);

nella quale l'esercizio retorico dell'*excusatio* preventiva di non riuscire a rappresentare e lodare compiutamente il miracolo dell'amata risulta concettualmente dipendente dalle premesse enunciate nell'intero cotesto precedente. Oppure come avviene nella stanza incipitaria de *La dispietata mente*:

La dispietata mente che pur mira
di rieto al tempo che se n'è andato
da l'un de' lati mi combatte il core, |
e 'l disio amoroso che mi tira
verso 'l dolce paese c'ho lasciato
da l'altra part'è con forza d'amore; ||
né dentro sento tanto di valore
che possa lungamente far difesa,
gentil madonna, se da voi non vene:
però, s'a voi convene
ad iscampo di lui mai fare impresa

piacciavi a lui mandar vostra salute
che sia conforto della sua vertute (*Rime* 12, 1-13);

dove *però* mette in relazione la richiesta del saluto direttamente rivolta a madonna – che verrà ripresa e sviluppata all’inizio della stanza successiva mediante il ricorso alla tecnica della *coblas capfinidas*¹³⁷ – con i presupposti e le ragioni di tale supplica. Inoltre, questo esempio non è l’unico caso di *però* introduttore di un modulo conativo:

Canzon mia bella, se tu mi somigli,
tu non sarai sdegnosa
tanto quanto a la tua bontà s’avene;
però ti priego che tu t’asottigli,
dolce mia amorosa,
in prender modo e via che ti stea bene (*Rime* 6, 81-86).

Nella quinta stanza della canzone *Io sento sì d’amor la gran possanza* – che funge di fatto da primo congedo –, dopo l’allocuzione alla personificazione del testo, l’autore prega la canzone di ‘assottigliarsi’, cioè di ingegnarsi per assumere un comportamento e una direzione adatti al suo scopo. Anche in questo caso, infatti, questo operatore funge da ponte logico e concettuale tra una situazione data e una richiesta che in quella situazione ha il suo presupposto necessario.

Talvolta *però* può essere rafforzato dalla congiunzione *e*, come nell’esempio che segue:

Pianger di doglia e sospirar d’angoscia
mi strugge ’l core ovunque sol mi trovo,
sì che ne ’ncrescerebbe a chi m’audisse: |
e quale è stata la mia vita, poscia
che la mia donna andò nel secol novo,
lingua no è che dicer lo sapesse. ||
E però, donne mie, pur ch’io volesse,

¹³⁷ *La dispietata mente che pur mira* è invero l’unica canzone nella quale Dante si rivolge direttamente ed esplicitamente all’amata. Questa pratica caratterizza infatti soltanto alcuni testi giovanili, e perlopiù sonetti, ballate o stanze di canzone isolate (cfr. De Robertis 2005, 158; Giunta 2015, 142; Grimaldi 2015, 648-49).

non vi sapre' io dir ben quel ch'io sono,
sì mi fa travagliar l'acerba vita... (*Vn* 25, 57-65);

nel quale l'attacco della sirma, accogliendo il connettivo, diventa in un certo senso il cardine attorno al quale si muove e si sviluppa l'intero movimento testuale; connettivo che anche in questo caso estende la propria portata semantica sulla fronte della stanza nella sua intrezza.

Insieme all'esempio appena analizzato, *però* figura solo due volte in corrispondenza di uno snodo metrico della stanza¹³⁸. Questo connettivo appare quindi decisamente più svincolato dalla struttura della strofa rispetto a *onde*, che per un terzo delle occorrenze totali occupa una posizione metricamente rilevante: questa calibrata operazione dispositiva, da un lato, conferisce ulteriore risalto a un connettivo semanticamente più pesante sul piano dello sviluppo argomentativo come è *onde*, dall'altro, lascia più libero *però*, al fine di sfruttare la sua notevole versatilità funzionale.

L'operatore con funzione testuale *così*, «riprendendo un enunciato precedente, precisa che l'azione o condizione dell'enunciato successivo si svolge nelle modalità prima indicate» (Ambrosini, *Così*). Ed è dunque perfettamente concorde a questa definizione il rilievo di Tonelli 1999, 95, a proposito dei sonetti petrarcheschi, per cui «l'avverbio [*così*] è elemento di immobilismo, non di dinamismo. La riapertura del discorso che esso provoca riguarda, per l'appunto, solo quel preciso discorso appena svolto e concluso: consente di riprenderlo». In tre occorrenze su sei esso si trova nella sirma, sia in posizione non metricamente vincolata:

E certo la sua doglia più m'incende
quand'io mi penso ben, donna, che voi
per man d'Amor là entro pinta sète:
così e voi dovete
vie maggiormente aver cura di lui (*Rime* 12, 20-24),

sia in posizione di attacco:

¹³⁸ Come si è già visto, l'altra occorrenza di *però* in corrispondenza dell'attacco di una partizione metrica della stanza si ha in *Rime* 6, 84.

Quand'io penso un gentil disio ch'è nato
del gran disio ch'i' porto,
ch'a ben far tira tutto 'l mio podere, |
parm'esser di merzé oltrapagato;
ed ancor più ch' a torto
mi par di servidor nome tenere: ||
*così*¹³⁹ dinanzi agli occhi del parere
si fa 'l servir merzé d'altrui bontate (*Rime* 6, 49-56).

In un solo caso, collocato nel verso conclusivo della stanza, *così* estende la sua portata non a un solo enunciato, ma a un blocco testuale, svolgendo una funzione per certi versi riassuntiva e di sintesi di ciò che precede, e che ben esemplifica ciò che s'intende per mancanza di dinamismo e di progressione tematica (cfr. Tonelli 1999, 95):

Io vo' che ciascun m'oda:
chi con tardare e chi con vana vista,
chi con sembianza trista
volge 'l donare in vender tanto caro
quanto sa sol chi tal compera paga.
Volete udir se piaga?
Tanto chi prende smaga,
che 'l negar poscia no' gli pare amaro.
Così altrui e sé concia l'avaro (*Rime* 14, 118-126);

nel quale l'enunciato introdotto dal connettivo sembra svolgere una funzione di chiusa sentenziosa con portata retrospettiva, che condanna con disprezzo il comportamento dell'uomo avaro.

Infine, nella quinta stanza di *Così nel mio parlar*, *così* occupa la posizione di attacco assoluto – che, come si vedrà, è peculiare della distribuzione di altri connettivi –:

Così vedess'io lui fender per mezzo
il cuore a la crudele che 'l mio squatra,

¹³⁹ In questo caso, attribuisco a *così* – con De Robertis 2005, *ad locum* e con Giunta 2015, *ad locum* – il significato di 'in tal modo', piuttosto che di 'a tal punto', come invece fanno Contini 1939, *ad locum* e Grimaldi 2019, *ad locum*.

poi non mi sarebbe atra
la morte, ov'io per sua bellezza corro (*Rime* 1, 53-56).

Senza ignorare il fatto che, come osserva Giunta 2015, *ad locum*, “così vedess’io” (v. 53) potrebbe essere una formula ottativa «come se ne trovano spesso nella lirica duecentesca», in questo caso questo operatore mantiene sostanzialmente il senso della voce latina *sic*, riferendosi «alla situazione descritta nelle stanze precedenti: quindi vuol dire ‘nello stesso modo in cui Amore si comporta con il poeta-amante» (Grimaldi 2019, *ad locum*). Tuttavia, la prospettiva di ‘immobilismo’ evocata da Tonelli 1999, 95, – e ampiamente condivisibile per i casi petrarcheschi analizzati dalla studiosa – che è stata posta all’attenzione del lettore poco sopra, sembra accordarsi male a questo esempio: qui, piuttosto, il poeta non tira le somme di quanto enunciato in precedenza e conclude in modo netto il blocco testuale, ma istituisce una sorta di parallelo tra la situazione reale che sperimenta a suo danno e ciò che invece vorrebbe che fosse fatto alla donna per mano di Amore. Ciò che si può segnalare in aggiunta è che il raggio della portata semantica del connettivo coinvolge in questo caso l’intero movimento testuale della stanza precedente.

Con una distribuzione all’interno della stanza decisamente più fissa rispetto a *così*, *allora* si trova cinque volte su sei nella sirma. Il significato che questo avverbio assume quando funge da connettivo testuale veicola anche in questo caso una conseguenza che si verifica a partire da una o più premesse precedentemente esposte, e corrisponde sostanzialmente a ‘perciò’, ‘pertanto’, ‘quindi’ ecc.¹⁴⁰; talvolta, tuttavia, oltre a questa accezione ‘conclusivo-consecutiva’ mantiene, con differente intensità a seconda dei casi, una sfumatura temporale, e quando ciò si verifica, la collocazione di *allora* nel verso non è all’inizio del verso – come è tipico di questo e di tutti gli altri connettivi schedati –, bensì alla fine del verso:

Mentr’io pensava la mia frale vita
e vedea ’l suo durar com’è leggero,
piansemi Amor nel core, ove dimora; |
per che l’anima mia fu sì smarrita,

¹⁴⁰ Cfr. Medici 1970; Dardano 2015, 286, propone invece una distinzione tra *allora* e altri connettivi come *pertanto* o *dunque*: «*Allor(a)* introduce in genere argomentazioni di tipo conclusivo debole rispetto ad argomentazioni forti, presentate mediante *dunque* e *pertanto*; ma l’intensità del grado è determinata dal contesto».

che sospirando dicea nel pensiero:
– Ben converrà che la mia donna mora –. ||
Io presi tanto smarrimento *allora*,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati (*Vn* 20, 29-38).

Ma solitamente, come si diceva, anche negli altri casi in cui *allora* mantiene una sfumatura temporale si trova nell'attacco del verso:

E altre donne, che si fuoro accorte
di me per quella che meco piangea,
fecer lei partir via,
ed appressarsi per farmi sentire.
Qual dicea: «Non dormire»,
e qual dicea: «Perché sí ti sconforte?»
Allor lassai la nova fantasia,
chiamando il nome della donna mia (*Vn* 20, 7-14);

In genere, come si può vedere negli esempi già riportati e in quelli che seguiranno, questo connettivo funge da operatore di passaggio o di transizione da una situazione a una nuova¹⁴¹, come accade a stretto giro in *Rime* 1, 40 e 50:

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debole mia vita esto perverso,
che disteso e riverso
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco. |
Allor mi surgon nella mente strida,
e 'l sangue ch'è per le vene disperso
correndo fugge verso
il cor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco (*Rime* 1, 40-47);

Egli mi fere sotto il lato manco
sì forte che 'l dolor nel cor rimbalza:
allor dico: «S'egli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
anzi che 'l colpo sia disceso giuso» (*Rime* 1, 48-52).

¹⁴¹ Questo valore di *allora* è segnalato pure da Bazzanella 2010, 1352-53, e viene inserito tra i demarcativi che indicano una «transizione tra parti dell'azione narrativa».

In entrambi gli esempi, *allor* segnala un passaggio da una circostanza ad un'altra che è conseguente alla prima: nel primo, infatti, dalla visione di Amore che sta per sferrare il colpo fatale per il poeta si passa agli effetti che tale atteggiamento ostile suscita nel poeta, dall'esterno si passa cioè all'interno; nel secondo, con simile successione interazionale, dalla prospettiva incentrata su Amore e sulla ferita che ha inferto all'amante si passa al poeta e alla terribile, e per certi versi rassegnata, constatazione che un ulteriore colpo potrebbe essere quello mortale. Del resto, già De Robertis 2005, *ad locum* rileva che il connettore in *Rime* 1, 44 e 50 è «frequente ad inizio di verso in Cavalcanti» e segnala tipicamente un «passaggio di scena», e Grimaldi 2019, *ad locum* nota che quest'uso particolare è proprio anche della *Commedia*.

Si prenda ora il caso di *dunque*. Si tratta del connettivo tra quelli qui esaminati più ricco sul piano del significato che veicola: con esso l'operazione di decodifica si riduce al minimo, e il passo raziocinante e argomentativo che imprime al discorso è indiscutibile. Frequente anche nella lirica del '200, in particolare nei poeti della corte di Federico II e in Guittone, come segnala Dardano 2015, 291-94, nelle canzoni dantesche si rintraccia in tutto sei volte quando «introduce argomentazioni di tipo conclusivo». Per questa sua spiccata propensione ragionativa, Tollemache nella voce dell'*Enciclopedia dantesca* segnala che ricorre «particolarmente nelle opere in cui abbonda il ragionamento e quindi nelle *Rime* allegoriche, nel *Convivio* e nel *Paradiso*»¹⁴². Tuttavia, se è vero che *dunque* si rintraccia sia ne *Le dolci rime* sia in *Poscia ch'Amor*, esso si trova pure in due canzoni che sviluppano la tematica amorosa, cioè *Amor che movi* e *La dispietata mente*.

Il dato distributivo che merita maggiore attenzione sta nel fatto che *dunque* in quattro casi su sei occorre in coincidenza di uno snodo metrico della stanza: due volte in attacco di sirma, una volta in attacco del secondo piede, e due volte nell'incipit assoluto della stanza. Questa tendenza è ancora più interessante se si tiene presente che sostanzialmente coincide con quella dei sonetti petrarcheschi, come ha mostrato Tonelli 1999, 93-94, dal momento che, scrive la studiosa, «la sua posizione rimane saldamente ancorata alle sede individuate e in prevalenza all'apertura di sirma». Si veda qualche esempio in Dante; prima nel secondo piede:

Non è pura virtù la disviata,

¹⁴² Cfr. Tollemache 1970.

poich'è blasmata,
 negata là ov'è più virtù richiesta,
 cioè in gente onesta
 di vità spiritale
 o in abito che di scienza tene. |
Dunque, s'ell'è in cavalier lodata,
 sarà mischiata,
 causata da più cose, per che questa
 convien che di sé vesta
 l'un bene e l'altro male (*Rime* 11, 77-87);

dove si nota il passaggio da un assunto universale (“Non è pura virtù la disviata, / poich'è blasmata, / negata là ov'è più richiesta”, vv. 77-79), a un caso concreto introdotto da *dunque* (“Dunque, s'ell'è in cavalier lodata, / sarà mischiata, / causata da più cose...”, vv. 83-85). Oppure così in apertura di sirma:

È gentilezza dovunque'è vertute,
 ma non vertute ov'ella,
 sì com'è 'l cielo dovunque'è la stella,
 ma ciò non e converso. |
 E noi in donna ed in età novella
 vedem questa salute
 in quanto vergognose son tenute,
 ch'è da virtù diverso. ||
Dunque verrà come dal nero il perso
 ciascheduna vertute da costei,
 o vero il gener lor, ch'io misi avanti (*Rime* 4, 101-111).

Qui invece il ragionamento risulta più articolato rispetto all'esempio precedente: lì la traiettoria argomentativa passava dal generale al particolare; qui, invece, il profilo argomentativo è composto sempre da una constatazione universale in apertura (“È gentilezza dovunque'è vertute...”, v. 101), dalla riduzione del campo al caso concreto dell'esperienza individuale del poeta, indicata dal *noi* plurale di maestà (“E noi in donna ed in età novella / vedem questa salute...”, vv. 105-106), e infine dal connettivo *dunque* che introduce la conclusione di questo blocco argomentativo, la quale deve comunque agganciarsi, mediante una comparazione con la sfera concreta dei pigmenti e della pittura

(“come dal nero il perso”, v. 109), a un appiglio di realtà per agevolare il lettore alla non agevole comprensione della materia.

Quando occorre nella sirma, tuttavia, *dunque* risulta leggermente meno vincolato a ragioni di ordine metrico, e piuttosto legato a una *dispositio* condizionata dal senso e dagli snodi logici del discorso. Infatti, in due casi su tre, esso avvia l’ultimo enunciato dell’unità strofica, estendendo il proprio raggio semantico sia al solo enunciato adiacente:

Io giuro per colui
ch’Amor si chiama, ed è pien di salute,
che senza ovrar virtute
nessun puote acquistar verace loda:
dunque, se questa mia materia è bona
come ciascun ragiona,
sarà virtù o con virtù s’annoda (*Rime* 11, 70-76);

sia all’intera stanza:

Dico ch’ogni virtù principalmente
vien da una radice,
vertute, dico, che fa l’uom felice
in sua operazione. |
quest’è, secondo che l’Etica dice,
un abito eligente
lo qual dimora in mezzo solamente,
e tai parole pone. ||
Dico che nobiltate in sua ragione
importa sempre ben del suo subietto
come viltate importa sempre male;
e vertute cotale
dà sempre altrui di sé buono intelletto;
per che in medesimo detto
convegnono amendue, ch’èn d’uno effetto.
Dunque convien che d’altra vegna l’una
o d’un terzo ciascuna (*Rime* 4, 81-97),

dove l’ampiezza del blocco è scandita geometricamente dalla ripresa della formula introduttiva *dico che...*, che demarca le due premesse del sillogismo, «stabilendo formalmente l’“equivalenza” tra virtù e nobiltà» (De Robertis 2005, *ad locum*).

Come si diceva, in avvio di stanza occorre due volte. «Modo frequente di cominciare la strofa» (De Robertis 2005, 163-64) nella lirica duecentesca, «a conferma del frequente carattere argomentativo della nostra prima lirica» (Dardano 2015, 293), nelle canzoni di Dante apre la quarta stanza di *Amor che movi* e la quinta – e conclusiva – di *La dispietata mente*. Si prenda il primo caso:

Dunque, signor di sì gentil natura
che questa nobiltate
ch'aven qua giuso e tutt'altra bontate
leva principio della tua altezza, |
guarda la vita mia quant'ell'è dura
e prendine pietate (*Rime* 5, 46-51).

In questa stanza incomincia la perorazione nella quale il poeta chiede esplicitamente ad Amore di avere pietà di lui e di compatirne le sofferenze. Qui, come altrove, la giacitura di un connettivo così pesante e semanticamente ricco in una posizione di notevole spicco mostra come per Dante l'essenza della canzone non sta nell'insieme di singole parti autonome, indipendenti e sostanzialmente interscambiabili, come è di norma nella *canço* provenzale¹⁴³, ma nei sottili e complessi rapporti logici che intercorrono tra le stanze e le fissano nello sviluppo del discorso e dell'argomentazione. E ciò si vede pure in *Rime* 12, 53-55:

Dunque vostra salute omai si mova
e vegna dentro al cor, che lei aspetta,
gentil madonna, come avete inteso,

¹⁴³ L'argomento dell'intercambiabilità delle strofe è difficilmente riconducibile a una voce critica univoca; moltissimi sono gli studiosi e i commentatori che vi fanno riferimento: si vedano, fra gli altri, Contini 1970, 176, Folena 1965, 88, e Menichetti 2006, 120. Anche Spitzer 1970, 118, trattando della poesia di Jaufré Rudel, fa riferimento alla tendenza tanto della poesia dei trovatori, quanto di quella medievale in generale, di non sviluppare in senso progressivo un discorso, preferendovi piuttosto la ripetizione quasi ossessiva dello stesso tema e degli stessi motivi.

dove la richiesta della *salute* all'amata rinnova quanto enunciato nella stanza d'apertura ai vv. 12-13 ("piacciavi a lui mandar vostra salute / che sia conforto della sua vertute"), e salda l'inizio e la fine della canzone in un andamento circolare.

Anche nel caso di *dunque*, come si è già visto per *onde*, un connettivo semanticamente ricco e pesante viene in un certo senso vincolato a una posizione metricamente rilevante, e attraverso questa operazione ne viene segnalata la presenza decisiva ai fini dello sviluppo argomentativo: lì come qui, quest'interazione tra struttura metrica e gli snodi profondi dell'argomentazione è sintomatico di una costruzione rigorosa della stanza, nella quale le singole tessere del ragionamento vengono organizzate, e valorizzate, nelle partizioni metriche (piedi e sirma).

3.2.2 *Relazione di opposizione*

Il connettivo che per la maggiore esprime la relazione logico-concettuale di opposizione è la congiunzione *ma*. Tuttavia, è bene segnalare sin da subito che l'intensità dell'opposizione quando *ma* collega due o più periodi, ponendosi cioè a un livello testuale, è più sfumata rispetto a quando *ma* mette in relazione costituenti interni alla soglia del periodo e svolge, senza perdere completamente la sua portata avversativa, una funzione piuttosto di passaggio e di transizione a un nuovo ordine di idee che in parte si oppone a quanto enunciato in precedenza. Su questo aspetto del *ma* connettivo insiste del resto anche la voce di Medici e Vignuzzi nell'*Enciclopedia dantesca*: «in inizio di periodo ha in genere valore attenuato di collegamento, che però non è pura e semplice coordinazione, ma esprime oppure sottolinea il passaggio ad altro ordine d'idee che si vogliono legare o sono viste in relazione con quanto precedentemente affermato» (Medici, Vignuzzi 1970). Va però respinto, almeno per ciò che riguarda le canzoni dantesche, ciò che i due studiosi sostengono a proposito di un influsso del parlato a monte di questa funzione testuale di *ma*.

La distribuzione di questo connettivo fra le canzoni di Dante si caratterizza per una sostanziale omogeneità: solo *Doglia mi reca nello core ardire* si smarca dalla media, accogliendo il *ma* con questa funzione cinque volte. Per quanto, invece, riguarda la

distribuzione fra le partizioni della stanza, su 26 occorrenze ben 17 si registrano nella sirma. Di solito, quando è collocato nella sirma, il *ma* connettivo introduce una frase complessa di estensione ridotta, come nell'esempio che segue:

così dinanzi agli occhi del parere
si fa 'l servir merzé d'altrui bontate.
Ma poi ch'i' mi restringo a veritate
convien che tal disio servizio conti (*Rime* 6, 55-58).

Tuttavia, è stato possibile registrare anche qualche caso in cui il periodo introdotto da *ma* raggiunge un alto gradiente di complessità sintattica:

No è di cor villan sì alto ingegno,
che possa imaginar di lei alquanto,
e però no gli vèn di pianger doglia:
ma vèn trestizia e voglia
di sospirare e di morir di pianto,
e d'onne consolar l'anima spoglia
chi vede nel pensiero alcuna volta
quale ella fue, e com'ella n'è tolta (*Vn* 25, 35-42):

i vv. 38-42 risultano piuttosto problematici dal punto di vista della sintassi, e i commentatori non sono concordi nella parafrasi del passo, in particolare sul valore da attribuire a *chi*: per Gorni 2015, *ad locum*, esso ha valore di dativo, mentre per De Robertis 1980, *ad locum*, e Carrai 2009, *ad locum*, è equivalente del *si quis* latino, e vale dunque 'se uno'. Tuttavia, al netto della funzione da attribuire al pronome, gli snodi sintattici della struttura sono quelli indicati da De Robertis 1980, ripreso da Grimaldi 2015, *ad locum*: «Di solito [il passo] s'intende con *chi* che regge la seconda proposizione (vv. 40-42), ma è riferito per zeugma anche alla prima (vv. 38-39)».

Inoltre, la portata semantica di questo operatore il più delle volte coinvolge un segmento del cotesto precedente che non va oltre alla misura del singolo enunciato:

E se non che degli occhi miei · bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,

che m'have in foco miso,
lieve mi conteria ciò che m'è grave;
ma questo foco m'have
sì consumato già l'ossa e la polpa,
che Morte al petto m'ha posto la chiave (*Rime* 13, 81-87);

Ben conosco che va la neve al sole;
ma più non posso: fo come colui
che nel podere altrui
va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto (*Rime* 15, 37-40).

A proposito dei due esempi appena riportati, va segnalato che la relazione logico-concettuale che lega i due enunciati è più articolata della semplice 'opposizione' e rientra piuttosto nella sfera della 'concessività', che è una forma di opposizione complessa¹⁴⁴. Ciò vale a dire che l'enunciato introdotto da *ma*, benché vi si opponga, non nega del tutto il blocco testuale a cui si collega sul piano semantico: in *Rime* 15, 37-40 il poeta, benché sappia che non è in grado di sostenere la presenza – anche solo mentale – dell'amata e che tale condizione lo condurrebbe al completo annullamento di sé, non può fare altrimenti¹⁴⁵, e “*fa* come colui / che nel podere altrui / va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto”.

Solo una volta la relazione logica veicolata dal *ma*, collocato nell'ultimo verso, coinvolge l'intero arco della stanza:

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno, |
la mia persona pargola sostenne
una passion nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno; ||
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
subitamente, sì ch'io caddi in terra
per una luce che nel cuor percosse;

¹⁴⁴ La connessione di concessione può intercorrere sia tra singoli eventi (cfr. Ferrari 2014, 140-41) sia tra atti di composizione testuale; in questa seconda prospettiva – che è quella che a noi interessa in questo caso –, «il locutore esprime un'ipotesi, un giudizio ecc. presentandolo come valido sullo sfondo di un'argomentazione alternativa di cui concede la plausibilità, giudicandola tuttavia come errata nel caso specifico» (Ferrari 2014, 154-55).

¹⁴⁵ Non tutti i commentatori intendono “più non posso” come ‘non posso fare altrimenti’ (come leggono Contini 1939 e De Robertis 2005, sulla scia di Barbi-Pernicone): Giunta 2015, *ad locum* legge infatti ‘non posso resistere oltre’.

e se 'l libro non erra,
lo spirito maggior tremò sì forte
che parve ben che morte
per lui in questo mondo giunta fosse;
ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse (*Rime* 10, 57-70).

In questo caso l'opposizione che si instaura tra l'enunciato introdotto dal connettivo e il blocco testuale soprastante è resa ancora più evidente dalla variazione del tempo verbale, che quindi assume in questo contesto una funzione demarcativa delle parti dell'argomentazione: dal passato (*venne, sostenne, fu posto, caddi, percosse, tremò, parve, giunta fosse*) ormai consegnato alle polverose pagine del *libro della mente* si passa con uno scatto imprevisto al presente (*'ncresce*). È interessante notare che l'immagine tradizionale del libro come equivalente della memoria viene ripresa a breve distanza, mantenendo ben compatta l'ampia campata testuale che precede l'ultimo verso.

Come si è già detto, *ma* in apertura di periodo può sfumare la propria carica oppositiva e fungere da semplice operatore di passaggio e transizione a una nuova scena o a un nuovo ordine di idee. Questo valore si ravvisa in *Rime* 15, 7-9:

Tu vo' ch'i' muoia, e io ne son contento:
ma chi mi scuserà s'io non so dire
ciò che mi fai sentire?

Dove, dopo una constatazione oggettiva di ciò che vuole Amore e della serena accettazione di ciò da parte dell'amante-poeta, il connettivo segna il passaggio a un'obiezione del poeta che muove proprio da quella constatazione: pertanto, benché la funzione qui sia soprattutto di marcatore di transizione a un tema nuovo, non sembra che *ma* obliteri completamente il suo valore primario, che oscilla, come abbiamo visto, tra l'opposizione e la concessione. Ma è nella terza stanza di *Doglia mi reca* che questa congiunzione svolge il ruolo di collegamento, non solo tra enunciati o tra un blocco testuale e un enunciato, bensì tra una prima parte della canzone e quella successiva:

Servo non di signor, ma di vil servo
si fa chi da cotal serva si scosta.
Vedete quanto costa,

se ragionate l'uno e l'altro danno,
 a chi da lei si svia: |
 questo servo signor tant'è protervo,
 che gli occhi ch'alla mente lume fanno
 chiusi per lui si stanno,
 sì che gir ne conviene a colui posta
 ch'adocchia pur follia. ||
Ma perché lo mio dire util vi sia,
 discenderò del tutto
 in parte ed in costrutto
 più lieve, perché men grave s'intenda:
 ché rado sotto benda
 parola oscura giugne ad intelletto;
 per che parlar con voi si vuole aperto (*Rime* 14, 43-59)

I vv. 53-56 costituiscono un «proemio al mezzo che divide in due parti la canzone» (Giunta 2015, *ad locum*), nel quale si esplicita il bisogno di abbandonare il *trobar clus* della prima metà, intessuto di oscure e difficili metafore – come è del resto quella del *servo signor* (che sarebbe il ‘vizio’), che apre la strofa e viene dipanata lungo tutta l'estensione della fronte –, in direzione di una lettera più chiara e sintatticamente meno complessa. È pertanto notevole il fatto che il *ma* che segnala tale transizione venga collocato rigorosamente in avvio di sirma, a marcarne il ruolo di chiave di volta logico-testuale.

Quando il *ma* connettivo si trova nella sirma solo in un caso su 17 esso coincide con l'apertura di questa partizione; il che dimostra una sostanziale libertà di movimento di tale operatore qualora a esso si ricorra nella seconda metà della stanza. Quando, invece, esso figura nel secondo piede, tre volte su cinque è posizionato in coincidenza dell'avvio, a riprova che anche per questo fenomeno per Dante gli snodi metrici della stanza fungono da comodi appigli per sviluppare e costruire il proprio discorso in versi. Ecco i casi di *ma* con valore di connettore testuale in attacco del secondo piede:

«Noi darem pace al core, a voi diletto»
 diceano agli occhi miei
 quei della bella donna alcuna volta; |
ma poi che sepper di loro intelletto
 che per forza di lei
 m'era la mente già ben tutta tolta, ||

co· le 'nsegne d'Amor dieder la volta (*Rime* 10, 15-21);

Sono che per gittar via loro avere
credon potere
capere là dove li boni stanno
che dopo morte fanno
riparo nella mente
a quei cotanti c'hanno conoscenza. |
Ma lor messione a' bon' non può piacere,
perché tenere
savere fôra, e fuggirieno il danno
che s'agiugne a lo 'nganno
di loro e della gente
c'hanno falso giudicio in lor sentenza (*Rime* 11, 20-31);

Dunque vostra salute omai si mova
e vegna dentro al cor, che lei aspetta,
gentil madonna, come avete inteso; |
ma sappia che l'entrar di lui si trova
serrato forte da quella saetta
ch'Amor lanciò lo giorno ch'io fui preso (*Rime* 12, 53-58).

Scorrendo i tre esempi risulta che in ciascuno di essi il *ma* evidenziato funge da elemento di passaggio e di transizione, come è già stato mostrato in precedenza. Sembra che questo valore particolare caratterizzi questo connettivo perlopiù quando esso occorre in corrispondenza dell'avvio di una partizione della stanza, quasi che i blocchi del pensiero corrispondessero grosso modo alle parti della griglia metrica, e le giunture di queste parti ospitassero più facilmente che altrove gli elementi linguistici che ne esplicitano le transizioni logiche.

3.2.3 *Relazione di aggiunta*

Questa tipologia di relazione logica tra enunciati è veicolata quasi esclusivamente dalla congiunzione semanticamente povera *e*¹⁴⁶. Per scremare le numerose occorrenze di

¹⁴⁶ «Ai gradi più bassi della scala semantica si trova la congiunzione *e*, usata in corrispondenza di relazioni semantiche molto diverse, come tempo, condizione, concessione. [...] Il valore di base di questo connettivo è additivo» (Mastrantonio 2020, 698).

questo connettivo in apertura di periodo si è scelto di schedare solamente quei casi in cui esso figura in apertura di una partizione interna della strofa. Circoscritto dunque il campo secondo questo criterio, si sono registrate in totale 33 occorrenze del fenomeno, distribuite in maniera equilibrata tra l'avvio della sirma e l'incipit del secondo piede. Inoltre, la distribuzione di *e* con funzione testuale è sostanzialmente diffusa fra tutte le canzoni del *corpus* dantesco, eccetto per *Così nel mio parlar*, le tre canzoni del *Convivio* e *Doglia mi reca*. È significativo semmai che due fra le canzoni di andamento più raziocinante e oltremodo articolate nella loro struttura siano prive di questo connettivo, semanticamente povero e per nulla codificato, preferendo connettivi semanticamente più espliciti e codificati.

Nel caso di *e*, però, è forse più interessante concentrarsi non sui casi che rendono conto delle tendenze distributive principali del fenomeno – e cioè in apertura del secondo piede e in avvio di sirma –, bensì sull'unico caso in cui la congiunzione *e* con funzione di connettivo occupa la prima posizione assoluta della stanza; e questo perché si tratta di un caso in cui la fisionomia testuale delle parti che compongono il testo travalica e forza i confini stabiliti dal metro (in questo caso il confine delle stanze), che di questi testi è la ragione prima e necessaria. Questo avviene a cavallo della seconda e della terza stanza di *Poscia ch'Amor*:

Sono che per gittar via loro avere
credon potere
capere là dove li boni stanno
che dopo morte fanno
riparo nella mente
a quei cotanti c'hanno conoscenza.
[...]

E altri son che, per esser ridenti,
d'intendimenti
correnti voglion esser giudicati
da quei che so' ingannati
veggendo rider cosa
che lo 'ntelletto cieco non la vede. |
E' parlan con vocaboli eccellenti,
vanno spiacenti,
contenti che dal vulgo sian mirati;
non sono innamorati

mai di donna amorosa [...].

In queste due stanze vengono tratteggiati con un piglio che ricorda i ‘satirici’ della latinità argentea coloro che, pur non essendo ‘leggiadri’, vengono considerati come tali. Si tratta cioè di vili e viziosi che, secondo la prospettiva di Dante, nella società moralmente corrotta del tempo – nella quale si registra un sovvertimento tra il vizio e la virtù nella scala dei valori – venivano eletti a modelli di comportamento. La fisionomia retorica di questo passo è molto vicina allo schema dell’elenco o del catalogo. Nonostante la notevole estensione della stanza (19 versi), certamente una sola non poteva bastare per passare in rassegna i profili dei ‘falsi leggiadri’. Pertanto, col riversarsi del contenuto da una stanza all’altra, diviene necessario marcare lo stretto legame tra le due strofe mediante un connettivo che permetta di farle percepire come un tutto unitario e indivisibile.

Ad ogni modo, come sappiamo, quello appena citato non è l’unico caso di un connettivo che occorre nella prima posizione della stanza. Si prenda l’esempio di *dunque*: esso occorre con una frequenza per certi aspetti sorprendente nell’incipit assoluto dell’unità strofica; e ciò per le ragioni che si è tentato di enunciare (*Dante* § 3.2.1). Risulta tuttavia significativo che un elemento connettivo semanticamente povero come *e* e assai diffusamente utilizzato anche con funzione testuale si collochi solo una volta in apertura di stanza, mentre un connettivo ricco e codificato come *dunque* occorra con una frequenza maggiore in quella posizione. La ragione di questa strategia distributiva starà ancora una volta nella particolare concezione dantesca di come si struttura lo spazio testuale della canzone. Dalla sproporzione tra *e* e *dunque* in avvio di strofa, risulta che Dante considera in genere lo spazio della stanza come un movimento unitario entro il quale sviluppare e esaurire un blocco tematico, che – eccetto il solo caso di *Poscia ch’Amor* – non eccede mai i precisi e netti confini della stanza¹⁴⁷. Per contro, come si è già visto, egli preferisce costruire le proprie canzoni agganciando tra loro le stanze – e quindi fissandone la sequenza – attraverso più o meno esplicite relazioni semantiche e concettuali, che rendono assolutamente peculiare l’architettura della sua canzone.

¹⁴⁷ Infatti, Bozzola 2003, 244, scrive a ragione che in Dante «la strofa è una compagine monolitica che promana dal primo verso».

3.2.4 Il *che/ché* subordinatore generico

Il cosiddetto *che/ché* para-coordinativo costituisce – com'è noto – uno dei problemi cruciali della sintassi italiana antica, sul quale si sono cimentati molti studiosi¹⁴⁸ con esiti non sempre concordi (né ancora – mi pare – risolutivi) (Soldani 2009, 23-24).

Ai fini della scansione sintattica, la proposta avanzata da Soldani è di «non ritenere il *ché* portatore di vera subordinazione», e quindi di trattare «i segmenti testuali congiunti da esso come non appartenenti al medesimo periodo sintattico»; al netto del fatto che lo studioso prenda in esame principalmente i casi *che* para-coordinativo occorrenti nelle posizioni di snodo metrico all'interno del sonetto, su tale proposta si è basata pure la presente schedatura¹⁴⁹, e ciò con lo scopo di rendere confrontabili i dati qui raccolti con quelli della sintassi del sonetto trecentesco, oltre che con quelli degli altri lavori che dal lavoro di Soldani hanno preso le mosse¹⁵⁰.

Nonostante questa premessa, è innegabile il fatto che questo operatore, benché abbia «valore semantico pressoché nullo», «nei testi antichi ricorre in corrispondenza di relazioni esplicative e causali, e può inoltre segnalare una specificazione cataforica» (Mastrantonio 2020, 699). Pertanto, la situazione risulta sostanzialmente oscillante tra la coordinazione a livello transperiodico e la subordinazione, e per nulla definibile con certezza. Inoltre, a complicare la situazione si aggiungono considerazioni di ordine diacronico, poiché, come segnalato da Amelia Juri, «in Petrarca la congiunzione sembra avere un valore abbastanza debole [...]. In seguito però la situazione si complica, perché il nesso tende ad assumere un valore molto più forte, sovente di tipo causale, consecutivo, finale o temporale» (Juri 2018, 142).

Data la complessità dell'argomento, è sembrato più proficuo circoscrivere il campo d'indagine e limitarsi a trattare di quei casi in cui il *che* subordinatore generico

¹⁴⁸ Cfr. anche Duro 1970; Agostini 1978, 370-75; Tonelli 1999, 158-65; Meszler-Samu 2010, 771-72.

¹⁴⁹ Talvolta non è stato tuttavia possibile ignorare un'effettiva connessione subordinativa veicolata dal *che/ché*, e pertanto schedarla come facente parte di un periodo autonomo; qualora alcuni di questi casi venissero evocati nel corso della presente trattazione, saranno senz'altro opportunamente segnalati.

¹⁵⁰ Cfr. fra gli altri Praloran 2008, Di Dio 2010, Guidolin 2010, Bellomo 2016, Juri 2018.

occorre in alcune posizioni notevoli all'interno della stanza: ossia l'apertura e la chiusa dell'unità strofica.

In chiusura di stanza – il che vale a dire entro gli ultimi tre versi della strofa –, questo nesso figura con una frequenza affatto secondaria (un quarto dei casi totali). Esso chiude il movimento testuale – e si crede volutamente – con un nesso concettuale poco codificato, sfumato, il quale tuttavia sembra quasi specializzarsi in questa posizione, esprimendo talvolta una considerazione particolare dell'autore a commento del blocco che conclude:

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,
lo gran disio ch'i' ho di veder lei,
non soffrir che costei
per giovanezza mi conduca a morte;
ché non s'accorge ancor com'ella piace
né com'io la amo forte,
né che negli occhi porta la mia pace (*Rime* 5, 52-60);

E io non vo' parlar sì altamente
ch'io divenissi per temenza vile;
ma tratterò del suo stato gentile
a rispetto di lei leggermente,
donne e donzelle amoroze, con voi,
ché non è cosa da parlarne altrui (*Vn* 14, 9-14);

E certo la sua doglia più m'incende
quand'io mi penso ben, donna, che voi
per man d'Amor là entro pinta sète:
così e voi dovete
vie maggiormente aver cura di lui,
ché Que' da cui convien che 'l ben s'appari
per l'immagine sua ne tien più cari (*Rime* 12, 20-26);

L'effetto di chiusa è peraltro accentuato dal fatto che il più delle volte l'enunciato introdotto dal *che/ché* coincide di fatto col distico di *combinatio*, la cui coppia di rime segnala metricamente e fonicamente la conclusione dell'arcata testuale. Oltre agli esempi già visti, eccone altri che danno l'idea della diffusione del fenomeno:

E se mi dai parlar quanto tormento,

fa', signor mio, che 'nnanzi al mio morire
questa rea per me no'l possa udire;
che se 'ntendesse ciò che dentro ascolto,
pietà faria men bello il suo bel volto (*Rime* 15, 11-15);

la fede ch'eo v'assegno
move dal portamento vostro umano,
ché ciascun che vi mira, in veritate
di fuor conosce che dentro è pietate (*Rime* 12, 49-52);

sino al caso limite di *Rime* 14, 78-84, nel quale, a fini espressivi e persuasivi, la chiusura introdotta dal *che* è collocata in un contesto in cui la coppia di rime bacciate del distico di *combinatio* consuona con le rime precedenti, risalendo vertiginosamente la sirma¹⁵¹:

Maledetta tua culla
che lusingò cotanti sonni invano!
e maledetto il tuo perduto pane,
che non si perda al cane!
ché da sera e da mane
hai raunato e strutto ad ambo mano
ciò che sì tosto ti si fa lontano (*Rime* 14, 78-84).

Una tipologia altrettanto peculiare dell'uso del *che* subordinatore generico in sede di chiusa è quando esso conclude la stanza mediante un enunciato di tono sentenzioso, cioè con «una frase che si presenta con la pretesa di valere come norma riconosciuta dalla conoscenza del mondo e rilevante per la condotta di vita o come norma della vita stessa, si chiama *sententia*» (Lausberg 1969, 219-20):

Co' rei non star né a cerchio né ad arte,
ché non fu mai valor tener lor parte (*Rime* 6, 95-96);

Qual non dirà fallenza
divorar cibo ed a lussuria intendere,
ornarsi come vendere

¹⁵¹ Questo effetto è in parte già insito nello schema metrico della canzone, del quale «sono notevoli la lunghezza delle stanze [...] e la fitta successione di rime bacciate nella sirma, due elementi che, in una canzone d'impegno e piglio guittoniani, ricordano la tecnica delle canzoni e delle lettere in versi di Guittone e dei poeti a lui più prossimi» (Giunta 2015, 556).

si dovesse al mercato d'i non saggi?
ché 'l saggio non pregia om per vestimenta,
ch'altrui sono ornamenta,
ma pregia il senno e li gentil coraggi (*Rime* 11, 32-38);

Ma questo vo' per merto,
per voi, non per me certo:
ch'abbiate a vil ciascuno e a sospetto,
ché simiglianza fa nascer diletto (*Rime* 14, 60-63).

Come si ravvisa in questi esempi, Dante conclude solitamente con un'espressione gnomica un discorso incentrato su tematiche morali o con finalità didattiche, preferendo in questi casi una modalità di legame più sfumata, in modo tale da delegare volutamente al lettore l'operazione di decodifica del nesso semantico¹⁵².

4. *Riepilogo e osservazioni conclusive*

Nell'operazione dantesca di riduzione della grande polimorfia che contraddistingue la canzone nel Duecento, la configurazione sintattica e formale di questo genere metrico assume nel *corpus* dell'Alighieri una fisionomia ben precisa. Per quanto riguarda la sintassi del periodo, abbiamo rilevato che nella maggior parte dei casi l'enunciato è costituito o dalla sola frase semplice (dichiarativa, esclamativa, interrogativa, nominale ecc.) o da una frase complessa con la principale in posizione di attacco: il che dimostra una sostanziale preferenza di Dante per strutture melodico-intonative che presentano un profilo discendente. La prolessi della subordinata e le strutture 'interpolate' (principale franta da altro materiale linguistico, SN + relativa, vocativo + relativa) occorrono in prima posizione con valori percentuali simili, in ogni caso minoritarie: 14,76% per la prima e 14,44% per le seconde (cfr. Tab. 1). Limitandoci alle frasi complesse con attacco in subordinata, i costrutti 'a festone' e le protasi ipotetiche in attacco sono i *pattern* sintattici che più frequentemente realizzano questa struttura ad andamento intonativo ascendente.

¹⁵² Tonelli 1999, 121, rileva nel *Canzoniere* la medesima tendenza di concludere ad effetto con una sentenza la forma del sonetto: «stilisticamente mi pare di maggior rilievo una formula che pure si ripropone con una certa frequenza a risolvere brillantemente la chiusura del sonetto su tono sentenzioso e che utilizza, per farlo, l'ambiguità coordinante-subordinante della congiunzione |che|».

Infine, solo in pochi casi i periodi si aprono con un vocativo semplice o con un'interiezione.

Gli equilibri cambiano se si considerano i soli periodi che aprono le unità strofiche. La tendenza principale rimane comunque quella di incominciare con una principale o con una frase semplice; tuttavia, essa perde terreno (passa dal 64,84% calcolato sul totale dei periodi al 57,61% del totale dei periodi in apertura di stanza; cfr. Tab. 11), a vantaggio soprattutto dell'attacco in 'struttura interpolata'. Col che è possibile inferire che Dante intenda marcare sintatticamente questa zona specifica della strofa con una struttura connotata da un profilo intonativo 'spezzato, che diviene un tratto tipico e caratteristico dell'attacco della stanza dantesca.

Considerando invece l'ambito della subordinazione, la tipologia di frase circostanziale che si registra con frequenza maggiore è la consecutiva (9,72% del totale delle subordinate), seguita dalla temporale (7,12%) e dalla protasi ipotetica (6,35%)¹⁵³. Per quanto concerne la distribuzione delle circostanziali nelle canzoni di Dante, è possibile inoltre osservare in alcuni casi una netta variazione tra i valori di quelle delle *Rime* e del *Convivio* e quelle della *Vita nuova*. Ad esempio, la frequenza della frase consecutiva è più alta nelle canzoni del 'libello' rispetto a quelle delle *Rime* e del *Convivio*, a conferma del fatto che questo tipo di subordinata è distintivo della produzione stilnovistica, come ebbe a osservare Boyde 1979, 219-21. Anche le gerundive e le temporali sembrano specializzarsi come subordinate caratteristiche della sintassi delle canzoni del prosimetro: si passa, rispettivamente dal 1,04% e dal 5,56% nelle *Rime* e nel *Convivio* al 7,18% e al 14,36% nella *Vita nuova* (cfr. Tab. 273).

Passando al rapporto tra la sintassi e la metrica, si può affermare che in genere nelle canzoni di Dante i due piani collimano. Infatti, il tipo di stanza in cui le pause forti della sintassi coincidono con gli snodi strutturali della strofa è quello di gran lunga più praticato (si verifica nel 66,30% delle stanze totali; cfr. Tab. 15). Questo dato è sintomatico del fatto che le singole cellule che compongono la stanza determinano nella buona sostanza l'orchestrazione della sintassi e, più in generale, del discorso dantesco.

Tra i tipi strofici in cui invece si verifica una legatura tra le partizioni della stanza raggiunge una percentuale significativa solo quello P+P (23,91%; cfr. Tab. 15). Il collegamento tra piedi si può verificare tra la subordinata e la principale, tra la principale

¹⁵³ Cfr. Tab. 12.

e la subordinata e per coordinazione, sia tra principali che tra subordinate; meno frequente è quello in ‘frase estesa’, che occorre solo quattro volte. Del tutto assente è invece la legatura per *enjambement* sintagmatico.

Veniamo ora alla distribuzione dei connettivi. In generale Dante è un autore che ricorre spesso ai connettivi per esplicitare il tipo di relazione logico-concettuale che intercorre tra enunciati o tra un enunciato e il movimento testuale precedente: mediamente nei testi dell’Alighieri che abbiamo spogliato si registra un connettivo ogni 8,93 versi. Il che conferma la tendenza dantesca a condurre nelle proprie canzoni – soprattutto in quelle ‘moralì’ e filosofiche, ma talvolta anche in quelle di argomento amoroso – un’argomentazione serrata e costruita ai fini della dimostrazione e della persuasione. Il connettivo in assoluto più frequente è il *che* subordinatore generico: abbiamo osservato che esso occorre preferenzialmente in chiusura della stanza, introducendo il più delle volte un enunciato dal tono sentenzioso e gnomico. Infine, a riprova della propensione dantesca a costruire canzoni dalle volute argomentative ampie, che non si esauriscono nella singola stanza, ma includono complessi di più strofe, abbiamo registrato in qualche caso la presenza di uno di questi operatori con funzione testuale in apertura di stanza, con la funzione di ricollegarsi a quella precedenti e di inserirsi in una sorta di *continuum* argomentativo che eccede e tracima gli stretti argini della singola unità strofica.

PETRARCA

Capitolo 2

1. *Sintassi*

1.1 *Apertura del periodo in principale*

Anche per Petrarca, come per Dante, la tendenza maggioritaria è quella che colloca in apertura di periodo una frase indipendente (una frase semplice o una principale)¹⁵⁴, anche se i dati relativi a questo fenomeno scendono di qualche punto percentuale: se per l'Alighieri l'apertura in principale si attestava sul 64,84% (cfr. *Dante* § 1.1.1), per l'autore del *Canzoniere* il dato cala al 59,68% (cfr. Tab. 1). Il che è di per sé significativo, poiché rileva un tratto caratteristico della sintassi della canzone petrarchesca, mostrando una preferenza a sperimentare strutture un po' più mosse sul piano dell'*ordo* dei costituenti della frase complessa. Tuttavia, a fronte di questa tendenza generale condivisa dai due autori, va segnalato sin d'ora che il fenomeno si declina nelle liriche dei due poeti secondo strategie sintattico-compositive anche molto diverse fra loro. In altri termini, se, da un lato, il risultato finale è grosso modo sovrapponibile, dall'altro, i valori particolari che lo realizzano assumono fisionomie e proporzioni disomogenee tra le canzoni di Petrarca e quelle di Dante, la cui disamina permette di avanzare ipotesi interpretative che portano – come si vedrà – a conclusioni talvolta opposte.

1.1.1 *Frase semplice*

In questo paragrafo si prendono in esame le strutture sintattiche costituite solo dalla frase semplice (di tipo dichiarativo, interrogativo, esclamativo), che risulta a livello statistico

¹⁵⁴ Il dato è confermato da Cella 2023, 117, la quale, rifacendosi ad Afribo 2011, rileva che il 'modo' compositivo «prevalente e quindi capace di garantire unità e stabilità al codice, contempla periodi moderatamente ipotattici e di fatto lineari (cioè con le subordinate che si susseguono) e coincidenti con le unità metriche».

decisamente meno frequente rispetto alla frase complessa, sia che quest'ultima incominci con la principale, sia che incominci con una subordinata. Rispetto alla totalità dei periodi che incominciano con una frase indipendente¹⁵⁵, Petrarca nel 42,78% dei casi (cfr. Tab. 2) ricorre a una frase semplice, staccando il valore dantesco relativo al medesimo fenomeno di dieci punti percentuali¹⁵⁶. A ulteriore differenziazione dall'*usus* dantesco, nei casi che si sono registrati si può rilevare un'ampia escursione di questa struttura a livello di estensione; tuttavia, le frasi semplici di un solo verso costituiscono la maggior parte degli esempi. Eccone alcuni:

Morte mi s'era intorno al cor avolta (Rvf 23, 95);

questa sola dal vulgo m'allontana (Rvf 72, 9);

le vive voci m'erano interditte;

ond'io gridai con carta et con incostro (Rvf 23, 98-99).

Come anticipato poco sopra, al netto di questa tendenza dominante, la frase semplice presenta comunque un'estensione variabile, che va dal solo emistichio:

Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: *ond'ella ebbe vergogna* (Rvf 23, 152-153);

io per me son quasi un terreno asciutto,
còlto da voi, *e 'l pregio è vostro in tutto* (Rvf 71, 104-105);

anche in coppia nel medesimo verso, quando s'introduce una concisa battuta di discorso diretto:

Et dice: Roma mia sarà anchor bella (Rvf 53, 42);

¹⁵⁵ Ricordiamo che con questa formula intendiamo sia le frasi semplici sia le frasi principali.

¹⁵⁶ Cfr. Salvi 1988, 35-36; in particolare per l'italiano antico cfr. Lauta 2012, 69-78.

sino ai 4 versi (secondo la formula sillabica 7 11 7 11) della chiusa della seconda stanza di *Chiare, fresche et dolci acque*:

ché¹⁵⁷ lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa (*Rvf* 126, 23-26).

Tra questi due estremi, i valori mediani sono altrettanto attestati. Ecco quindi frasi nucleari di due versi, composte sia da soli endecasillabi:

et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo (*Rvf* 23, 158-159),

in cui si può notare che la maggiore ampiezza è raggiunta mediante le figure della dittologia (*solitario e vago*) e della replicazione (*di selva in selva*)¹⁵⁸; sia – e questa realizzazione è più frequente rispetto alla precedente – da un settenario e un endecasillabo:

ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove (*Rvf* 73, 85-86);

Vostre voglie divise
guastan del mondo la più bella parte (*Rvf* 128, 55-56).

¹⁵⁷ Si ricorda che nella schedatura dei testi abbiamo considerato, tranne in qualche raro caso, il *che* para-coordinativo non come una congiunzione subordinante, bensì come un introduttore di un nuovo periodo (come nei versi qui citati).

¹⁵⁸ Sulla diffusione delle figure di accumulo nelle liriche del *Canzoniere*, si vedano Manni 2003, 212-20, Cella 2023, 84-89, e soprattutto Vitale 1996, 393-97: «L'accumulazione è figura fra le più caratteristiche del Petrarca nei RVF (ma vivamente presente anche nei *Trionfi*) e si manifesta nelle serrate sequenze, specialmente binarie, ma anche ternarie e quaternarie e più, di aggettivi, nomi e verbi, talora sinonimi e variamente legati per asindeto o per polisindeto; e nella successione di proposizioni coordinate prevalentemente in coppia. La tendenza al cumulo e alla "coppia" è nel Petrarca indizio di una sapiente varietà e ricchezza stilistica, quasi mai meramente ornamentale (neppure nelle dittologie sinonimiche, più che relitti retorici, di intenzionale elezione) e, quindi, segno di un sentito e ben motivato arricchimento dell'espressione, di un vissuto e partecipato accrescimento del dire».

Risulta più variegato l'insieme delle combinazioni delle frasi semplici che si estendono su tre versi, e ciò è abbastanza ovvio, poiché con l'aumentare dei costituenti, aumentano anche le loro possibilità combinatorie; e Petrarca dà prova di sfruttarle al massimo. Si hanno dunque casi di tre endecasillabi:

Forse i devoti et gli amorosi preghi
et le lagrime sancte de' mortali
son giunte inanzi a la pietà superna (*Rvf*28, 16-18),

dove, a fronte dell'omologia tipologica, i versi presentano profili prosodici sempre variati (di 1^a-4^a-8^a il primo; di 3^a-6^a – e quindi più veloce – il secondo; di 2^a-4^a-8^a il terzo). Oppure vi sono casi di tre settenari:

poi lontan da la gente
o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiuncha (*Rvf*50, 35-37),

in cui la *variatio* della *silhouette* prosodica si compie nell'ultimo verso della terzina, quando, dopo aver abituato il lettore al settenario di 3^a – che peraltro «rappresenta il modulo più frequente» (Bozzola 2003, 238) nel *Canzoniere* –, e avendo quindi creato una sorta di attesa, la linea melodica si modifica in un settenario su tre *ictus*, di 2^a-4^a, più denso e rallentato, che disattende in questo modo le aspettative che si erano via via consolidate. La frase semplice di tre versi può inoltre realizzarsi nella sequenza 7 7 11, sfruttando una delle figure metriche più tipiche delle canzoni petrarchesche, in particolare delle canzoni 'sorelle' – secondo la definizione del Bembo – *Se 'l pensier che mi strugge e Chiare, fresche et dolci acque*:

ma non sempre a la scorza
ramo, né in fior, né 'n foglia
mostra di for sua natural vertude (*Rvf*125, 17-19).

In questi versi si assiste a una sostanziale accelerazione nei primi due e a un rallentamento causato dall'intonazione 'grave' dell'endecasillabo di chiusa su quattro *ictus* (che potrebbero essere cinque, se si vuole calcare l'esecuzione sul possessivo, ottenendo un inconsueto ribattimento tra la quarta e la quinta sillaba). Tuttavia, già nel secondo settenario questo rallentamento viene di fatto anticipato, sia per l'incremento di un *ictus*, sia per la «grande pausa sintattica all'inizio», così marcata da renderlo «quasi tripartito» (Praloran 2013, 117); pausa sintattica peraltro determinata dal *rejet* sbalzato nel verso successivo da una forte inarcatura. Pertanto, dietro l'apparente leggerezza e cantabilità di questi settenari¹⁵⁹ – rilevata, forse in ragione di una lettura un po' troppo ottimistica del senso di fondo della canzone, da Fubini 1970¹⁶⁰ – si nasconde una tensione che conferisce al terzetto «tutt'altro che un andamento lineare ma *grave* e fortemente discontinuo» (Praloran 2013, 117).

Con una frequenza maggiore che in Dante – il quale, come si è visto, assai di rado interrompe il periodo o la frase in corrispondenza della metà del verso –, si sono registrati casi in cui la frase semplice si estende per un verso e mezzo (ma su questo punto si tornerà più diffusamente nel paragrafo relativo al rapporto metro-sintassi). Ciò si riscontra sia nella sirma:

*Amate, belle, gioveni et leggiadre
fummo alcun tempo: et or siam giunte a tale
che costei batte l'ale
per tornar a l'anticho suo ricetta:
i' per me sono un'ombra. Et or t'ò detto
quanto per te sì brave intender puossi. – (Rvf 119, 95-100),*

dove, a seguire la breve frase iniziale – occupata quasi per intero dalla cadenzata tetralogia *Amate, belle, gioveni et leggiadre* –, ci si imbatte in una frase un po' più ampia e,

¹⁵⁹ Sulla varietà delle realizzazioni del settenario e sulle funzioni anche strutturali che questo verso assume nelle canzoni petrarchesche si veda il già citato Bozzola 2003, 191-248, in particolare alle pp. 241-48: ciò che emerge dalla disamina dello studioso è che con Petrarca per la prima volta a partire dalle origini della tradizione letteraria in volgare del *sì* il settenario viene trattato in modo sostanzialmente equivalente rispetto all'endecasillabo.

¹⁶⁰ A proposito di questa canzone – però in termini generali, dovuti del resto all'impostazione di quel saggio fondamentale –, lo studioso si pronuncia così: «gli endecasillabi erano rari, e intervenivano a ristabilire l'equilibrio, a impedire che la canzone si sciogliesse in un discorso troppo fluente; il settenario dava, fin da principio, un moto entusiastico alla poesia» (Fubini 1970, 282).

soprattutto, più complessa sul piano dell'articolazione sintattica. Tuttavia, la forte pausa in coincidenza della cesura dell'endecasillabo ritorna poco più oltre, al v. 99; al che va aggiunto che, a marcare l'iterazione della figura, oltre che la dissonanza tra il metro e la sintassi, Petrarca ripropone in apertura del periodo – e, per giunta, in precisa isometria – l'attacco in congiunzione + avverbio di tempo *Et or* (v. 96 e v. 99) che nella prima occorrenza segnava, insieme ai differenti tempi verbali utilizzati, la netta opposizione tra il tempo passato (*alcun tempo*) nel quale la Gloria e la Virtù erano in auge, e il triste presente nel quale esse sono neglette. A questo punto, è impossibile ignorare i profondi legami che intrecciano questo testo magistrale con alcune canzoni di Dante. Prima fra tutte, *Tre donne intorno al cor*, com'è stato ampiamente segnalato dai commentatori¹⁶¹; e ciò è possibile sia per ragioni strutturali (la presenza di donne che sono le personificazioni delle virtù, o comunque di alti concetti morali¹⁶², che si rivolgono direttamente al poeta), sia per il marcato sviluppo dialogico e drammatico-narrativo dell'insieme (che risente senz'altro anche dell'influsso della *Commedia*), sia per la nota aspra di condanna morale rivolta al tempo presente che si fa sentire nei versi appena citati, sia per il consistente materiale tematico e linguistico che si rintraccia in entrambe le liriche.

Quando, invece, la frase di un verso e mezzo figura in un piede di tre versi, spesso è seguita da una proposizione di eguale estensione sillabica; sicché i due moduli si dispongono nella terzina in modo perfettamente bilanciato e con una forte pausa in corrispondenza della metà del secondo verso, come si registra in *Rvf* 129, 14-16:

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.

Questa tecnica compositiva è del resto molto frequente nelle terzine del sonetto petrarchesco, come ha mostrato Soldani 2009, 88, secondo il quale questo dato

¹⁶¹ Si veda almeno Santagata 2004, 549-51, e Bettarini 2005, 549-51.

¹⁶² L'identificazione delle due donne è tuttavia ben altro che pacifica. Da un lato, vi è chi, sulla scia del Castelvetro, ritiene che le due donne siano la Gloria e la Virtù; da un altro, chi, come il Daniello, le intende come la Filosofia e la Teologia; da un altro ancor, chi, come da ultima la Bettarini 2005, *ad locum* chiosa “una donna più bella assai che 'l sole” con «una donna sapienziale, e poi mariana». Ad ogni modo, per un riassunto dettagliato della questione si veda il ‘cappello’ introduttivo di Bettarini 2005, oltre che Bettarini 1998, 82-83.

«testimonia [...] la propensione ‘istituzionale’ a risolvere comunque la terzina in un’architettura bimembre, contrappuntandone il traliccio ternario soggiacente con uno schema sintattico tanto ‘regolare’, perché binario, quanto irriducibile alla scansione metrica», e può essere spiegato – sulla scorta degli studi di Baldelli 1970, *sub voce Terzina*, e di Beltrami 1981, 103-27 – con «l’influsso della terzina della *Commedia*, che – com’è noto – fa dello stilema una delle mosse più tipiche della propria organizzazione sintattica»¹⁶³. Tale articolazione sintattica è pertanto sfruttata piuttosto per equilibrare una partizione metrica per sé stessa non analizzabile in parti eguali, che per creare un effetto di rottura e di violazione del metro. Tuttavia, nel caso specifico, questa componente conflittuale è recuperata nelle inarcature (“per selve aspre trovo / qualche riposo”, “ogni abitato loco / è nemico mortal”), che accentuano la tensione emotiva del passo, già di per sé carica per la prospettiva del *viator*, che, muovendosi per balze e *selve aspre*, rinvia abbastanza scopertamente all’altro (dantesco) *viator*, che nel torpore dell’anima e della coscienza si accingeva a intraprendere il cammino oltremondano. Si segnala, infine, che quest’articolazione sintattica $1m + m1$ connota pure gli avvii della prima e della seconda stanza della stessa canzone¹⁶⁴, anche se con qualche variazione: ai vv. 1-3, infatti, la giuntura sintattica a metà del secondo verso si realizza in un aggancio relativo (“Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor, ch’ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita”), mentre ai vv. 27-29, in cui l’attacco è in subordinata prolettica, il nesso tra le due strutture sintattiche si realizza nella coordinazione sindetica (“Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m’arresto, et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso”)¹⁶⁵.

Dopo aver illustrato, seppur parzialmente, la varietà di realizzazioni della frase semplice nelle canzoni di Petrarca, e i diversi gradi di complessità che essa può assumere, si cercherà ora di mostrare l’accentuata tendenza aggregante che la caratterizza. Sulla base dei dati raccolti, infatti, è stato possibile rilevare che, quando occorre una frase semplice (sia essa di tipo dichiarativo, interrogativo o esclamativo), il più delle volte essa è accorpata a proposizioni tipologicamente affini; da ciò consegue che questo affastellamento di frasi solitamente brevi, asciutte ed essenziali, e spesso giustapposte,

¹⁶³ Ma sull’influsso della terzina dantesca sui piedi di tre versi si veda anche Praloran 2013, 136.

¹⁶⁴ Come notato da Fubini 1970, 250-51, e da Praloran 2013, 135-36.

¹⁶⁵ A ulteriore caratterizzazione degli attacchi delle prime tre stanze, Bigi 1983, 91, nota che «all’inizio di tutte le stanze, tranne la quarta, e del congedo, il ripetersi della prolessi del sintagma o della relativa, che indicano elementi paesistici».

produce un effetto di intensificazione emotiva, che viene sfruttato in particolare nella sirma:

Così sol si ritrova
lo mio voler, *et così* in su la cima
de' suoi alti pensieri al sol si volve,
et così si risolve,
et così torna al suo stato di prima:
arde, et more, et riprende i nervi suoi,
et vive poi con la fenice a prova (*Rvf* 135, 9-15);

dove l'effetto di accumulo è scandito dall'anafora di *così* – anche accompagnata dalla congiunzione –; e quasi esasperato nel *tricolon* “arde, et more, et riprende i nervi suoi” (v. 14). E talvolta questo coagulo di frasi elementari conclude l'unità strofica, come nella sesta stanza di *Nel dolce tempo de la prima etade*:

Gran tempo humido tenni quel viaggio.
Chi udi mai d'uom verso nascer fonte?
E parlo cose manifeste e conte (*Rvf* 23, 118-120).

Questa strategia dispositiva può raggiungere anche dimensioni considerevoli, abbracciando quasi per intero la stanza e conferendole un andamento ritmico sincopato, si direbbe quasi intermittente:

Venere e 'l padre con benigni aspecti
tenean le parti signorili et belle,
et le luci impie et felle
quasi in tutto del ciel eran disperse.
Il sol mai sì bel giorno non aperse:
l'aere et la terra s'allegrava, et l'acque
per lo mar avean pace et per li fiumi.
Fra tanti amici lumi,
una nube lontana mi dispiacque (*Rvf* 325, 65-73).

Si noti che questo particolare andamento ritmico improntato dalla serie di brevi frasi accostate determina una brusca virata nell'intonazione generale della stanza, che si era

aperta con un SN + relativa con valore temporale (una sorta di equivalente di una circostanziale di tempo prolettica):

Il dì che costei nacque, eran le stelle
che producon fra voi felici effecti
in luoghi alti et elcti (*Rvf* 325, 61-63)¹⁶⁶.

che – seppur breve – conferisce all’avvio una linea melodica marcatamente ascendente e di stampo narrativo¹⁶⁷, che prospetterebbe al lettore una continuazione di questo effetto lungo tutta l’unità strofica.

Questo raffinato e calibrato gioco di attese create, e inizialmente confermate ma poi il più delle volte disattese, è la procedura che più di ogni altra si rintraccia nella costruzione della canzone petrarchesca, come ha mostrato in maniera ampiamente convincente Marco Praloran in più occasioni¹⁶⁸, e come si avrà modo di confermare nel corso del presente capitolo. In altre parole, questa dinamica è di fatto l’essenza di questi

¹⁶⁶ È difficile non intravedere dietro a questo attacco, in perfetto stile ‘tragico’, un’allusione – per la simile architettura sintattica, oltre che per la ripresa lessicale di *costei* e la *variatio* di *giorno* con *dì* – all’attacco della quinta stanza della dantesca *E’ m’incresce di me* “Lo giorno che costei nel mondo venne”, come ha segnalato De Robertis 1997, 162-63

¹⁶⁷ Sul carattere eminentemente narrativo di questo testo si è espresso Soldani 2010, 289, secondo il quale questo sarebbe «un tratto tipico delle canzoni petrarchesche in generale, perché la loro maggiore estensione rispetto agli altri generi metrici, *in primis* al sonetto, consente obiettivamente uno sviluppo nel tempo, sia del discorso che della storia (ovvero della situazione rappresentata); e poco più avanti rileva che questa tendenza «nella parte in morte non si affievolisce, casomai si accentua e diventa la norma, perché la dominante memoriale quasi assoluta, l’attrazione immancabile del soggetto verso il passato in cui Laura era viva, fanno sì che la forma naturale di disposizione dei contenuti divenga quella del racconto autobiografico (o pseudo tale)».

¹⁶⁸ Si legga, ad esempio, questo capoverso sul senso della forma-canone in Petrarca: «È la solidità della forma, la nuova solidità che prende in generale in Petrarca il modello della canzone a permettere questo gioco di variazioni. È vero che Petrarca sembra recuperare la tecnica di parallelismo tra le stanze, la costruzione “lirica” della tradizione provenzale, ma d’altra parte “corregge” questa forza con una tecnica di variazione progressiva, cioè con un continuo cambiamento, a tratti quasi impercettibile, a volte marcatissimo, dei punti di collegamento sintattico intrastrofico. Egli tendenzialmente, nelle canzoni maggiori, in quelle che rispondono allo schema classico di fronte + sirma, crea un’intonazione dominante e su questa intonazione che abbiamo chiamato, eliminando ovviamente ogni connotazione negativa, “convenzionale”, fonda un orizzonte d’attesa, un’intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione dei motivi. Quando questa intonazione si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso, nelle riuscite maggiori, in relazione ad un deciso virare dei valori semantici. Poi ritorna alla divisione originale forse per la necessità di rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa. Anche in questo affiora dunque la nozione di classicità dello stile petrarchesco» (Praloran 2013, 50).

testi, l'elemento che li caratterizza e che li rende inconfondibili. E ciò si realizza a più livelli, che vanno dallo sviluppo logico-argomentativo e dalla *dispositio* del tema e dei motivi, alla sintassi, alla prosodia, alla rima ecc. Limitandoci a quello sintattico, si prenda il caso seguente:

Ad una ad una annoverar le stelle,
e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,
forse credea, quando in sì poca carta |
novo penser di ricontar mi nacque
in quante parti il fior de l'altre belle,
stando in se stessa, à la sua luce sparta ||
a ciò che mai da lei non mi diparta:
né farò io; et se pur talor fuggo,
in cielo e 'n terra m'è rachiuso i passi... (*Rvf* 127, 85-93).

Dopo un'ampia colata sintattica, che oblitera entrambi gli snodi metrici, segue in maniera del tutto imprevista una frase semplice, di lunghezza pari a un quinario, che spezza ritmicamente l'endecasillabo a metà con una forte pausa in corrispondenza della cesura. Tale passaggio da un movimento continuato e avvolgente al suo esatto opposto crea una sorta di cortocircuito tra le attese generate nel lettore dopo i primi sette versi e la brusca frenata del v. 92. E questa dinamica non si verifica solo entro la singola stanza, ma anche a livello interstrofico, esigendo da chi legge una quota di attenzione maggiore per cogliere tali corrispondenze subliminali. Ad esempio, si leggano le prime cinque stanze – brevi, di sette versi soltanto – di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*:

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
non vestì donna unquancho
né d'or capelli in bionda treccia attorse,
sì bella com'è questa che mi spoglia
d'arbitrio, et dal camin de libertade
seco mi tira, sì ch'io non sostegno
alcun giogo men grave.

Et se pur s'arma talor a dolersi
l'anima a cui vien mancho
consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse,
rappella di lei da la sfrenata voglia

sùbita vista, ché del cor mi rade
ogni delira impresa, et ogni sdegno
fa 'l veder lei soave.

Di quanto per Amor già mai sofferi,
et aggio a soffrir ancho,
fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse,
rubella di mercé, che pur l'envoglia,
vendetta fia, sol che contra Humiltade
Orgoglio et Ira il bel passo ond'io vegno
non chiuda, et non inchiave.

Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi
nel bel nero et nel bianco
che mi scacciâr di là dove Amor corse,
novella d'esta vita che m'addoglia
furon radice, et quella in cui l'etade
nostra si mira, la qual piombo o legno
vedendo è chi non pave.

Lagrime dunque che dagli occhi versi
per quelle, che nel mancho
lato mi bagna chi primier s'accorse,
quadrella, dal voler mio non mi svoglia,
ché 'n giusta parte la sententia cade:
per lei sospira l'alma, et ella è degno
che le sue piaghe lave (Rvf 29, 1-35)

La suggestione a leggere il testo assumendo una prospettiva sinottica è data dall'istituto delle rime *unissonans*, che, rimando con i versi delle altre stanze, suggeriscono eventuali richiami tra strofa e strofa, e non solo fonici, ma anche retorici, sintattici e strutturali. Le prime quattro stanze sono attraversate da un unico sinuoso periodo: in ciascuna di esse, infatti, la sintassi è complessa, fatta di continue inversioni oggetto-soggetto, e spesso non collima con la struttura metrica (le inarcature in queste prime quattro stanze abbondano; solo nella prima, si registrano i seguenti *enjambements*: “Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi / non vesti donna unquanco”, vv. 1-2; “questa che mi spoglia / d'arbitrio”, vv. 4-5; “et dal camin de libertade / seco mi tira”, vv. 5-6; “sì ch'io non sostegno / alcun giogo men grave”, vv. 6-7). La ripetizione di questo profilo sintattico-intonativo per quattro stanze determina quindi, con per una formula ricorrente in Praloran, l'intonazione convenzionale del testo, che nelle attese del lettore potrebbe tranquillamente improntare

di sé anche le strofe successive. Tuttavia, giunti alla quinta stanza, questo meccanismo s'inceppa, e l'intonazione muta repentinamente: si susseguono in chiusa dell'unità strofica due frasi semplici (la prima delle quali introdotta da un *che* para-coordinativo non portatore di vera subordinazione) e una brevissima struttura argomentale; col che è peraltro possibile rilevare ancora una volta quella particolare tendenza aggregante di queste strutture sintattiche elementari che abbiamo visto altrove, segnatamente nella seconda parte della strofa. Ad ogni modo, questa rottura della linea intonativa dominante segna una sorta di punto di non ritorno, e risulta tanto dirompente sul piano dell'organizzazione sintattica del discorso, che porta con sé un mutamento radicale nella *compositio* delle stanze successive, che si articolano in strutture sintattiche più corte e tendenzialmente meno complesse di quelle viste in apertura del testo.

1.1.2 *Apertura in principale + subordinate*

Se per quanto riguarda l'apertura in frase semplice l'autore del *Canzoniere* incrementa notevolmente e si cimenta, come abbiamo visto, nelle varie possibilità combinatorie e realizzative del modulo, per ciò che concerne l'apertura della frase complessa in principale con le subordinate a seguire egli limita decisamente la diffusione del fenomeno, che passa dal 61% del modello dantesco al 46,17%¹⁶⁹ (cfr. Tab. 2). Da questi preliminari e, al contempo, sostanziali rilievi è possibile trarre una prima e duplice conclusione: da un lato, Petrarca, qualora imposti la struttura sintattica a partire dal costituente principale, dà prova di preferire strutture brevi ed essenziali, con le quali, specie se collocate in adiacenza di costrutti del medesimo tipo, riesce a creare mediante il loro accumulo particolari effetti di intensificazione emotiva¹⁷⁰, che sfrutta il più delle volte in chiusura dell'unità strofica; dall'altro, quando si tratta di costruire plessi sintattici meno elementari e più articolati, egli preferisce – come si vedrà diffusamente più avanti – architetture più complesse, nelle quali l'*ordo naturalis* tra la principale e le subordinate viene invertito,

¹⁶⁹ Entrambi i valori percentuali sono calcolati sul totale delle frasi che incominciano con una frase indipendente.

¹⁷⁰ Scrive infatti Afriso 2011, che una delle strategie di orchestrazione sintattica tra le più frequenti del *Canzoniere* prevede il largo uso di «procedimenti giustappositivi e paratattici, che fanno leva su figure di ripetizione e moduli parallelistici (l'anafora soprattutto), e che costruiscono totalmente o prevalentemente testi di forte, quanto elementare e 'istintivo', impatto lirico».

anticipando queste ultime, in modo tale da conferire al periodo un andamento intonativo ascendente¹⁷¹. In altre parole, l'accumulo delle dipendenti a destra della principale è una strategia dispositiva poco congeniale allo stile petrarchesco.

Tuttavia, confrontando i valori danteschi delle realizzazioni particolari del fenomeno (cfr. *Dante* § 1.1.2 e Tab. 4) con quelli di Petrarca, è possibile individuare alcune linee di tendenza preferite dall'Aretino. A fronte del brusco calo della tipologia 'principale + espansione relativa' (che passa dal 36,90% delle canzoni di Dante al 26,47%), e della sostanziale coincidenza dei dati dei due autori per il tipo 'principale + argomentale' (il 20,23% dell'Alighieri *versus* il 22,05% dell'autore del *Canzoniere*), Petrarca incrementa di quasi dieci punti il valore della tipologia 'principale + circostanziale'¹⁷², dimostrando, anche in questo caso, una predisposizione a volersi cimentare con strutture che offrono uno spazio di manovra maggiore e che gli permettono di sperimentare – pur mantenendosi su uno sfondo di fatto istituzionale – un ampio spettro di possibilità combinatorie¹⁷³.

Al netto quindi dell'alta frequenza con cui s'incontra dopo la principale la consecutiva – che occupa preferibilmente questa posizione per ragioni sia sintattiche sia semantiche e pragmatiche¹⁷⁴ –, la circostanziale di tempo è la tipologia di subordinata avverbiale che più spesso occorre in questa posizione (12,85% sul totale delle strutture 'principale + circostanziale'; cfr. Tab. 5). E ciò contrasta con la prassi di Dante, che, benché non rinunci affatto a questo modulo, facendone un uso tutt'altro che secondario,

¹⁷¹ A questo proposito, non è forse superfluo segnalare che alcune tipologie di subordinate seguono tipicamente la reggente; tuttavia, anche in questi casi, la giacitura 'subordinata prolettica + principale' imprime un'intonazione ascendente al costrutto: «È vero [...] che anteposizione della dipendente non significa di per sé inversione della linea sintattica 'naturale', poiché ci sono proposizioni che ammettono o addirittura privilegiano tale ordine; ma lo è altrettanto che l'anteposizione, sia o no normale, crea sempre e comunque nel lettore un'attesa di completamento della struttura sintattica, che non si esaurisce fino alla comparsa della principale, del basamento cioè dell'impalcatura del periodo» (Soldani 2009, 39).

¹⁷² Si ricorda che, per ragioni di schedatura e di organizzazione dei complessi fenomeni registrati, queste tre tipologie tengono conto soltanto del primo elemento a destra della principale, e prescindono da un'eventuale coda di frasi subordinate o coordinate che si legano sintatticamente al costituente in seconda posizione. Tuttavia, di questa complessità variabile caso per caso si terrà senz'altro conto nell'analisi degli esempi che saranno via via commentati.

¹⁷³ Le percentuali relative alla frequenza di avvio in 'principale + relativa', 'principale + argomentale' e 'principale + circostanziale' sono calcolate sulla totalità delle frasi complesse con in prima posizione la principale e a seguire una o più subordinate, che ammonta a 108 unità in Dante e a 140 in Petrarca.

¹⁷⁴ Cfr. in generale De Roberto 2010; limitatamente all'italiano antico cfr. Zennaro 2010b, 1095: «Le frasi consecutive devono trovarsi obbligatoriamente dopo la frase cui si riferiscono: nel caso delle consecutive con antecedente, perché sono anticipate nella frase matrice dall'avverbio, aggettivo o quantificatore di cui sono complemento; nel caso delle consecutive libere, in quanto questa posizione è richiesta dalla loro interpretazione».

preferisce altre categorie di subordinata in seconda posizione, in assoluto la causale. Proprio la circostanziale di causa, a fronte del largo utilizzo in Dante, è invece ridotta quasi al minimo da Petrarca (per cui il valore si attesta solo al 3,57% contro il 14,81% dantesco; cfr. Tab. 5).

In genere, i moduli sintattici costituiti da ‘principale + temporale’ non sono particolarmente complessi, poiché di rado alla dipendente in seconda posizione segue più di una proposizione dipendente, che innalza il grado di profondità ipotattica, come mostrano gli esempi seguenti:

e 'l rimemprar mi giova,
poi ch'alquanto di lei veggi' or più inanzi (Rvf 119, 24-25);

Indarno or sovra me tua forza adopre,
mentre 'l mio primo amor terra ricopre (Rvf 270, 44-45).

Quando invece la temporale aumenta la sua estensione, ciò conferisce al discorso una marcata connotazione lirica come in Rvf 23, 50-53, in cui si ricorre alla congiunzione *allora che* per indicare il rapporto di contemporaneità¹⁷⁵:

Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava,

in cui la tensione emotiva, e per certi versi elegiaca, del giro sintattico risulta peraltro accentuata dall'imperfetto *montava* in chiusa. Oppure:

la qual dì et notte più che lauro o mirto
teneva in me verde l'amorosa voglia,
quando si veste e spoglia
di fronte il bosco, et la campagna d'erba (Rvf 270, 65-68),

¹⁷⁵ Cfr. Zennaro 2010a, 960-61.

dove l'eterna circolarità dell'avvicinarsi delle stagioni enunciata dalla temporale viene anticipata nella principale dalla locuzione *dì et notte*, che esprime l'asfissiante e ripetitiva condizione del soggetto, sempre e costantemente incendiato dall'*amorosa voglia*¹⁷⁶.

Gli esempi della fattispecie 'principale + temporale' su cui ci si è soffermati sinora figurano tutti nella sirma, che ne è la collocazione prevalente; tuttavia, talvolta è possibile che il modulo si trovi nella fronte:

lo quale¹⁷⁷ è 'n me *da poi*
ch' i' vidi quel che pensier non pareggia,
non che l'avagli altrui parlar o mio (*Rvf* 71, 19-21),

con forte *enjambement* tra l'avverbio di tempo e l'operatore *che*. Oppure in attacco di stanza, come nella terza strofa della grande canzone politica *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*:

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia (*Rvf* 128, 33-35);

terza strofa che appare perfettamente bipartita in due metà, corrispondenti al tempo passato (la prima) e al presente (la seconda), confermando l'intuizione di Sergio Bozzola per cui – soprattutto ritmicamente, ma talvolta pure per quanto riguarda l'organizzazione argomentativa – in Petrarca «la stanza è [...] gestita come contrapposizione paritetica di fronte e sirma» (Bozzola 2003, 244).

Infine, si osservi che questo modulo, a riprova della sua centralità nella costruzione del periodo petrarchesco, può assumere nell'economia di un singolo testo una funzione strutturante. Si prenda la canzone *Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi* (*Rvf* 70). Si tratta di un testo eccentrico nel sistema delle canzoni dei *Fragmenta*, sia dal

¹⁷⁶ Come segnala Santagata 2004, *ad locum*, si tratta tuttavia dell'unica occorrenza nei *Fragmenta* di questo sintagma ampiamente diffuso nella lirica del Duecento.

¹⁷⁷ *Lo quale* realizza un nesso relativo; pertanto, non è stato schedato come introduttore di un'espansione relativa.

punto di vista dello sviluppo argomentativo, sia da quello metrico e strutturale¹⁷⁸: composto da cinque brevi stanze di 10 versi e privo di congedo, esso è costruito avvalendosi della tecnica dei *versus cum auctoritate*, per cui in chiusa di ciascuna strofa figura un verso prelevato da un testo di un altro autore. Ne consegue che l'*auctoritas* assume in questo fine congegno un ruolo chiave, tanto più se si considera che le citazioni rappresentano in estrema sintesi i momenti salienti e cruciali dell'ideale apprendistato poetico dell'autore. Ora, in due stanze su cinque, questo verso di chiusa è introdotto da una temporale che segue la principale, collocata in apertura di periodo; si tratta cioè della seconda:

Et s'io potesse far ch'agli occhi santi
porgesse alcun dilecto
qualche dolce mio detto,
o me beato sopra gli altri amanti!
Ma più, *quand'io dirò senza mentire*:
Donna mi priegha, per ch'io voglio dire (Rvf 70, 19-20);

e della quinta:

così l'è fatto infermo
per la sua propria colpa, et non *quel giorno*
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade (Rvf 70, 47-50).

La conformazione sintattica del modulo è però diversa tra i due esempi. Nel primo, la frase reggente è una principale ellittica, e l'*auctoritas* – che cita il primo verso della celebre canzone di Cavalcanti sulla natura dell'amore – è giustapposta rispetto alla temporale che la introduce, la quale funge sostanzialmente da cornice del discorso diretto¹⁷⁹. Nel secondo esempio, la frase reggente è ancora una principale ellittica (*et non...*), a cui segue una relativa con testa nominale, che equivale di fatto a una

¹⁷⁸ Per la complessa architettura del testo, fatto di continue riprese e variazioni di stanza in stanza, e per un'interessante interpretazione della 'razo' del componimento si veda in generale Praloran 2013, 52-65.

¹⁷⁹ Cfr. Praloran 2013, 55: «La clausola finale serve a recuperare, in modo un po' giustapposto, la citazione cavalcantiana».

circostanziale di tempo, e la citazione – che in questo caso è l'*incipit* di una canzone dello stesso Petrarca – risulta sintatticamente integrata al cotesto precedente. Prescindendo dunque dalle differenze, anche evidenti, tra i due costrutti, la funzione che questo modulo assume in questo testo così eccentrico dalla media 'istituzionale' delle altre canzoni, conferma ulteriormente l'importanza che questo modulo, insieme alle sue varie realizzazioni, riveste nella sintassi petrarchesca.

Dopo la temporale, la tipologia di circostanziale che segue la principale in attacco registrata con una frequenza maggiore è la comparativa. Il dato riflette dunque le linee di tendenza dantesche, anche se in quest'ultimo, come abbiamo visto, il valore è un po' più alto, e tocca il 12,96% contro il 10% di Petrarca (cfr. Tab. 5). Non è possibile individuare una realizzazione dominante del fenomeno ' , poiché l'escursione del grado di complessità dei costrutti è molto ampia. Sono stati registrati cioè casi di comparazione molto semplice ed elementare, come:

e tanto si raffredda
quanto 'l sol monta, et quanto è più da presso (Rvf 135, 51-52);

anche nella fattispecie della 'comparativa ipotetica'¹⁸⁰:

anzi mi struggo al suon de le parole,
pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole (Rvf 73, 14-15),

che conclude con l'immagine topica dell'uomo di ghiaccio che si scioglie al calore del sole la prima stanza. Si tenga presente che tale collocazione funge da *mise en relief* della potente figura, il cui ambito metaforico funge da ponte – come ha mostrato Berra 1992, 96-97 – tra questa e la prima delle *cantilena*e *oculorum*. Non molto complesso sul piano sintattico è pure *Rvf 360, 69-71*, in cui viene evocato un altro *tòpos* della lirica romanza, ossia quello del tarlo che rode il cuore, che viene fatto risalire al passo biblico del libro di Giobbe:

¹⁸⁰ Cfr. Pelo 2012, 461-62.

ché legno vecchio mai non róse tarlo
come questi 'l mio core, in che s'annida,
et di morte lo sfida (Rvf 360, 69-71).

In questo caso, però, per la ripresa dell'immagine Petrarca «si affida a materiale lessicale dantesco, come testimoniano la serie rimica rara (“ritrarlo: parlo: tarlo”) che ha riscontro nella *Commedia* [si rimanda a Trovato 1979, 99] e l'espressione ‘rodere il cuore’, che compare in *Così nel mio parlar* 24-25» (Berra 1992, 55).

Altrove, invece, il costrutto abbraccia per intero la sirma, e si complica ricorrendo sovente all'espansione relativa, come nell'esempio seguente:

Certo cristallo o vetro
non mostrò mai di fore
nascosto altro colore,
*che l'alma sconsolata assai non mostri
più chiari pensier' nostri,
et la fera dolcezza ch'è nel core,
per gli occhi che di sempre pianger vaghi
cercan di et nocte pur chi glien'appaghi* (Rvf 37, 57-64).

Si tratta di una comparazione ‘inversa’, nella quale sul piano semantico l'elemento esterno che viene evocato per il paragone (il comparante) è veicolato dalla principale, mentre l'oggetto di tale confronto (il comparato) è contenuto nel secondo termine di paragone. In questa costruzione, inoltre, si può notare come la distribuzione dei due motivi è scandita rigorosamente dalla combinazione delle differenti tipologie di verso, per cui il comparante coincide con la terzina settenaria¹⁸¹ (vv. 57-59), e l'endecasillabo – quasi fungesse da demarcatore tematico – introduce il comparato.

Si consideri infine il caso dell'inciso in seconda posizione. La frase incidentale è «una frase inserita all'interno di un'altra frase [...] *con cui non forma una struttura sintattica*» (Tucci 2010)¹⁸². Per la natura sintatticamente non integrata dell'incidentale, il costrutto ‘principale + inciso’ risulta quindi costitutivamente differente dalle altre

¹⁸¹ Solo altre tre canzoni petrarchesche, oltre alla 37, presentano una sequenza di tre settenari in apertura di sirma: si tratta di Rvf 50, e delle ‘canzoni sorelle’ Rvf 125 e Rvf 126, che ne hanno addirittura quattro. Sulle implicazioni dell'uso del settenario nelle canzoni dei *Fragmenta* si veda in generale Bozzola 2003, 191-248.

¹⁸² Ma cfr. anche Ferrari *et al.* 2008, 111-17, e Ferrari 2014, 85-86.

fattispecie del fenomeno analizzate sinora; tuttavia, i dati raccolti circa la presenza di questa struttura in Petrarca confrontata con l'*usus* dantesco non permette di eludere l'argomento in questa sede. Infatti, in 8 occasioni (che corrispondono al 5,71% dei casi totali della 'principale + subordinata'; cfr. Tab. 5) Petrarca ricorre a questo modulo, mentre Dante, all'opposto, lo esclude dal proprio armamentario stilistico. Se da un lato è vero che 8 occorrenze non sono molte, dall'altro, il fatto che venga immesso nel *Canzoniere* un costrutto del tutto escluso nelle canzoni dantesche è indicativo della tendenza petrarchesca allo sperimentalismo sintattico – già ampiamente documentata da Soldani 2009 per il sonetto –, e conferma ancora una volta la pertinenza dell'immagine del «rosone di pallini da caccia [...] che è il disegno forse più coerente per rappresentare l'estensione e la logica distributiva della tecnica letteraria nel *Canzoniere*» (Praloran 2013, 38-39): la quale, uscendo dal figurato, serve a rendere l'idea che su uno sfondo istituzionale e maggioritario (che corrisponde alla zona centrale del “rosone di pallini da caccia”, in cui i punti sono più fitti) è possibile cogliere anche qualche soluzione tecnica e formale in qualche misura dissonante con il tono medio (che corrispondono invece ai punti più esterni, e quindi radi, del “rosone”). Ma si veda ora qualche esempio dell'incidentale in seconda posizione¹⁸³; essa può configurarsi sia in strutture elementari:

Vero dirò (*forse e' parrà menzogna*)
 ch'i' senti trarmi de la propria imago,
 et in un cervo solitario et vago
 di selva in selva ratto mi trasformo (*Rvf* 156-159);

Or par, *non so per che stelle maligne,*
 che 'l cielo in odio n'aggia (*Rvf* 128, 52-53);

sia in moduli più complessi, come nell'esempio seguente:

Mai questa mortal vita a me non piacque
 (*sassel' Amor con cui spesso ne parlo*)
 se non per lei che fu 'l suo lume, e 'l mio (*Rvf* 331, 25-27),

¹⁸³ Si badi che per individuare gli incisi non ci si è potuti affidare alle indicazioni interpuntive proposte dagli editori, che sono invece forse il criterio principale per identificare questa struttura nell'italiano moderno; è stato fatto piuttosto affidamento a criteri di natura semantica e informativo-testuale, consapevoli della inevitabile quota di soggettività che tale impostazione talvolta porta con sé.

in cui il sintagma nominale del nucleo dell'inciso è modificato dalla relativa. Considerando le singole occorrenze del fenomeno, è inoltre possibile individuare una tendenza distributiva preferenziale: infatti, nella metà dei casi esso figura in apertura di stanza, come si verifica nella quarta strofa della canzone delle 'similitudini':

Surge nel mezzo giorno
una fontana, e tien nome dal sole,
che per natura sòle
bollir le notti, e 'n sul giorno esser fredda (Rvf 135, 46-49);

dove l'incidentale, con funzione di specificazione, allontana la relativa attributiva dall'antecedente contenuto nella presentativa, tipica – quest'ultima – degli esordi di sequenze testuali in cui si dispongono le coordinate situazionali della narrazione o si presentano al lettore – come in questo caso – dei *mirabilia*. E con ancora più evidenza esso compare in avvio di due unità strofiche consecutive in *Quando il soave mio fido conforto*, tale da configurare un chiaro parallelismo strutturale che potrebbe ricordare l'artificio delle *coblas capdenals*:

«I' volea demandar – *respond'io allora* –
Che voglion importar quelle due frondi?» (Rvf 359, 45-46);

«Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo
– *dich'io* – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
che fur mio sol?»... (Rvf 359, 56-58).

In questi due esempi nell'inciso figura il *verbum dicendi* che introduce il discorso diretto¹⁸⁴. È interessante a questo punto osservare che altrove nella canzone – che è interamente costruita sullo scambio dialogico tra il poeta e l'amata che lo visita in sogno – l'elemento verbale che funge da cornice è sempre preposto alla battuta di parlato, tranne in un caso, ai vv. 58-59 («...«Non errar con li sciocchi, / né parlar – *dice* – o creder a lor

¹⁸⁴ Cfr. questo utilizzo dell'inciso con le tecniche di segnalazione del discorso diretto nella *Commedia* illustrate da Spagnolo 2016.

modo»”); il quale tuttavia segue nell'immediato i vv. 56-58, sicché non risulta difficile percepirlo intonativamente e ritmicamente come un tutt'uno con il discorso riportato. Ad ogni modo, tale differenziazione dispositiva dipende con ogni probabilità da ragioni di *variatio*, sempre attiva in Petrarca, e in particolare laddove l'intonazione dominante della canzone risulta già consolidata nelle stanze precedenti.

Concluso l'*excursus* relativo al modulo 'principale + circostanziale', si considerino ora le altre due configurazioni della struttura 'principale + subordinata', ossia il caso della principale seguita dalla relativa, e quello della principale seguita da un'argomentale. Per quanto riguarda il primo tipo, non riscontrandosi, sia a livello distributivo sia a livello qualitativo, differenze sostanziali con Dante, non occorrerà soffermarvisi ulteriormente. Per ciò che, invece, riguarda il tipo 'principale + argomentale', bisognerà soffermarsi almeno su un punto fondamentale, che riguarda la collocazione che questa struttura assume entro la stanza.

Rispetto alle canzoni dantesche, in Petrarca essa travalica i confini metrici interni alla strofa nel 10% delle occorrenze totali (contro un solo caso di travalicamento in Dante); e ciò avviene sia tra piedi:

*Ei sa che 'l grande Atride et l'alto Achille,
et Hanibàl al terren vostro amaro,
et di tutti il più chiaro
un altro et di vertute et di fortuna, |
com'a ciascun le sue stelle ordinario,
lasciai cader in vil amor d'ancille (Rvf 360, 91-96);*

sia tra la fronte e la sirma:

*né par che si vergogne,
tolto da quella noia al mio dilecto, ||
lamentarsi di me, che puro et netto,
contra 'l desio che spesso il suo mal vòle,
lui tenni, ond'or si dole,
in dolce vita, ch'ei miseria chiama (Rvf 360, 82-87);*

arrivando al caso limite in cui un'unica e ampia frase complessa innescata sempre dal modulo 'principale + argomentale' travalica entrambe le pause metriche, come nella quinta stanza di *O aspectata in ciel beata et bella*:

Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo
dal giogo antico, et da squarciare il velo
ch'è stato avvolto intorno agli occhi nostri, ||
et che 'l nobile ingegno che dal cielo
per gratia tien' de l'immortale Apollo,
et l'eloquentia sua vertù qui mostri |||
or con la lingua, or co' laudati incostri (*Rvf* 28, 61-67);

dove la dilatazione dei confini del periodo è ottenuta mediante il ricorso alla coordinazione di altre due argomentali, sempre rette da *ora è 'l tempo*.

1.1.3 Apertura in 'principale + principale'

Un'altra voce dove si registra una differenza significativa tra Dante e Petrarca è quella che considera il modulo formato da due principali coordinate in avvio di periodo. Il dato percentuale relativo alle canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta* (11,03%; cfr. Tab. 2), calcolato sul totale delle strutture principali in apertura, raddoppia quello dantesco (6,29%; cfr. Tab. 2). La differenza dei due valori è abbastanza prevedibile, se si tiene conto della spiccata tendenza petrarchesca all'accumulo e all'addizione coordinativa, ricorrendo perlopiù a una congiunzione semanticamente povera come *e*; tendenza che – occorre anticiparlo sin da subito, come si vedrà in seguito – si contrappone e coesiste con la propensione a complicare la linea sintattica, molto di più di quanto non abbiano fatto i suoi predecessori, Dante compreso¹⁸⁵.

Ad ogni modo, il confronto tra Petrarca e Dante condotto sinora mostra, limitatamente all'apertura del periodo con una frase indipendente, che l'Aretino preferisce in genere utilizzare o strutture semplici ed elementari o strutture coordinate,

¹⁸⁵ Per quanto riguarda la sintassi del sonetto – ma che è altrettanto valido per la costruzione del periodo della canzone, come si cercherà di mostrare nel corso di questo capitolo – ciò è stato dimostrato da Tonelli 1999 e da Soldani 2009.

mentre, se si tratta di procedere in direzione ipotattica (al netto delle differenze che entro tale categoria abbiamo rilevato al paragrafo *Petrarca* § 1.1.2), egli preferisce ricorrere alla prosa della subordinata, come si vedrà a breve (cfr. *Petrarca* § 1.2).

Ma si torni al modulo 'principale + principale'. La configurazione più diffusa in Petrarca prevede due frasi brevi nucleari, coordinate perlopiù in maniera sindetica. Spesso le due frasi coordinate corrispondono ai due emistichi dell'endecasillabo, figura tra le più tipiche della sintassi petrarchesca, il più delle volte utilizzata con funzione di clausola ritmico-sintattica dell'unità strofica:

or vien mancando, et troppo in lei m'attempo (*Rvf*37, 16);

Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme (*Rvf*207, 40);

e' mi tolse di pace et pose in guerra (*Rvf*360, 30).

Ma si possono rintracciare anche altre combinazioni, come tra settenario ed endecasillabo:

così qua giù si gode,
et la strada del ciel si trova aperta (*Rvf*128, 111-112);

ché vo cangiando 'l pelo,
né cangiar posso l'ostinata voglia (*Rvf*360, 41-42);

il più delle volte con la proposizione che incomincia nel settenario inarcata a cavallo dei due versi:

così rose et viole
à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio (*Rvf*207, 46-47);

or mie speranze sparte
à Morte, et poca terra il mio ben preme (*Rvf*331, 46-47);

però ch'ad ora ad ora
s'erger la speme, et poi non sa star ferma (*Rvf*37, 107-108);

ma temenza m'accora
per gli altrui exempli, et del mio stato tremo (*Rvf*264, 16-17).

Oppure tra due endecasillabi, dove la giuntura sintattica coincide nella quasi totalità delle occorrenze con la pausa di fine verso:

Così di ben amar porto tormento,
et del peccato altrui cheggio perdono (*Rvf*207, 79-80);

– Al fin sé giunto d'ogni tua dolcezza
et al principio del tuo amaro molto – (*Rvf*331, 53-54).

Sul versante opposto, non mancano casi – ma sono più rari – la cui configurazione sintattica risulta particolarmente complessa. Si considerino i versi seguenti:

Le vite son sì corte,
sì gravi i corpi et frali
degli uomini mortali,
che quando io mi ritrovo dal bel viso
cotanto esser diviso,
col desio non possendo mover l'ali,
poco m'avanza del conforto usato,
né so quant'io mi viva in questo stato (*Rvf*37, 25-32),

nei quali le due brevi principali (la seconda delle quali ellittica del verbo) sono coordinate per asindeto e condividono la medesima dipendente consecutiva, coordinata in chiusa del giro sintattico con una proposizione omologa.

1.2 *Apertura del periodo in subordinata*

Come in parte già anticipato nei paragrafi precedenti, la grande differenza tra Dante e Petrarca nella costruzione del periodo sta nella frequenza maggiore con cui quest'ultimo

si serve della prolessi della subordinata in apertura della frase complessa¹⁸⁶: nella totalità dei periodi delle canzoni dei *Fragmenta* questo fenomeno si verifica nel 20,57% dei casi contro il 14,44% dell'Alighieri¹⁸⁷ (cfr. Tab. 1). In generale e al netto delle singole realizzazioni del fenomeno, da ciò si deduce che rispetto al modello dantesco Petrarca conferisce tendenzialmente alla sua sintassi un andamento intonativo 'ascendente', che genera alla lettura – indifferentemente se mentale o eseguita oralmente – un effetto dinamico di attesa, che si conclude nel momento in cui si raggiunge la frase principale posposta.

Sulla base di questa differenza sostanziale e indicativa di due differenti, se non opposte, concezioni della sintassi, vediamo ora in che modo il *pattern* 'subordinata + principale' si realizza nelle sue configurazioni particolari. Come per Dante, anche in Petrarca la realizzazione più frequente di questo modulo sintattico è quella in 'festone', anche se in quest'ultimo il valore percentuale calcolato sul totale delle frasi avviate da una subordinata decresce di più di venti punti percentuali (si passa cioè dal 67,74% di Dante al 45,81% di Petrarca; cfr. Tab. 6). Raffinando ulteriormente questo dato, e analizzando i singoli casi, si può notare che, a differenza di Dante, nelle canzoni petrarchesche si arricchisce la tastiera delle soluzioni praticate: si registra pertanto che, se per l'Alighieri le tipologie di subordinate incassate con più frequenza tra congiunzione e principale sono, nell'ordine, la protasi di periodo ipotetico, la temporale e – con riduzione enorme rispetto alle prime due – la causale, per Petrarca si ricorre in modo statisticamente rilevante anche alle gerundive, alle comparative e alle finali, senza elencare la miriade pulviscolare delle altre tipologie con una o due occorrenze soltanto, che in Dante non si rilevano quasi per nulla. Ciò significa che Petrarca, avendo ben presente l'esempio dantesco – dirompente sotto molti punti di vista sia rispetto alla tradizione lirica duecentesca sia rispetto ai suoi contemporanei e sodali dello Stilnovo –,

¹⁸⁶ Cfr. quest'affermazione con quanto rilevato da Soldani circa i legami subordinativi a cavallo delle partizioni metriche del sonetto: «Nei *Fragmenta*, dunque, il fenomeno [la prolessi della subordinata a cavallo delle partizioni del sonetto] diventa uno strumento fondamentale – direi forse il principale – con cui Petrarca realizza la sua prospettiva di trattamento più complesso, meno ovvio, della sintassi, scandita secondo architetture periodali rispondenti a un progetto fortemente 'accentratore', che assegna alla voce poetante un ruolo di controllo preciso dell'articolazione logica: con quel che ne discende, naturalmente, in termini di organizzazione generale della linea sintagmatica, di unitarietà tematica e – in ultima analisi – di 'ritmo' del discorso» (Soldani 2009, 40).

¹⁸⁷ Questo dato relativo solo alla sintassi delle canzoni di Petrarca è confermato in generale da Cella 2023, 73: «una delle strutture più frequenti vede anteporsi alla principale una subordinata o più subordinate coordinate tra loro, spesso complicate dall'inserzione di altre subordinate più brevi». A questo proposito, cfr. anche Afrifo 2011.

fa proprio l'insegnamento del maestro, e ne prende spunto per accentuare gli elementi di originalità ed ampliare lo spettro delle soluzioni praticate, da geniale e raffinato sperimentatore quale è.

Come in Dante, la protasi del periodo ipotetico è la subordinata con cui il modulo 'a festone' si realizza il più delle volte, e ciò è in parte dovuto al fatto che la protasi, com'è noto, viene tipicamente anticipata rispetto alla principale¹⁸⁸; tuttavia, Petrarca ne riduce di oltre venti punti il valore percentuale sul totale delle frasi complesse con struttura a 'festone' in attacco (che passa dunque da 48,43% in Dante a 25,80% in Petrarca; cfr. Tab. 7). La configurazione sintattica che questo costrutto può assumere oscilla – senza che sia possibile individuare una tendenza compositiva nettamente preferenziale – tra strutture molto semplici e brevi:

*onde s'alcun frutto
nasce di me, da voi vien prima il seme (Rvf 71, 103-104);*

*Ma se maggior paura
non m'affrenasse, via corta et spedita
trarrebbe a fin questa aspra pena et dura (Rvf 71, 42-44);*

nelle quali, semmai, a complicare lievemente la struttura, si può rilevare l'*enjambement* sintattico nel passaggio dal settenario all'endecasillabo, che nel secondo esempio citato si protrae anche a cavallo dei versi successivi, quasi il *rejet* "non m'affrenasse", v. 43, sospingesse in avanti i costituenti della principale e ne determinasse l'increspatura metro-sintattica; e strutture più articolate e ipotatticamente profonde:

*Però, s'i' mi procaccio
quinci et quindi alimenti al viver curto,
se vòl dir che sia furto,
sì ricca donna deve esser contenta,
s'altri vive del suo, ch'ella nol senta (Rvf 207, 48-52);*

*...et se l'ardor fallace
durò molt'anni in aspectando un giorno,*

¹⁸⁸ Anche se l'ordine tra protasi e apodosi in genere può essere invertito (cfr. Mazzoleni 1991, 776-77; cfr. Mazzoleni 2010, 1096-99, e Colella 2012a, 381-84, specificamente per l'italiano antico).

*che per nostra salute unqua non vène,
or ti solleva a più beata spene,
mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
immortal et addorno (Rvf 264, 45-50);*

dove la protasi interposta viene espansa da un'ulteriore subordinata, nel primo caso una concessiva e nel secondo una relativa attributiva. Ma la dilatazione tra la congiunzione in prima posizione e la frase principale può aumentare ancora, piuttosto per l'andamento ipotattico che per l'addizione coordinativa di proposizioni funzionalmente omologhe, come avviene nel caso seguente:

*et s'egli è ver che tua potentia sia
nel ciel sì grande come si ragiona,
et ne l'abisso (perché qui fra noi
quel che tu val'et puoi,
credo che 'l sente ogni gentil persona),
ritogli a Morte quel ch'ella n'è tolto,
et ripon' le tue insegne nel bel volto (Rvf 270, 9-15);*

nel quale la protasi regge un'argomentale, da cui dipende una causale (*perché...credo*), che regge a sua volta un'altra argomentale, il cui *ordo verborum* è fortemente perturbato dall'anastrofe e dalla dislocazione a sinistra, che accentuano l'effetto di espansione del giro sintattico e ne rallentano la velocità d'esecuzione.

Il *pattern* a 'festone' è utilizzato in maniera sistematica e con ricorrenza sostanzialmente geometrica nelle stanze di *Rvf 70*. Su cinque strofe che la compongono, questo modulo figura in tutte tranne che nella quarta, nella quale, però, è comunque presente un costrutto con prolessi della protasi, anche se senza la congiunzione in apertura. Inoltre, nelle quattro strofe in cui si rileva il 'festone', in tre casi esso occorre nel verso di 'chiave' (cioè nella prima, nella seconda e nella quinta) – e ciò avviene anche nella quarta con la struttura prolettica priva della congiunzione in attacco –, mentre nella terza stanza, variando il disegno apparentemente fisso delle prime due, scende al

penultimo verso. In tre casi su quattro, il ‘festone’ si realizza con la protasi del periodo ipotetico inserita tra la congiunzione e la principale¹⁸⁹. Si considerino solo le sirme:

*Ma s'egli aven ch'anchor non mi si nieghi
finir anzi 'l mio fine
queste voci meschine,
non gravi al mio signor perch'io il ripregghi
di dir libero un dì tra l'erba e i fiori:
Drez et rayson es qu'ieu ciant e-m demori (stanza I, vv.5-10)*

[...]
*Et s'io potesse far ch'agli occhi santi
porgesse alcun dilecto
qualche dolce mio detto,
o me beato sopra gli altri amanti!
Ma più, quand'io dirò senza mentire:
Donna mi priegha, per ch'io voglio dire (stanza II, vv. 15-20)*

[...]
*Ella non degna di mirar sì basso
che di nostre parole
curi, ché 'l ciel non vòle
al qual pur contrastando i' son già lasso:
onde, come nel cor m'induro e 'naspro,
così nel mio parlar voglio esser aspro (stanza III, vv. 15-30)*

[...]
*Se mortal velo il mio veder appanna,
che colpa è de le stelle,
o de le cose belle?
Meco si sta chi dì e notte m'affanna,
poi che del suo piacer mi fe' gir grave
la dolce vista e 'l bel guardo soave (stanza IV, 35-40)*

[...]
*et s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non pò star fermo,
così l'ha fatto infermo
pur la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade*

¹⁸⁹ Per complessa architettura retorico-sintattica della canzone e per un'ipotesi interpretativa del testo si rimanda a Praloran 2013, 52-65. Per un'interpretazione altrettanto suggestiva di quella di Praloran, ma, a giudizio di chi scrive, meno convincente per quanto riguarda la svolta ‘euforica’ dell’ultima stanza, si veda Santagata 1990, 327-362.

nel dolce tempo de la prima etade (stanza V, vv. 45-50).

Come si può osservare, nelle prime due stanze, non solo la struttura a festone occorre all'interno della stanza nella medesima posizione, ma la protasi incassata si estende su tre versi (un endecasillabo e due settenari). L'iterazione di questo disegno sintattico – come si diceva – viene però disattesa nella terza¹⁹⁰, che funge da vera e propria chiave di volta dell'intero componimento, al pari del ruolo che le 'petrose' di Dante – qui esplicitamente evocate – hanno nella formazione poetica di Petrarca: dopo Dante, così come dopo questa terza strofa, nulla sarà più come prima. Infatti, nella quarta questo modulo viene abbandonato a vantaggio di quello più snello che oblitera la congiunzione in avvio (vv. 35-37), e nella quinta, benché esso ritorni, si realizza in una struttura brevissima, di soli due versi ("et s'al vero splendor già mai ritorno, / l'occhio non pò star fermo", vv. 46).

Ai vv. 29-30, sui quali ci si è appena soffermati, il 'festone' si realizza mediante il ricorso a una frase comparativa anteposta alla principale. Questa tipologia di subordinata rappresenta una delle configurazioni possibili con cui questa struttura si realizza in Petrarca, il cui spettro delle soluzioni praticate è molto più ampio rispetto a Dante, come si diceva. Oltre alla temporale (13,97% dei festoni totali) e alla causale (9,67%), si sono registrate in posizione 'incassata' tra la congiunzione e la principale frasi finali (6,45%), comparative (6,45%) e soprattutto gerundive (11,82%), che risultano in assoluto la terza configurazione più diffusa, e sulle quali occorre spendere qualche parola¹⁹¹.

Più di quanto ci si possa aspettare, Petrarca è un poeta 'narrativo', oltre che 'dialogico' – le due qualifiche spesso vanno insieme –; e nei *Fragmenta* lo è soprattutto nel metro lungo per eccellenza, ossia la canzone¹⁹²: si pensi ad esempio alla canzone della 'Gloria' (Rvf 119) – modellata sull'esempio dantesco di *Tre donne intorno al cor mi son venute* –, oppure a *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf 23), oppure ancora a *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf 325); e si potrebbe continuare con l'esemplificazione.

¹⁹⁰ Nella quale Praloran 2013, 57, rileva l'«elegantissimo [...] modo in cui la citazione dantesca viene fusa nel discorso petrarchesco, non più come riempimento logico, sostanzialmente giustapposto, come accadeva nelle prime due stanze, ma con la funzione di consecutiva in posizione sintattica molto "profonda", punto terminale di una complessa argomentazione», a marcare ulteriormente lo stacco questa strofa centrale e le due precedenti.

¹⁹¹ Per i valori percentuali relativi alle varie realizzazioni del costrutto 'a festone' cfr. Tab. 7.

¹⁹² Questo carattere narrativo è «un tratto tipico delle canzoni petrarchesche in generale, perché la loro maggiore estensione rispetto agli altri generi metrici, *in primis* al sonetto, consente obiettivamente uno sviluppo nel tempo, sia del discorso che della storia» (Soldani 2010, 289).

Inoltre, è stato acutamente notato da Arnaldo Soldani che questa tendenza narrativa è più confacente alla seconda parte del libro che alla prima: l'«andamento propriamente narrativo», la «marcata dialogicità interna», e la «natura complessivamente visionaria» di alcune rappresentazioni sono «tutti elementi che si giustificano, nella sezione conclusiva dei *Fragmenta*, perché la morte di Laura innesca inevitabilmente il processo di trasfigurazione – o sostituzione – memoriale dell'oggetto amoroso» (Soldani 2010, 276). Da una prospettiva sintattico-stilistica, la subordinata al gerundio, specie se anteposta alla principale, conferisce in genere al discorso un effetto tonale di questo tipo, come si ravvisa negli esempi seguenti:

*ché, mirando le frondi a terra sparse,
e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,
volse in se stessa il becco,
quasi sdegnando, e 'n un punto disparsè (Rvf 323, 56-59);*

*ché, mirando ei ben fiso quante et quali
eran vertuti in quella sua speranza,
d'una in altra sembianza
potea levarsi a l'alta cagion prima (Rvf 360, 140-143).*

Il primo dei quali conclude il resoconto della 'visione' della fenice osservata dal poeta dalla *fenestra*, il secondo, invece, fa parte della 'deposizione' che Amore fa in sua difesa al tribunale della Ragione (e quindi si tratta sempre di un resoconto dei fatti visti o vissuti). Ma è in *Rvf* 23, 32-37, che l'effetto narrativo prodotto dalla gerundiva incassata si riverbera particolarmente:

*Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
infin allor percossa di suo strale
non essermi passato oltra la gonna,
prese in sua scorta una possente donna,
ver' cui poco già mai mi valse o vale
ingegno, o forza, o dimandar perdono (Rvf 23, 32-37);*

dove l'ampia e avvolgente gerundiva – più articolata sotto il profilo sintattico rispetto a quelle dei due esempi precedenti – rallenta la velocità dell'esecuzione e ritarda l'arrivo del verbo della principale (*prese*, v. 35).

Riducendosi l'incidenza dei costrutti a 'festone' sul totale delle strutture in subordinata prolettica in attacco di periodo rispetto a Dante, aumentano inevitabilmente i valori delle altre tipologie di apertura; e ciò si realizza, come al solito in Petrarca, nella direzione della moltiplicazione delle soluzioni praticate. In questo caso Dante non offre un inventario di possibilità così abbondante: oltre a quest'ultimo *pattern* sintattico, egli ricorre quasi esclusivamente alla protasi (10,86%) o alla temporale (8,69%); a cui segue, con valori molto più bassi, la causale (3,26%). Petrarca, al contrario, oltre ad aumentare sia la frequenza della temporale (13,30%) sia quella della protasi (che guadagna più di dieci punti percentuali, attestandosi al 20,68%), ricorre in apertura della frase complessa pure a causali, gerundive, complete, concessive e soprattutto comparative (fra quest'elenco quella più rilevante)¹⁹³.

Tralasciando di analizzare più da vicino i casi di attacco in protasi – dal momento che le realizzazioni particolari di questa struttura riproducono sostanzialmente la fenomenologia del festone con subordinata ipotetica incassata su cui ci si è appena soffermati –, si considerino i casi di attacco in temporale¹⁹⁴. L'escursione della complessità delle varie configurazioni è ampia, e incide sulla dilatazione della subordinata prolettica e conseguentemente sull'effetto di rallentamento prodotto. Si passa infatti da strutture brevi e per nulla o poco complesse sul piano sintattico, che curvano solo di poco la linea intonativa del discorso:

*Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende* (Rvf 71, 24-26);

¹⁹³ Per le frequenze delle subordinate in attacco di periodo cfr. Tab. 6.

¹⁹⁴ La situazione della temporale (e della comparativa) prolettica nelle canzoni petrarchesche è di fatto confermata da ciò che Soldani ha osservato nei sonetti dei *Fragmenta*: «La risalita della subordinata è [...] ben evidente nel caso delle proposizioni topologicamente libere: le comparative, ad esempio, o le temporali, per le quali rispetto alla tradizione si registra in Petrarca una crescita contenuta o una stabilità sostanziale in un quadro abbastanza coerente di rovesciamento di posizione» (Soldani 2009, 50-51).

*Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno (Rvf 366, 82-84);*

*Poi ch i pie' suoi fur mossi,
dicendo: – Non temer ch'i' m'allontani –,
di verde lauro una ghirlanda colse,
la qual co le sue mani
intorno intorno a le mie tempie avolse (Rvf 101-105);*

(la terza delle quali particolarmente interessante, perché in “Poi che i pie' suoi fur mossi...”, v.101, sembra quasi di intravedere una notazione di regia, molto drammatica, a cui segue una battuta di discorso diretto); sino ad arrivare a casi in cui la circostanziale è più ampia ed estesa:

*Poi che madonna da pietà commossa
degnò mirarme, et ricognovve et vide
gir di pari la pena col peccato,
benigna mi redusse al primo stato (Rvf 23, 132-135);*

dove si coglie subito la dissonanza fra l'ampiezza della frase a sinistra del verbo reggente, che comunque rallenta l'esecuzione, e la principale di un solo verso a chiudere il giro sintattico. In seconda battuta, nella dilatazione della subordinata prolettica mediante l'addizione coordinativa (“degnò mirarme, et ricognovve et vide...”, v. 133) è possibile osservare quel calibrato intreccio tra strategie ipotattiche e sviluppi paratattici della sintassi che caratterizza in genere la lingua del *Canzoniere*, come ha scritto Soldani a proposito del sonetto, ma in modo perfettamente applicabile anche alle canzoni:

nella prassi dei *Fragmenta* la frequentissima concomitanza della prolessi con [...] forme di accumulo coordinativo permette di protrarre la tensione costruttiva *ad libitum*, con il minimo sforzo ipotattico e con il massimo di effusione ‘ lirica’: che è, infine, una delle chiavi della ‘periodicità’ petrarchesca, tanto oggettivamente pronunciata, rispetto alla tradizione sonettistica precedente, quanto ‘leggera’ in sé e poco evidente nella ricezione. O, in altre parole, Petrarca sa coniugare la dispersione connessa all'enumerazione coordinativa con l'istanza di unitarietà, di coesione discorsiva cui risponde la subordinazione (specie in prolessi): in un sottile

equilibrio nel quale non sarà eccessivo scorgere una fedele trascrizione di analoghe spinte e contropinte, tra disordine centrifugo e *conversio* centripeta, che innervano lo schema psicologico e morale su cui si fonda tematicamente il *Canzoniere* (Soldani 2009, 53-54).

Si osservi infine il caso particolare della seconda stanza della canzone *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf 127), la quale – costruita interamente mediante ‘tasselli’ prolettici, la maggior parte dei quali in temporale – offre un esempio concreto non solo dell’importanza di questo modulo nella sintassi della canzone petrarchesca, ma anche della varietà di sviluppi e di soluzioni che Petrarca riesce a elaborare partendo da un *pattern* sintattico di base, apparentemente poco malleabile:

*Poi che la dispietata mia ventura
m' à dilungato dal maggior mio bene,
noiosa, inexorable et superba, ||
Amor col rimembrar sol mi mantiene:
onde s'io veggio in giovenil figura
incominciarsi il mondo a vestir d'erba, |||
parmi vedere in quella etate acerba
la bella giovenetta, ch'ora è donna;
poi che sormonta riscaldando il sole,
parmi qual esser sòle
fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna;
ma quando il dì si dole
di lui che passo a dietro torni,
veggo lei giunta a' suoi perfecti giorni* (Rvf 127, 15-28).

Il ritmo dell’unità strofica è scandito in quattro tempi: i primi due di quattro versi ciascuno (vv. 15-18 e vv. 19-22), il terzo e il quarto di tre (vv. 23-25 e vv. 26-28); sicché lo schema sintattico della stanza può essere formalizzato con la formula 4+4+3+3. Dopo questo primo rilievo, è possibile quindi dividere la stanza in due parti, la prima di otto versi e la seconda di sei (tale porzionamento potrebbe ricordare la struttura del sonetto, ma forse quest’affermazione è poco più che una mera suggestione); si segnala, inoltre, che la transizione tra le due metà si realizza mediante la ripresa del verbo *parmi* (v. 21 e v. 24), collocato peraltro in entrambe le occorrenze all’inizio del verso. Ciascuna frase complessa è composta da una struttura prolettica in attacco, a cui segue la principale, che

può essere espansa da una o più dipendenti (come nella seconda e nella terza): in maniera rigorosamente alternata, il primo e il terzo blocco sintattico sono avviati da una temporale semplice, mentre il secondo e il quarto da una struttura a ‘festone’, che si realizza inserendo tra la congiunzione e la principale, rispettivamente, una protasi e ancora una temporale. Il gioco di queste elaborate rispondenze e variazioni raffinate non è però finito¹⁹⁵. Si consideri l’estensione delle principali: un verso nelle frasi complesse più esterne (la prima e la quarta), due versi per quelle interne (la seconda e la terza), a configurare una disposizione ‘incrociata’ o, se si vuole, chiasmica della figura. Tuttavia, a smussare forse l’eccessiva regolarità nella ripresa delle singole tessere, interviene il settenario, la cui presenza è riscontrabile solo nella seconda parte della complessa architettura che abbiamo rilevato, a conferire a questi secondi sei versi una movimentazione e una dinamicità diversa rispetto ai primi otto. A ulteriore conferma del fatto che in Petrarca la ripresa e la ripetizione di un elemento o di un modulo – sia esso ritmico, sintattico, retorico o tematico – è sempre controbilanciata da una quota non indifferente di *variatio*, per cui una struttura eccessivamente regolare, se non quasi geometrica, nell’iterazione dello stesso *pattern* non è concepibile per questo autore senza l’inserzione di qualche dettaglio che dissona e stride con l’insieme, si può osservare che le giunture testuali di questi quattro movimenti sintattici non collimano con il profilo metrico della stanza. Col che si viene a creare un effetto di lieve, quasi impercettibile, stonatura, che però segnala al lettore la costante dialettica tra il tempo della soggettività – che su di un fondo cadenzato e ritmico ammette l’intermittenza, l’eccezione alla regola –, e il tempo oggettivo della forma metrica, rigido e inflessibile.

Come abbiamo rilevato in precedenza, la comparativa – subordinata, come la temporale, topologicamente molto mobile – è collocata in apertura di frase complessa molto più spesso che in Dante, per il quale è stata registrata solo un’occorrenza in questa posizione. Tuttavia, al fine di contestualizzare il notevole incremento di questo dato in Petrarca, il ruolo dell’Alighieri è comunque decisivo, e lo è grazie alla *Commedia*, in cui

¹⁹⁵ Del resto, già Noferi 1982, 13, rilevava, anche se a un livello più ampio e generale del nostro, una «ripetizione-variazione [...] della stessa struttura sintattica e ritmica» nelle cinque stanze centrali della canzone, secondo questo schema: «una proposizione (ipotetica o temporale o concessiva che sia, che è sempre la stessa frequentativa: “ogni volta che vedo (ho veduto, vedrò) questo o quello, io vedo lei”), la quale genera, attraverso la sospensione sintattica, un ritmo ondulatorio, di arsi e tesi, una sorta di respiro continuo, più o meno lento o affrettato (lungo o breve) a seconda della quantità delle proposizioni contenute in ciascuna strofe».

le tecniche della comparazione e della similitudine secondo la foggia classica (cioè con il comparante, veicolato dalla subordinata, anteposto al comparato, espresso dalla principale) sono diffusissime¹⁹⁶: «il debito di Petrarca verso le similitudini dantesche può essere considerato non solo come imitazione locale da valutare attraverso le reazioni violente innescate dal confronto diretto, ma come assorbimento di un modulo espressivo fondamentale del ‘maestro negato’, alla luce delle frequentazioni e della dottrina classica, e senza escludere che, in più di un caso, Dante stesso sia stato tramite di classicità» (Berra 1992, 13).

Il dato più interessante è che su sette occorrenze totali della comparativa in apertura di periodo, cinque di esse occupano la prima posizione della stanza: ciò significa, come si dirà in seguito, che questo costrutto assume non solo rilevanza sul piano sintattico e informativo, ma anche da un punto di vista metrico e retorico. Ad ogni modo, è interessante notare che nei due casi in cui questa subordinata non avvia l’unità strofica, essa è sempre collocata all’inizio della sirma, e quindi in una posizione metricamente condizionata:

*Si come ’l sol con suoi possenti rai
fa subito sparire ogni altra stella,
così par or men bella
la vista mia cui maggior luce preme (Rvf 119, 69-72);*

dove si può osservare la sostanziale omogeneità tra i due membri della comparazione, salvo che l’attacco del comparato cade in coincidenza con l’unico settenario della stanza; col che si produce un’inarcatura di tipo cataforico tra il verbo e il soggetto, che accelera ulteriormente l’esecuzione del blocco sintattico, inizialmente rallentato dalla prolessi della comparativa. All’opposto, l’esempio seguente si configura in modo molto diverso rispetto a quello appena visto:

*Non vidi mai dopo nocturna pioggia
gir per l’aere sereno stelle erranti,
et fiammeggiar fra la rugiada e ’l gielo, ||
ch’i’ non avesse i begli occhi davanti*

¹⁹⁶ Cfr. anche Soldani 2009, 51.

ove la stanca mia vita s'appoggia,
quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo; |||
et sì come di lor bellezze il cielo
splendea quel dì, *così* bagnati anchora
li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo (*Rvf* 127, 57-65).

In questo caso, la similitudine con la comparativa prolettica in attacco di sirma segue una struttura comparativa molto più ampia, che abbraccia la fronte intera. Quest'ultima rientra nella categoria delle comparazioni di "uguaglianza negata", la quale consiste in una «comparazione introdotta da *come* o *quanto* [in questo caso da *quali*] in dipendenza da una proposizione negativa (introdotta da *né*, *non*, *non tanto...*)» (Berra 1992, 87-88). Benché essa copra per intero la fronte, i due piedi non vengono sfruttati a fini dispositivi per accogliere il comparante e il comparato, come ci si potrebbe aspettare; i due membri del confronto risultano, invece, sproporzionati: a un comparante ipertrofico di cinque versi segue – e chiude la colata sintattica – un comparato di un solo verso. Nella similitudine che viene dopo (che è quella in cui la comparativa si trova in posizione prolettica) si tenta riallineare le forze in gioco, riducendo l'estensione della struttura e riequilibrando i costituenti del confronto. Nel nuovo assetto i due elementi della comparazione trovano il loro equilibrio nella misura di '1 verso + emistichio' ciascuno, che, come si è già visto, in Petrarca – specie nei costrutti di tre versi – è piuttosto una condizione di bilanciamento che un fatto di instabilità metrico-sintattica.

1.3 *Apertura del periodo con 'strutture interpolate'*

Anche in questo caso il confronto con il precedente dantesco è utile a definire il profilo e la fisionomia della sintassi di Petrarca, quasi come se si procedesse con tinte chiaroscurali, che mettono in risalto luci e ombre, continuità e discontinuità tra i due autori. A un livello generale si rileva in Petrarca un decremento di quasi 3 punti percentuali di queste strutture in apertura di periodo (vale a dire le principali interrotte da una o più subordinate

incassate, e le due strutture ‘sintagma nominale + relativa’ e ‘vocativo + relativa’¹⁹⁷), che scendono dal 14,76% in Dante all’11,85% nell’Aretino. A fronte di questa discontinuità, il dato generale racchiude però equilibri differenti tra i due poeti: se si accostano i valori¹⁹⁸ relativi ai tre fenomeni principali che vanno sotto l’etichetta ‘strutture interpolate’, si osserva da un lato un forte ridimensionamento della frequenza con cui occorre il modulo ‘SN + relativa’ (che passa dal 43,61% di Dante al 29,05% petrarchesco), dall’altro un incremento sia per quanto riguarda le ‘principali interpolate’ (si sale dal 53,19% al 58,97) sia – e soprattutto – per il modulo ‘vocativo + relativa’ (che passa dal 3,19 dantesco al 11,96% in Petrarca)¹⁹⁹.

In poco meno della metà dei casi di principali interpolate, la frase che frena il flusso della principale e lo rallenta è la relativa, e l’effetto intonativo che si produce assomiglia di molto a quello che caratterizza le altre strutture interpolate; pertanto, si è scelto di non soffermarsi sulle principali interpolate e di concentrarsi, invece, sui tipi di ‘sintagma nominale + relativa’ e ‘vocativo + relativa’, che presentano configurazioni più varie e interessanti.

Il *pattern* sintattico ‘vocativo + relativa’ occorre nella metà esatta dei casi totali (7 su 14) in apertura di stanza: col che si conferisce all’unità strofica un particolare *input* intonativo che spesso attraversa, con riprese e rilanci, l’intero blocco metrico; ma su questo aspetto si tornerà più avanti, quando affronteremo la sintassi dell’attacco della stanza (cfr. *Petrarca* § 1.5). È tuttavia altrettanto interessante che nei casi rimanenti questo modulo sia comunque implicato in una posizione metricamente rilevante, e cioè nell’avvio della sirma, e ciò con ogni probabilità dipende da una logica di compensazione distributiva: non essendo sintatticamente integrato nella frase che segue, il vocativo viene tendenzialmente agganciato a posizioni fisse e rilevanti dal punto di vista metrico, a controbilanciarne l’autonomia sintattica con una maggiore rigidità distribuzionale. Questa strategia distributiva conferma ancora una volta l’ipotesi per cui Petrarca concepisca la stanza non come un blocco compatto e rigido nelle sue articolazioni interne,

¹⁹⁷ A differenza di Soldani 2009, 52-54, in questa sede si è scelto di ‘raffinare’ la categoria ‘SN + relativa’ di cui si serve lo studioso, distinguendo tra i casi in cui il sintagma nominale espanso fa parte sintatticamente della principale da cui viene staccato e i casi in cui il sintagma nominale in attacco è un vocativo, e quindi non integrato da un punto di vista sintattico con la principale che segue.

¹⁹⁸ Questi valori sono naturalmente calcolati sul totale delle sole ‘strutture interpolate’, e quindi ne raffinanano di fatto il dato generale, comunque decisivo nell’indicare le differenti tendenze dei due autori.

¹⁹⁹ Per i valori percentuali delle ‘strutture interpolate’ in avvio di periodo cfr. Tab. 8.

bensì come un sistema variamente modulabile al suo interno, spesso in coincidenza del passaggio tra la fronte e la sirma, ma talvolta anche estendendo o accorciando o moltiplicando le sottounità logico-sintattiche e ritmiche che lo compongono²⁰⁰. Ad ogni modo, ecco qualche esempio:

*Occhi leggiadri dove Amor fa nido*²⁰¹,
a voi rivolgo il mio debile stile,
pigro da sé, ma 'l gran piacer lo sprona (*Rvf* 71, 7-9);

Amor, ch'anchor mi guidi
pur a l'ombra di fama occulta et bruna,
tacerem questa fonte, ch'ognor piena,
ma con più larga vena
veggiam, quando col Tauro il sol s'aduna (*Rvf* 135, 84-88);

Va osservato che questi due esempi si collocano rispettivamente nella prima e nell'ultima stanza delle canzoni da cui sono tratti, ossia quei luoghi, insieme al congedo, nei quali tipicamente il poeta si rivolge al destinatario del suo discorso. In particolare, in *Rvf* 135, 84-88, l'apostrofe ad Amore riporta il lettore, dopo il peregrinare con l'immaginazione attraverso i luoghi esotici che accoglievano i *mirabilia* via via elencati nelle strofe precedenti, a considerare la dolorosa condizione del poeta, che soffre sempre, senza sosta, "ma più nel tempo che madonna vide" (*Rvf* 135, 90). Vale invece la pena di spendere qualche parola in più per commentare *Rvf* 71, 7-9, in cui l'invocazione tematizza l'oggetto che sarà centrale delle *cantilenaе oculorum*²⁰². In questo caso è interessante notare come l'invocazione al destinatario di questo poemetto in tre tempi non occupi la prima posizione della stanza – come abbiamo visto essere di fatto la norma per il modulo

²⁰⁰ Si affianchino a queste riflessioni sulla composizione sintattica e sull'articolazione logica della canzone petrarchesca le considerazioni di Bozzola 2003, 243, sulla «coscienza ritmica» di Petrarca e, più nello specifico, «sagoma ritmica» della stanza delle sue canzoni, «che sembra dunque strutturarsi simmetricamente in due parti (fronte e sirma), a fronte del trattamento invece organico, monolitico [sempre da un punto di vista ritmico] di quella dantesca».

²⁰¹ Sull'utilizzo dell'avverbale *dove* come introduttore di una relativa in italiano antico cfr. Benincà, Cinque 2010, 489, De Roberto 2012, 263, e Spagnolo 2020, 560-62.

²⁰² Sull'interpretazione generale di questo trittico, oltre che sul rapporto che quest'ultimo intrattiene con la canzone 70, si veda in generale Praloran 2013, 66-109, e la 'lectura' complessiva di Berra 2010, 233-273.

‘vocativo + relativa’ –, bensì segua una complessa circonlocuzione che introduce l’elemento disforico con cui si apre il tritico²⁰³:

Perché la vita è breve,
et l’ingegno paventa a l’alta impresa,
né di lui né di lei molto mi fido;
ma spero che sia intesa
là dov’io bramo, et là dove esser deve,
la doglia mia la qual tacendo i’ grido (*Rvf* 71, 1-6)

La posticipazione dell’apostrofe agli occhi non sembra dovuta ad altro che alla volontà di produrre un «falso inizio», come sostenuto da Praloran: «Ci troviamo [...] in ogni modo di fronte ad un “falso” inizio, ad una fortissima dissonanza logica, ad un motivo preparatorio a cui segue un secondo molto differente, e il classico topos della brevità della vita e della debolezza-esiguità dell’ingegno rinviando ad un destinatario che si rivela essere un altro» (Praloran 2013, 80).

Tipicamente, come si diceva, l’apostrofe all’interlocutore può essere collocata nel congedo, concludendo il componimento:

Canzon mia, fermo in campo
starò, ch’elli è disnor morir fuggendo;
et me stesso repondo
di tai lamenti, sì dolce è mia sorte,
pianto, sospiri et morte.
Servo d’Amor, che queste rime leggi,
ben non à ’l mondo, che ’l mio mal pareggi (*Rvf* 207, 92-98),

dove l’invocazione conclusiva rilancia quella topica alla personificazione del testo in apertura della *tornada*. Si noti, inoltre, che l’espansione relativa del vocativo specifica

²⁰³ È stato notato da Biagini 1974, 27, che la fronte della prima stanza costituisce una sorta di «preambolo generale all’interno del proemio medesimo: la prolessi causale, infatti (il ‘perché’ esteso dal polisindeto all’endecasillabo seguente) situa immediatamente i termini dell’impossibilità [...]. Il distico dell’avvio, nel suo complesso (e smentendosi), è già la descrizione del disagiato passaggio dal silenzio alla parola, ad una parola non ancora liberata dalle ‘entraves’ che la imprigionano».

che l'interlocutore coincide con il lettore, accumulato al poeta per il *servitium amoris* di ascendenza feudale e, prima ancora, classica²⁰⁴.

A questo modulo in apertura di frase complessa talvolta può sommarsi una subordinata prolettica, con il risultato di ritardare ulteriormente l'arrivo della principale, acutizzandone l'attesa, come si può osservare nell'esempio seguente:

*Vaghe faville, angeliche, beatrici
de la mia vita, ove 'l piacer s'accende
che dolcemente mi consuma e strugge:
come sparisce et fugge
ogni altro lume dove 'l vostro splende,
così de lo mio core,
quando tanta dolcezza in lui discende,
ogni altra cosa, ogni penser va fore,
et solo ivi con voi rimanse Amore (Rvf 72, 37-45);*

in cui, dopo le due relative, s'incontra una comparativa prolettica a sua volta espansa da una relativa introdotta da *dove*; a questo punto si presenta la principale, la quale, tuttavia, viene spezzata dalla temporale incassata ("quando tanta dolcezza in lui discende", v. 43), che trascina ancora per un verso l'attesa del verbo della principale (*va fore*, v. 44), che sostiene l'intero giro sintattico.

Se il *pattern* 'vocativo + relativa' risulta vincolato a determinate posizioni metriche, il 'sintagma nominale + relativa' è invece più libero e meno implicato con l'*incipit* della sirma²⁰⁵. Pertanto, esso può aprire il periodo conclusivo della stanza, senza coincidere con il verso di 'chiave', come nella seconda unità strofica della canzone *Spirto gentil*:

Pon' man in quella venerabil chioma
securamente, et ne le treccie sparte,
sì che la neghittosa esca del fango.

²⁰⁴ Cfr. Tonelli 1998, 270, e il rinvio a Properzio, II 13, 31-36: «Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor, / accipiat Manis parvula testa meos, / et sit in exiguo laurus super addita busto, / quae tegat extincti funeris umbra locum, / et duo sint versus: "qui nunc iacet horrida pulvis, / unius hic quondam servus amoris erat"».

²⁰⁵ Mentre, come si vedrà a *Petrarca* § 1.5, nella metà delle occorrenze totali in apertura di periodo esso compare in apertura di stanza.

*I' che di et notte del suo strazio piango,
di mia speranza ò in te la maggior parte:
che se 'l popol di Marte
devesse al proprio honore alzar mai gli occhi,
parmi pur ch'a' tuoi di gratia tocchi (Rvf 53, 21-28);*

oppure, in posizione ancora più libera, nella porzione centrale della sirma, semmai lievemente implicato dal punto di vista metrico con il settenario, che, come sappiamo da Bozzola 2003²⁰⁶, ha spesso una funzione demarcativa delle unità sintattiche, nonché tematiche, all'interno della stanza:

*Al passar questa valle
piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;
et quel che 'n altrui pena
tempo si spende, in qualche acto più degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:
così qua giù si gode,
et la strada del ciel si trova aperta (Rvf 128, 103-112).*

Dagli esempi citati è possibile notare una tendenza compositiva comune ai due dispositivi. Rispetto ai casi in cui sono collocati in apertura della stanza, quando occorrono nella sirma (sia nel verso di chiave sia più liberamente al suo interno), essi reggono una sequenza costituita da relativa + eventuali subordinate generalmente meno estesa. Questo dato, anticipando un po' quanto verrà discusso più avanti, conferma se non altro il fatto che strutture più ampie siano preferenzialmente collocate in apertura di stanza. Una scansione ritmico-sintattica della stanza di questo genere (periodi più ampi nella prima parte, più brevi e asciutti nella seconda) si era vista anche con Dante; ma Petrarca sembra accentuare la frequenza con la quale si realizza. Se si dovesse fare un parallelo, non sarebbe poi così ardito confrontare il profilo ritmico di questa stanza con il variare della frequenza cardiaca in base alle emozioni: col che alla prima parte

²⁰⁶ Cfr. Bozzola 2003, 199-213.

corrisponderebbe un battito lento, calmo e tranquillo; mentre alla seconda un battito rapido, ad alta frequenza, che tradirebbe un senso di affanno e di angoscia.

Ora, prima di concludere questo blocco sull'apertura della frase complessa con una struttura interpolata, occorre fare un confronto tra i due dispositivi di cui ci si è principalmente occupati in questa sede, ossia il 'vocativo + relativa' e il 'SN + relativa' e cercare di capire che conseguenze può avere sulla fisionomia sintattica e intonativa della lingua del Nostro la preferenza per l'uno o per l'altro modulo. La differenza fondamentale tra i due costrutti sta nel grado di integrazione sintattica che hanno con la frase principale: nel caso del 'vocativo + relativa' esso è nullo, benché per il lettore sia lecito aspettarsi, dopo un'invocazione, che a questa struttura segua la principale, che conferisce al giro sintattico una sensazione di maggiore completezza e stabilità; nel caso del 'SN + relativa', invece, il livello di integrazione sintattica è massimo, poiché il sintagma nominale in attacco è solitamente un argomento del verbo reggente. Da ciò discende che, da un punto di vista intonativo, l'effetto che il vocativo produce sulla linea melodica della frase complessa è eminentemente sospensivo, mentre l'effetto prodotto dal sintagma nominale staccato dalla frase principale di afferenza dà una sensazione di rottura, che frena la lineare progressione intonativa del discorso. Pertanto, il fatto che Petrarca ricorra molto più spesso che Dante al modulo con attacco in vocativo in avvio di unità strofica segnala ancora una volta la distanza con il precedente dantesco, che ricorre, come abbiamo visto, in apertura del periodo quasi esclusivamente con soluzioni meno 'sospensive' e – semmai – più 'spezzate'.

1.4 *Apertura del periodo in 'Altro'*

Petrarca incomincia il periodo con il vocativo o con un'interiezione nel 7,90% dei casi (cfr. Tab. 1). Si registra, pertanto, un leggero aumento rispetto a Dante, nel quale il valore si attesta sul 5,97% (cfr. *Dante* § 1.4). Raffinando questo dato, e considerando gli equilibri al suo interno, si osserva che, al netto del fatto che le proporzioni rimangono grosso modo inalterate, l'autore del *Canzoniere* incrementa rispetto all'Alighieri l'utilizzo dell'interiezione (il cui valore percentuale passa dal 18,42% al 28,20% sul totale degli attacchi in 'altro'; cfr. Tab. 10), e discapito dell'apertura in vocativo, che in Petrarca

costituisce il 71,80% dei casi di attacco in ‘altro’ contro l’81,58% dantesco²⁰⁷ (cfr. Tab. 10).

Si incominci, dunque, dal vocativo. Come abbiamo visto nelle canzoni dantesche, è molto frequente il ricorso all’allocuzione alla forma del testo nell’*incipit* del congedo, dove si affida in genere il componimento alla canzone personificata e la si prega di recapitare il testo al destinatario prescelto. Invece, dati alla mano, Petrarca è leggermente meno assiduo: egli ricorre a questa figura 13 volte su 27²⁰⁸; tra quelle restanti, l’invocazione alla canzone o è spostata più avanti (*Rvf* 28, 53, 127, 135, 268), o non c’è (semmai, ci si rivolge a un altro interlocutore, come può essere *Amore* o Laura). A fronte di ciò, Petrarca – qui come altrove – presenta una varietà distribuzionale maggiore: se, per esempio, Dante non incomincia mai la sirma con un vocativo senza che sia espanso da almeno una frase relativa, in Petrarca ciò si verifica sette volte:

ma la paura un poco,
che ’l sangue vago per le vene agghiaccia,
riscalda ’l cor, perché più tempo avampi. ||
O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
o testimon’ de la mia grave vita,
quante volte m’udiste chiamar morte! (*Rvf* 71, 34-39);

Italia mia, benché ’l parlar sia indarno
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che’ miei sospir’ sian quali
spera ’l Tevero et l’Arno,
e ’l Po, dove doglioso et grave or seggio. ||
Rettor del cielo, io cheggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo dilecto almo paese (*Rvf* 128, 1-9);

²⁰⁷ Questa diminuzione si osserva anche al netto della notevole incidenza su questo valore di una canzone come *Vergine bella, che, di sol vestita* (*Rvf* 366), che per la sua costitutiva insistenza e replicazione del modulo (cfr. Gorni 1987, 206-08) conta 15 periodi aperti dal vocativo semplice – oltre a molti altri avviati dal *pattern* ‘vocativo + relativa’ –, che corrispondono a poco meno di un terzo delle occorrenze totali del fenomeno.

²⁰⁸ Cioè il totale delle canzoni escluse le due che non hanno il congedo: *Rvf* 70 e *Rvf* 105.

arrivando a dilatare la figura mediante l'addizione di vocativi, sia semplici sia modificati dalla relativa, al punto da abbracciare la sirma per intero, come avviene in *Rvf* 207, 72-78:

*O mondo, o penser'vani;
o mia forte ventura a che m'adduce!
O di che vaga luce
al cor mi nacque la tenace speme,
onde l'annoda et preme
quella che con tua forza al fin mi mena!
La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena;*

dove si registra una sorta di progressione ascendente per il grado di complessità e articolazione sintattica dei singoli moduli vocativi, per cui, partendo da due unità semplici (*O mondo, o penser'vani*, v. 72) e passando per un vocativo seguito da un'esclamativa (*o mia forte ventura a che m'adduce!*, v. 73), si arriva a un blocco di quattro versi (due settenari e due endecasillabi in disposizione alternata), amplificato da due relative, la prima di tipo attributivo, la seconda di tipo restrittivo (*O di che vaga luce / al cor mi nacque la tenace speme, / onde l'annoda et preme / quella che con tua forza al fin mi mena!*, vv. 74-77). Il rischio che questa architettura, incredibilmente dilatata, possa risultare dispersiva è perfettamente aggirato dal possessivo *vostra* in chiusa (v. 78), che incapsula anaforicamente il materiale testuale accumulato a sinistra e lo salda, compattandolo e rendendolo perfettamente coeso.

Ad ogni modo, il fatto che nelle canzoni petrarchesche questo modulo figuri con una frequenza non irrilevante in attacco della sirma, conferendo di fatto alla stanza una sorta di secondo 'avvio' (sintattico, tematico, ritmico²⁰⁹) in corrispondenza della sua metà, a fronte della totale mancanza di tale strategia dispositiva in Dante, di certo avvalorata con un elemento ulteriore l'idea – già manifestata nelle pagine precedenti – che la strofe venga sentita come un'entità bipartita, e spesso – anche se non sempre, poiché, com'è noto, la poesia dei *Fragmenta* rifugge costitutivamente la prevedibilità e il rigore geometrico in tutte le sue parti – lo snodo tra queste due porzioni collima col verso di chiave.

²⁰⁹ Cfr. Bozzola 2003, 243-45.

Nell'utilizzo del vocativo in apertura di periodo Petrarca si differenzia da Dante anche per un altro aspetto: in *Dante* § 1.4 si era rilevato che quest'ultimo, quando ricorre a una formulazione allocutiva, spesso la colloca in apertura di una battuta di discorso diretto²¹⁰; l'Aretino, invece, sembra rendere il fenomeno meno vincolato alle forme della dialogicità secondaria²¹¹, conferendogli uno spazio di movimento maggiore all'interno del campo testuale. Pertanto, ciò significa che nelle canzoni petrarchesche si manifesta con minor episodicità che in Dante l'urgenza di mantenere attivo il canale comunicativo tra la propria voce e il destinatario globale del discorso – perlopiù Amore o Laura –, incalzandolo sovente e richiamandone ripetutamente l'attenzione: con un'inevitabile accentuazione dell'elemento emotivo e patetico. In quest'operazione si mostra con tutta la sua evidenza la condizione terribile di Francesco, che tradisce in un certo senso la propria consapevolezza che le sue parole di conforto e di richiesta di aiuto possono servire a poco: la svolta non può venire dall'esterno, ma soltanto da sé stesso²¹².

Si consideri ora l'interiezione. In questo caso Petrarca dimostra una peculiarità distribuzionale assente in Dante: se nel *corpus* dantesco l'elemento interiettivo figura esclusivamente in posizione libera (tranne in *Rime* 10, 4, dove occorre in avvio del secondo piede della stanza incipitaria), nelle canzoni dei *Fragmenta*, invece, esso si può trovare anche in attacco di sirma:

Come a forza di vènti
 stanco nocchier di notte alza la testa
 a' duo lumi ch'è sempre il nostro polo,
 così ne la tempesta
 ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti
 sono il mio segno e 'l mio conforto solo. ||
Lasso, ma troppo tardi è più quel ch'io ne 'nvolò
 or quinci or quindi, come Amor m'informa,

²¹⁰ Per il discorso diretto nell'italiano antico, e in genere anche per le altre forme di discorso riportato, cfr. Ferraresi, Goldbach 2010, 1313-35, e Colella 2012b, 518-34.

²¹¹ Esistono due forme diverse di dialogicità: «quella “primaria” in atto tra autore e lettore, e quella “secondaria” relativa ai diversi tipi di interazione parlata e scritta solo “raccontati” o rappresentati nel testo, ossia alle diverse manifestazioni del discorso riportato, o, più in generale, della polifonia» (Calaresu 2021, 120-21).

²¹² Quest'esigenza – veicolata dalle frequenti allocuzioni – di trovare un aggancio fuori di sé alla propria condizione interiore con la finalità di mitigarla e di dividerne il peso è rilevata pure da Soldani 2009, 53n: «per i memorabili attacchi in vocativo, non si può fare a meno di aggiungere che essi rispondono anche a un impellente bisogno di trovare un interlocutore (per quanto muto) alla propria effusione sentimentale; e, insomma, di proiettare sul reale i propri moti interiori».

che quel che vèn da gratioso dono (*Rvf* 73, 46-54);

Di ciò m'è stato consiglier sol esso,
sempr' aguzzando il giovenil desio
a l'empia cote, ond'io
sperai riposo al suo giogo aspro et fero. ||
Misero, a che quel chiaro ingegno altero,
et l'altre doti a me date dal cielo? (*Rvf* 360, 35-40);

e in avvio di strofa:

Lasso, se ragionando si rinfresca
quel'ardente desio
che nacque il giorno ch'io
lassai di me la miglior parte a dietro,
et s'Amor se ne va per lungo oblio,
chi mi conduce a l'ésca,
onde 'l mio dolor cresca? (*Rvf* 37, 49-55);

Oimè, terra è fatto il suo bel viso,
che solea far del cielo
et del ben di lassù fede fra noi (*Rvf* 268, 34-36).

Ma con Petrarca, quando si colloca nella sirma in una posizione non saliente da un punto di vista metrico – e cioè nella maggior parte dei casi –, l'interiezione sembra specializzare una precisa funzione nella composizione testuale della stanza: infatti, in 8 casi su 9 essa o apre il movimento sintattico che conclude l'unità strofica²¹³, come in:

et a cui mai di vero pregio calse,
[...]
a l'alta impresa caritate sprona.
Deh qual amor sì licito o sì degno,
qua' figli mai, qua' donne
furon materia a sì giusto disdegno? (*Rvf* 28, 34-45);

Ch'aver dentro a lui parme
un che madonna sempre

²¹³ Per quanto riguarda in generale le 'figure' dell'*explicit* del sonetto petrarchesco cfr. Tonelli 1999, 119-21.

depinge et de lei parla:
a voler poi ritrarla
per me non basto, et per ch'io me ne stempre.
Lasso, così m'è scorso
lo mio dolce soccorso (*Rvf* 125, 33-39);

ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura:
punta poi nel tallon d'un piccio angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché sicura.
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura! (*Rvf* 323, 67-72),

se non proprio l'intera canzone, come nell'ultimo esempio citato. Oppure, pur non avviando a rigore l'ultimo periodo della stanza, ne marca comunque l'avvio della parte conclusiva, conferendo agli ultimi versi, spesso unita a una frase esclamativa, una chiara connotazione deprecativa o autocommiserativa:

che fur già sì devoti, et ora in guerra
quasi spelunca di ladron' son fatti,
tal ch'a' buon' solamente uscio si chiude,
et tra gli altari et tra le statue ignude
ogni impresa crudel par che se tratti.
Deh quanto diversi atti!
Né senza squille s'incomincia assalto,
che per Dio ringraciar fur poste in alto (*Rvf* 53, 49-56);

Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende.
Oh, se questa temenza
non temprasse l'arsura che m'incende,
beato venir men! ché 'n lor presenza
m'è più caro il morir che 'l viver senza (*Rvf* 71, 24-30);

Qual ingegno a parole
poria aguagliare il mio doglioso stato?
Ahi orbo mondo ingrato,
gran cagion ài di dever pianger meco,
ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco (*Rvf* 268, 18-22).

In questi esempi l'interiezione sembra assumere quindi una funzione 'demarcativa', che segnala semanticamente e prosodicamente la conclusione del movimento testuale della stanza, introducendo il più delle volte la prospettiva particolare del poeta a commento della situazione presentata in precedenza.

1.5 *Apertura della stanza*

Più sopra (*Dante* § 1.5) si è visto come nelle canzoni dantesche, confrontando i valori dell'apertura del periodo in generale con quelli delle sole aperture dei periodi collocati in attacco di stanza, si registrava una forte diminuzione dell'apertura in principale (che rimane comunque la tipologia più frequente in Dante) e, per converso, un aumento della voce 'strutture interpolate' in prima posizione. Una simile tendenza si osserva anche in Petrarca, nel quale, però, a fronte di una riduzione ancora maggiore del valore dell'apertura in principale (da 59,68% a 45,90%), si constata un aumento di tutti e tre gli altri indicatori: l'attacco in subordinata passa dal 20,57% al 26,23% (confermando la preferenza petrarchesca per la prolessi della subordinata come alternativa dell'apertura in principale), quello in 'struttura interpolata' dall'11,85% al 18,03%, e, infine, quello in 'altro' (cioè in vocativo semplice o in interiezione) dal 7,90% al 9,84%²¹⁴. Da ciò è possibile inferire che Petrarca abbia colto, da acuto lettore di Dante, la singolarità e la portata dell'operazione dantesca, accentuandola e adattandola alle proprie esigenze lirico-espressive.

In apertura di unità strofica, quindi, Petrarca, come Dante, incrementa e specializza le strutture che invertono l'ordine naturale dei costituenti e che ritardano, amplificandone l'attesa, la comparsa del verbo reggente, con netta preferenza per la prolessi della subordinata. Nella maggior parte dei casi le dipendenti anteposte sono la protasi di periodo ipotetico e, soprattutto, la circostanziale di tempo. La configurazione tipica della temporale anteposta prevede che questa sia espansa da altre subordinate, anche incassate o interpolate, col risultato di amplificare notevolmente la linea sospensiva, come nell'*incipit* di *Rvf*359, dove l'ampio giro sintattico travalica la fronte e scalza il verbo reggente oltre la 'chiave':

²¹⁴ Per i valori relativi alle tipologie di attacco della stanza cfr. Tab. 11.

*Quando il soave mio fido conforto
per dar riposo a la mia vita stanca |
ponsi del letto in su la sponda manca
con quel suo dolce ragionare accorto, ||
tutto di pieta et di paura smorto;
dico: «Onde vien' tu ora, o felice alma?» (Rvf 359, 1-6);*

oppure come nella seconda stanza di *In quella parte dove Amor mi sprona*, in cui, dopo un avvolgente avvio, segue la principale secca e asciutta, che frena bruscamente il giro sintattico:

*Poi che la dispietata mia ventura
m' à dilungato dal maggior mio bene,
noiosa, inexorable et superba, |
Amor col rimembrar sol mi mantene (Rvf 127, 15-18).*

Solo in un paio di casi la prolessi coinvolge frasi di estensione ridotta, sicché l'effetto che ne consegue non accentua la sensazione di attesa, bensì smuove e perturba lievemente la linea del discorso:

*Il dì che costei nacque, eran le stelle
che producon fra voi felici effecti
in luoghi alti et electi,
l'una ver' l'altra con amor converse (Rvf 325, 61-64);*

*Poi che suo fui non ebbi hora tranquilla,
né spero aver, et le mie notti il sonno
sbandiro, et più non ponno
per herbe o per incanti a sé ritrarlo (Rvf 360, 61-64);*

In questi due casi è possibile osservare la forte sproporzione tra il materiale linguistico a sinistra della principale, e quello, invece, accumulato alla sua destra, per subordinazione nel primo esempio, per coordinazione e addizione nel secondo. Quest'ultimo, inoltre, presenta una sintassi meno incline del primo ad assecondare le pause del verso, come si evince dal forte *enjambement* anaforico a cavallo dei vv. 62-63 (“...et le mie notti il sonno

/ sbandiro”), poiché, una volta giunti con la lettura al *rejet*, bisogna rivolgersi all’indietro e riorganizzare mentalmente i rapporti sintattici resi meno trasparenti dalla giacitura artificiosa dei costituenti.

Meno libera di posizionarsi indifferentemente a destra e a sinistra della principale, la protasi del periodo ipotetico figura in apertura della stanza con eguale frequenza della temporale. Tuttavia, il fatto che questa tipologia di subordinata venga tipicamente anteposta alla principale non cambia di molto il valore di fondo del fenomeno: poiché in questo paragrafo si stanno analizzando le tendenze della sintassi petrarchesca limitatamente all’*incipit* dell’unità strofica e non, come in *Petrarca* § 1.2, della sintassi del periodo in genere, che Petrarca ricorra sovente alla protasi in apertura di stanza risulta comunque indicativo della preferenza che egli accorda a questa circostanziale, in particolare per le implicazioni di ordine semantico che essa comporta, come ha mostrato diffusamente Arnaldo Soldani²¹⁵. Ad ogni modo, la configurazione che assume questo costruito in questa sede è piuttosto fissa e regolare dal punto di vista dell’estensione e della composizione condizionata dalla metrica (con la protasi che corrisponde al primo verso e l’apodosi al secondo), mentre risulta un po’ più varia nelle combinazioni adottate dal punto di vista sintattico. Si danno infatti alcuni casi in cui la subordinata prolettica è semplice oppure espansa da una subordinata implicita:

*Se mai candide rose con vermiglie
in vasel d’oro vider gli occhi miei
allor allor da vergine man colte, |
veder pensar il viso di colei
ch’avanza tutte l’altre meraviglie
con tre belle excellentie in lui raccolte (Rvf 127, 71-76);*

altri in cui la protasi è franta per l’inserzione di un’altra dipendente, spezzando in questo modo la linea melodica, come nel complesso e articolato *incipit* di *Rvf* 125, che «si pone ai limiti delle possibilità sintattiche dell’italiano» e che «non può non gettare una luce significativa sulla *obscuritas* del componimento» (Praloran 2013, 118)²¹⁶:

²¹⁵ Cfr. in particolare Soldani 2009, 43-50.

²¹⁶ Marco Praloran prosegue così: «[...] Si assiste ad un’inversione dei rapporti logici tra la sovraordinata e la relativa, tanto è vero che il condizionale, che ci aspetteremmo nella reggente

*Se 'l pensier che mi strugge,
com'è pungente et saldo,
così vestisse d'un color conforme,
forse tal m'arde e fugge,
ch'avria parte del caldo,
et desteriasi Amor là dov'or dorme (Rvf 125, 1-6);*

e altri ancora nei quali la protasi viene sdoppiata in due unità minori e omologhe fra loro coordinate, ottenendo quel calibrato intreccio tra paratassi e ipotassi così tipico del periodare petrarchesco, che avevamo già osservato altrove²¹⁷:

*Se stato fusse il mio poco intellecto
meo al bisogno, et non altra vaghezza
l'avesse disviando altrove vòlto, |
ne la fronte a madonna avrei ben lecto:
– Al fin sé giunto d'ogni tua dolcezza
et al principio del tuo amaro molto. – (Rvf 331, 49-54).*

Inoltre, la protasi a sinistra della sovraordinata può essere pure implicata nella struttura a 'festone', che consideriamo come un equivalente della subordinata prolettica:

*Et se cosa di qua nel ciel si cura,
l'anime che lassù son citadine,
et ànno i corpi abandonati in terra, ||
del lungo odio civil ti pregan fine,
per cui la gente ben non s'assecura,
onde 'l camin a' lor tecti si serra (Rvf 53, 43-48).*

dell'ipotetica: **forse tal m'arderebbe e fuggirebbe*, viene dislocato nella relativa (*ch'avria*) che dovrebbe invece stare all'indicativo: si prova uno sconcerto di tipo semantico perché la struttura logica, definita dai tempi verbali, è negata da quella sintattica che ne rovescia i valori. Da qui la grande difficoltà nella resa della parafrasi, che, come mostra il commento di Santagata, viene condotta a senso, non letteralmente» (Praloran 2013, 118).

²¹⁷ L'acuta intuizione critica, che abbiamo già citato nel corso di questo capitolo, è di Soldani 2009, 53-54.

A riprova della specializzazione della prosa della subordinata come modulo tipico dell'avvio della strofa nelle canzoni di Petrarca, si consideri infine il caso emblematico della canzone del 'tramonto' (*Rvf* 50), secondo la definizione che diede Gianfranco Folena a questo testo²¹⁸: quattro stanze delle cinque che compongono la lirica sono marcate in attacco da questo *pattern*, che imprime con decisione un andamento ascendente che si riverbera lungo tutta l'unità strofica, venendo di volta in volta ripreso e rilanciato, con qualche lieve variazione, all'inizio delle strofe successive²¹⁹. Si prenda la prima stanza:

*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l di nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta, |
veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et più et più s'affretta* (*Rvf* 50, 1-6).

L'indicazione temporale è costituita da una testa nominale (*stagion*, v. 1) con una duplice espansione relativa, e abbraccia il primo piede; a essa segue una gerundiva con funzione di ritardare la comparsa del verbo reggente, che arriva alla fine del giro sintattico al v. 6 (*raddoppia*), cui viene coordinata un'altra principale, di un solo emistichio, a chiudere la fronte. La stanza successiva, benché riproduca la medesima costruzione, assume nell'attacco una configurazione sintattica leggermente diversa:

²¹⁸ Cfr. Folena 1978, 291.

²¹⁹ Per la configurazione sintattica e retorica di *Rvf* 50 nel suo complesso – che rinvia implicitamente alla 'petrosa' *Io son venuto al punto della rota* (*Rime* 9) –, si vedano, oltre al già citato Folena 1978, almeno gli interventi successivi di Albonico 2001, e Bozzola 2022, 121-27. Questo, con le parole di Folena, lo schema compositivo di ciascuna stanza: «Lo schema logico-sintattico è costituito in ogni stanza da una proposizione comparativa-oppositiva, che assume forma correlativa, introdotta sempre e talora conclusa in circolo da una relazione temporale: che si viene attenuando nelle ultime due stanze: "poi che 'l sol s'asconde", v. 44, infine solo "la sera", v. 58, con un disegno che appare subito correlato alla parabola del sole e all'altra parabola dell'io. Il nesso oppositivo è sempre *ma*, tranne nell'ultima stanza dove l'io occupa tutto il campo e subordina tutto a sé: nella struttura del canto la parte del sole e della luce è in funzione e proporzione inversa a quella dell'io vorace che a poco a poco si impadronisce di tutto lo spazio della stanza. [...] L'analisi della distribuzione degli elementi nelle cinque stanze mostra il complesso meccanismo della permanenza e del mutamento, dell'*idem et aliud* che è la sostanza della poesia: una geometria straordinariamente precisa e sottile, che dal semplice passa al complesso stabilendo rapporti ogni volta mutati, sia pur lievemente, fra i protagonisti indicati e le funzioni rispettive: ed è un meccanismo che per il rigore compositivo si potrebbe paragonare a quello della sestina, salvo che qui il motore non è la calcolata rotazione delle parole-rima, ma si direbbe proprio il tempo, quel movimento solare e quella diversa luce o illuminazione delle scene, che sembrano presiedere al movimento armonico delle stanze» (Folena 1978, 304).

*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
ogni graveza del suo petto sgombra (Rvf 50, 15-20).*

Qui, l'estensione della catena prolettica non travalica il primo piede, come nella prima stanza, ma combacia perfettamente con esso; inoltre, la struttura della temporale introdotta da *come* procede in direzione ipotattica piuttosto che paratattica, innestando nella circostanziale di tempo una finale (*per dar luogo...*, v. 16), espansa a sua volta da una frase relativa con sfumatura consecutiva²²⁰ (*onde discende...*, v. 16-17). La medesima operazione di *variatio* coinvolge pure le due principali coordinate che chiudono la colata sintattica, le quali vengono dilatate, finendo con l'abbracciare per intero il secondo piede.

Nella terza stanza, pur mantenendo fisso l'impianto di fondo, si registra ancora una modifica per quanto riguarda la configurazione sintattica della fronte:

*Quando vede 'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
e 'nbrunir le contrade d'oriente,
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
lassando l'erba et le fontane e i faggi,
move la schiera sua soavemente (Rvf 50, 29-34);*

dove, come nella prima stanza, l'indicazione temporale è sdoppiata in due membri, che sintatticamente corrispondono alle due oggettive rette da *vede* al v. 29; tuttavia, in questo caso, il primo membro viene espanso da una relativa restrittiva (*ov'egli alberga*, v. 30), e il secondo si riduce a solo un verso. Anche le due principali nel secondo piede presentano una struttura che nelle prime due stanze non si era ancora vista: la prima principale è molto breve (solo un emistichio), mentre la seconda, che abbraccia due versi e mezzo, è interpolata da una circostanziale al gerundio, dilatata dal *tricolon l'erba et le fontane e i*

²²⁰ Sono di questo avviso Santagata 2004, *ad locum*, Albonico 2001, 4; Vecchi Galli 2012, *ad locum*. Bettarini 2005, *ad locum* si attiene, invece, al normale valore relativo.

faggi (v. 33). A ciò si aggiunga che questo giro sintattico risulta più coeso e compatto rispetto ai primi due, e questo perché qui il soggetto della temporale in attacco (il *pastor*, v. 29, tradizionale *alter ego* del poeta) è il medesimo delle due sovraordinate.

La quarta stanza è l'unica nella canzone in cui non si registra in apertura il modulo 'subordinata + principale'; e ciò non avviene senza ragione: come è stato ampiamente documentato dagli studiosi, in questa strofa si compie una sorta di svolta nell'economia del testo: in essa – al netto della continuità con le strofe precedenti segnalata dall'apertura in congiunzione –, da un lato, si «vede risalire il soggetto fino a tutto il secondo piede», dall'altro, «la sintassi aperta all'inizio del secondo piede sconfinata e si allunga nella sirma» (Bozzola 2022, 125); a cui si può aggiungere che la struttura di attacco, non immune dalla perturbazione dell'assetto della stanza causato dalla risalita dell' "io", diventa una 'struttura interpolata', realizzata nella fattispecie della principale franta dall'inserzione di una circostanziale di tempo:

*E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
sul duro legno, et sotto l'aspre gonne (Rvf 50, 43-45).*

Nella quinta e ultima strofa, dopo la svolta della quarta e la «tempesta formale» (Bozzola 2022, 125) in essa provocata, risulta impossibile ritornare all'assetto iterato – ma, al contempo, sempre variato – delle prime tre. La soluzione per cui opta Petrarca è il costruito a 'festone', sostanzialmente omologo della 'subordinata + principale', nel quale tuttavia figura la congiunzione *e*, la stessa che apriva la stanza precedente e dava, in un certo senso, l'avvio alla profonda riorganizzazione dei rapporti di forza ad essa interni.

Nel passaggio dall'esame delle tipologie di attacco del periodo in genere a quello dei costrutti in avvio di stanza è possibile osservare, come si diceva, anche un forte incremento delle 'strutture interpolate', segnatamente il 'sintagma nominale + relativa' e il 'vocativo + relativa'. Avevamo già segnalato in *Petrarca* § 1.3 che la prima tipologia risulta in genere meno vincolata della seconda all'apertura della sirma, mentre in posizione di attacco assoluto di unità strofica esse occorrono sostanzialmente con uguale frequenza, figurando per la metà delle occorrenze in questa sede. Accanto ad architetture meno complesse, di tre o quattro versi al massimo, nelle quali il sintagma nominale dà

solo l'abbrivio iniziale del movimento sintattico, concorrono sequenze più ampie e avvolgenti, che abbracciano il più delle volte un numero significativo di versi e arrivano spesso a travalicare il confine tra la fronte e la sirma²²¹. Si veda, ad esempio, la sesta stanza della canzone di lontananza *Si è debile il filo a cui s'attene* (Rvf 37), in cui – come rilevato da Santagata 2004, *ad locum* – si riscontra la «prima descrizione di Laura dall'inizio della raccolta»:

Le trecchie d'òr che devrien fare il sole
d'invidia molta ir pieno,
e 'l bel guardo sereno,
ove i raggi d'Amor sì caldi sono |
che mi fanno anzi tempo venir meno,
et l'accorte parole,
rade nel mondo o sole,
che mi fer già di sé cortese dono, ||
mi son tolte [...] (Rvf 37, 81-89).

Nella quale la *dispositio* delle bellezze di Laura (*Le trecchie d'òr*, v. 81; *'l bel guardo sereno*, v. 83; *l'accorte parole*, v. 86), sviluppata secondo una progressione verticale dall'alto verso il basso, non combacia perfettamente con le partizioni interne della strofa, creando in questo modo una sorta di dissonanza tra una dinamica estremamente ripetitiva – e quindi regolare – da un lato, e il profilo metrico della strofa dall'altro, che offrirebbe, per il ritmo fisso dei suoi snodi, un appiglio puntuale e congeniale a mettere in risalto la figura dell'accumulo; invece, qui come anche altrove, la ripetitività del congegno non raggiunge gli esiti più oltranzisti e viene ridimensionata con un efficace sfasatura dei due piani. In particolare, si osservi come il secondo elemento della *descriptio puellae*, ossia lo sguardo (v. 83), venga espanso da una relativa esplicativa introdotta da *ove* (v. 84), che a sua volta regge una consecutiva; questa unità sintattica, modulata diversamente dalla prima (v. 81-82), oblitera la pausa metrica tra i due piedi, conferendo così al blocco

²²¹ Come utile confronto si leggano le considerazioni sulle funzioni testuali e sintattico-intonative del 'SN + relativa' in apertura di sonetto nel *Canzoniere* – in particolare per quella di segnalare il «tema dell'intero testo» – di Tonelli 1999, 111-13, e, sulla scorta della studiosa, di Soldani 2009, 53. Inoltre, a conferma della maggiore estensione di questa struttura quando si trova in avvio di sonetto (o, come nel nostro caso, della stanza), si legga Cella 2023, 81: «in Petrarca accade con una frequenza rimarchevole che il soggetto tematico sia estremamente lungo, perché espanso con ulteriori apposizioni nominali e con frasi relative (a cui spesso si legano ulteriori subordinate) o perché composto di più elementi coordinati a loro volta espansi».

un'intonazione 'grave', rilanciata nel verso di chiave, dove viene sbalzato con forte infrazione del confine tra la fronte e la sirma il verbo reggente dell'intero movimento sintattico. Con minore *variatio* tra i singoli elementi dell'elenco – che invece ripropongono la medesima struttura 'SN + relativa + circostanziale' –, ma sempre con il medesimo travalicamento degli snodi metrici della stanza, si consideri anche la terza stanza di *Rvf* 53:

L'antiche mura ch'anchor teme et ama
et trema 'l mondo, quando si rimembra
del tempo andato e 'ndietro si rivolve, |
e i sassi dove fur chiuse le membra
di ta' che non saranno senza fama,
se l'universo pria non si dissolve, ||
et tutto quel ch'una ruina involve,
per te spera saldar ogni suo vitio (*Rvf* 53, 29-36),

dove la maggiore regolarità tra la giacitura delle singole sottounità sintattiche e le partizioni della stanza è controbilanciata da alcuni accorgimenti che spezzano anche in questo caso l'eccessiva ripetitività dell'insieme, quali la collocazione del *tricolon* "teme et ama / et trema" (vv. 29-30) a cavallo di due versi, e l'anastrofe tra il complemento d'agente e il verbo nella principale in chiusa ("per te spera saldar ogni suo vitio", v. 36), che conferisce retroattivamente alla colata sintattica un tono solenne e sostenuto. Solennità e intonazione 'grave'²²² che si rintracciano pure in *Rvf* 28, 76-83:

Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro,
volte l'antiche et le moderne carte,
volando al ciel colla terrena soma, |
sai da l'imperio del figliuol de Marte
al grande Augusto che di verde lauro
tre volte triumphando ornò la chioma, ||
ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma
spesse fiate quanto fu cortese (*Rvf* 28, 76-83),

²²² Già Figurelli 1956, 211, rilevava del resto il «tono epico e religioso» della canzone.

sia per l'evocazione dell'immaginario della grandezza della Roma antica, sia per la sintassi fortemente perturbata e quasi irregolare, caratterizzata da continue inversioni, iperbati e interpolazioni, come si può osservare sin dal principio, dove si registra un fortissimo iperbato tra l'ausiliare e il participio per l'inserzione di una finale, oppure nella divaricazione tra il verbo reggente *sai* al v. 79 e l'interrogativa indiretta posizionata in chiusa (*quanto fu cortese*, v. 83), che si realizza attraverso l'accumulo degli elementi circostanziali tra il sintagma verbale e l'argomentale.

1.6 Subordinazione

In questo paragrafo verrà condotta una disamina delle figure di subordinazione *tout court* delle canzoni petrarchesche, ragionando piuttosto per dati quantitativi che qualitativi, come abbiamo fatto invece nelle pagine precedenti, dove ci si è concentrati principalmente sulle strategie di attacco della frase complessa. A questo primo rilievo seguirà il necessario confronto con le tendenze della subordinazione nelle canzoni di Dante, che permetterà di contestualizzare e di dare sostanza critica ai semplici valori percentuali. Al fine di evitare la ripetizione di molti degli esempi che sono stati citati sinora, si è scelto di adottare per le pagine che seguiranno un taglio più discorsivo e meno esemplificativo, con questo senza rinunciare a offrire un profilo ben chiaro e definito delle tipologie subordinative in Petrarca.

Come già in *Dante* § 1.6, non si prenderanno in considerazione le frasi relative (sia restrittive sia attributive) né le argomentali in genere (completive, soggettive, oggettive, interrogative indirette), ma solo le subordinate circostanziali (temporali, causali, finali, consecutive ecc.). A proposito delle relative, va tuttavia osservato che, se è vero, da un lato, che in Petrarca in generale esse, «tanto restrittive quanto appositive, siano la forma subordinativa più frequente» (Cella 2023, 78), attestandosi in particolare nelle canzoni con un valore del 32,04%, dall'altro – almeno per quanto riguarda le sole canzoni –, ciò non avviene «con valori ben superiori alla lirica precedente» (*Ead.*, 78): basandoci sui dati in nostro possesso, risulta che in Dante la percentuale delle frasi relative calcolata sul totale delle subordinate è leggermente superiore a quella petrarchesca, e

tocca il 33,97%²²³. Semmai, ciò che si può constatare confrontando i valori dei due poeti è che Petrarca fa un più largo uso delle esplicative (40,68% sul totale delle relative) rispetto al precedente dantesco (24,37%), a confermare la tendenza petrarchesca «a dichiarare e a definire, con maniacalità, la natura, i comportamenti, le caratteristiche, le funzioni di tutti gli enti nominati» (*Ead.*, 78).

Altrettanto interessante è il caso della protasi del periodo ipotetico. Come è già stato detto, sulla scorta di Soldani 2009, 41-50, si può certo affermare che questa tipologia di subordinata, al netto dei vari significati che può assumere (controfattuale, bi-affermativo ecc.), è una delle marche più tipiche della sintassi petrarchesca, e non solo per quello che concerne le canzoni. Tuttavia, confrontando i valori totali della frequenza del fenomeno in Dante e con quelli di Petrarca, risulta che la discrepanza tra i due autori è minima (6,35% per Dante *versus* 7,06% per Petrarca; cfr. Tab. 12)²²⁴. La distanza tra i due sta piuttosto nella posizione che questa subordinata assume rispetto alla principale: nelle canzoni dei *Fragmenta* essa si trova nella quasi totalità dei casi in posizione prolettica (85,39%), e in 47 casi su 111 (42,34%) viene collocata in apertura di periodo; nelle canzoni del *corpus* dantesco, invece, figura con una frequenza maggiore anche dopo la principale (21,21% contro il 10,81% petrarchesco), e incomincia la frase complessa solo 10 volte su 66 (pari al 15,15% delle occorrenze totali). Pertanto, la strategia distributiva della protasi in Petrarca risulta intonativamente orientata, a conferma della tendenza tutta petrarchesca a conferire al periodo un andamento melodico ascendente mediante l'ampio ricorso alla prolessi. Ad ogni modo, che in Petrarca la protasi figuri dopo l'apodosi è davvero raro, e ciò si verifica solo in 16 casi. Eccone alcuni:

I' venni sol per isvegliare altrui,
se chi m'impose questo
non m'inganò, quand'io parti' da lui.– (Rvf 119, 110-112);

La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo (Rvf 126, 20-22);

²²³ Cfr. Tab. 12, nella quale riportiamo i dati delle relative distinguendo tra limitative ed esplicative.

²²⁴ La contraddizione con Soldani 2009, 42, è solo apparente: è vero che lo studioso registra «una crescita evidentissima delle condizionali, che da un lato favoriscono l'anticipazione della dipendente, costante nei *Fragmenta*, dall'altro – come noto – sottopongono a condizione, e problematizzano, il rapporto di causa-effetto»; tuttavia, com'è noto, egli considera solo i periodi che 'legano' le parti del sonetto di Petrarca, che cioè travalicano le partizioni interne di quel metro, e non quelli che non realizzano tale figura.

Simil fortuna stampa
mia vita, che morir poria ridendo,
del gran piacer ch'io prendo,
se nol temprassen dolorosi stridi (Rvf 135, 80-83);

la qual temo che 'n pianto si resolve,
se Pietatte altramente il ciel non volve (Rvf 325, 74-75);

anche dopo una frase esclamativa:

O grandi Scipïoni, o fedel Bruto,
quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto
romor là giù del ben locato officio! (Rvf 53, 37-39).

Una situazione simile caratterizza anche l'utilizzo della circostanziale di tempo. I valori totali della frequenza del fenomeno sono pressoché identici: in Petrarca il dato percentuale della temporale sul totale delle subordinate è 7,82%, in Dante 7,12% (cfr. Tab. 12). Ciò che differenzia la prassi sintattica dei due autori è ancora una volta l'assiduità con cui l'autore del *Canzoniere* ricorre alla prolessi della temporale (in questo caso, peraltro, più libera di posizionarsi prima o dopo la principale), confermata inoltre dal dato relativo all'attacco del periodo in temporale, che in Petrarca è più del doppio rispetto a quello dantesco (21,95% contro 10,81%)²²⁵.

Infine, a fronte di una diminuzione delle causali²²⁶ (scendono infatti dal 5,49% in Dante a 3,12%), delle concessive (da 3,56% a 1,02%) e delle consecutive (da 9,72% a 6,68%)²²⁷, si osserva un incremento delle subordinate implicite al gerundio (ossia le gerundive e modali, che si attestano rispettivamente 4,96% e 2,73% in Petrarca, 1,64% e

²²⁵ Calcolato sul totale delle frasi temporali schedate.

²²⁶ Come già rilevato da Soldani 2009, 41-42.

²²⁷ La consecutiva è comunque una delle tipologie di subordinata avverbiale tra le più attestate nelle canzoni di Petrarca, a conferma di quanto osservato da Cella 2023, 78-79, per cui «le consecutive raggiungono un'alta frequenza, press'a poco pari alle temporali e superiore alle casuali e finali». Tuttavia, la prospettiva metodologica che abbiamo assunto in questo paragrafo è, al netto di qualche modifica, la stessa di Soldani 2009, il quale, per determinare la consistenza e la rilevanza di qualsiasi fenomeno sintattico e metrico, procede piuttosto per confronto con lo sfondo istituzionale della tradizione che per confronto delle frequenze dei vari fenomeni nel singolo autore. Pertanto, solo in quest'ottica si può contestualizzare il rilievo dello studioso relativo alla «drastica riduzione delle frasi posposte maggiormente diffuse negli stilnovisti, le consecutive e le causali» (Soldani 2009, 41): che non significa che le prime siano poco attestate in Petrarca, bensì che rispetto al precedente dantesco viene ridimensionata la galassia di significati che lì come negli altri stilnovisti (e non solo) assumeva.

1,44% in Dante), sulle quali ci si è già soffermati in *Petrarca* § 1.2 a proposito delle strutture a ‘festone’; più contenuto, ma comunque da rilevare, l’aumento delle finali, che passano dal 2,12% al 3,18% petrarchesco²²⁸.

2. Rapporto fra la sintassi e la metrica

Prima di approfondire le particolari configurazioni metro-sintattiche della stanza petrarchesca, non sarà ozioso fare alcune osservazioni di carattere generale per meglio inquadrare il fenomeno. Se per Dante l’intonazione ‘convenzionale’ della stanza prevedeva tendenzialmente il rispetto ossequioso delle confini metrici interni alla stanza (nell’Alighieri la corrispondenza tra le pause sintattiche forti e gli snodi strutturali della strofa era del 67,39%; cfr. *Dante* § 2.1 e Tab. 15), in Petrarca la situazione diverge sostanzialmente: se, da un lato, il dato relativo alla tipologia strofica P/P/S – in cui la fine del periodo coincide con quelle canoniche della strofa²²⁹ – resta comunque quello più elevato (50% esatto; cfr. Tab. 15), dall’altro si registra un notevole aumento dello scavalco da parte della sintassi dei confini interni dell’unità strofica. Pertanto – e qui sta l’innovazione petrarchesca rispetto a Dante –, non è possibile affermare che lo sfondo ‘istituzionale’ della fisionomia sintattica della stanza delle canzoni di Petrarca consista nella coincidenza del piano metrico con quello sintattico²³⁰, come invece avviene nel sonetto, dove la percentuale delle parti ‘legate’ è decisamente più bassa²³¹. È interessante notare a questo proposito come il fenomeno abbia un’incidenza diversa a seconda del genere metrico che si considera: se ne deduce che la sintassi della canzone proceda tendenzialmente per curvature più ampie, rifuggendo le pause forti frequenti; in

²²⁸ Per i valori percentuali relativi alla frequenza delle tipologie di subordinata cfr. Tab. 12.

²²⁹ Si segnala che delle 28 canzoni petrarchesche spogliate (si è esclusa – lo ricordiamo – la canzone ‘frottolata’ *Rvf*105) sono tutte analizzabili in una fronte divisa in due piedi e in una sirma indivisa, le cui strofe sono indivise, *sanguigni oscuri o persi* (*Rvf*29).

²³⁰ S’intende cioè la precisa coincidenza tra la fine dei periodi con i confini delle partizioni interne alla stanza.

²³¹ Si legga la precisa sintesi di Soldani 2009, 29, relativa a questo punto: «i tre campioni del ‘classicismo stilistico’ due-trecentesco [*scil.* Dante, Cino, Petrarca] si fissano su percentuali di legamento fra parti metriche assai vicine, intorno al 20%. Se ne deduce fin d’ora, nei tre, una comune, fondamentale esigenza di medietà su questo piano: e cioè sfruttamento dell’artificio ma in misura che non squassi l’assetto metrico-sintattico del sonetto, che deve restare riconoscibile nella maggioranza dei casi e fornire – per così dire – la regola, lo sfondo su cui si stagliano, come varianti ammesse dal sistema, questi fenomeni difformi».

altri termini, il passo della canzone petrarchesca al netto della differenza strutturale e metrica dei metri – che non è poi così ampia se si considera l'estensione media della stanza petrarchesca (tra i 13 e i 14 versi) e quella del sonetto – è più lungo, e sente meno vincolanti i confini tra le partizioni, mostrando quindi una notevole libertà di movimento. A ulteriore conferma di quanto è stato già affermato nel corso di questo capitolo, in particolare sulla scorta di Bozzola 2003, 199-210, va certamente osservato che il settenario gioca un ruolo fondamentale nel caratterizzare la specificità del ritmo della canzone rispetto a quello del sonetto, se non altro per la semplice ragione che la minore estensione di questo verso condiziona in un certo senso la sintassi e la costringe ad abbracciare volute più ampie, quasi favorisse e incentivasse la tracimazione sintattica non solo delle unità versali (si pensi ai frequenti *enjambements* tra settenario ed endecasillabo), ma anche e soprattutto dei confini tra i partizionamenti della stanza.

Ad ogni modo, ritornando alla frequenza con cui si attestano le quattro tipologie metro-sintattiche della stanza, a fronte di un ridimensionamento sostanziale del tipo P/P/S si registra, come si diceva poco sopra, un aumento delle tipologie caratterizzate da almeno una tracimazione. Tuttavia, fra i tre tipi possibili di scavalco si registrano frequenze anche molto diverse. Come per Dante, il tipo P+P è quello più attestato, anche se, rispetto all'Alighieri, il valore aumenta ancora, passando dal 23,91% dantesco al 29,21%. Anche il tipo P+S cresce di un paio di punti percentuali (oscillando quindi dal 5,43% di Dante al 7,30%); ma è con la tipologia P+P+S che si registra l'escursione maggiore: in Dante il dato è appena del 3,26%, mentre in Petrarca guadagna quasi 10 punti percentuali, raggiungendo il 13,48%²³² (cfr. Tab. 15). Naturalmente questi valori segnalano la presenza del travalicamento sintattico in quanto tale, senza distinguere tra le varie soluzioni con cui esso si realizza, sulle quali invece ci si soffermerà a breve.

In aggiunta a questi rilievi quantitativi – e a quelli qualitativi che seguiranno nelle prossime pagine –, è possibile, infine, fare una considerazione sulla distribuzione delle figure di scavalco, strettamente implicata nel notevole incremento del fenomeno: nelle canzoni petrarchesche si ravvisa una dislocazione più diffusa delle parti legate, e meno ancorata – come invece è stato osservato per Dante – alle stanze esordiali. Infatti,

²³² Questi valori, insieme a quello relativo alla tipologia P/P/S riportato poco sopra, sono lievemente differenti (anche identici nella sostanza) da quelli segnalati da Guidolin 2010, 115-17: ciò può dipendere da qualche «necessario adattamento» dei criteri di scansione sintattica indicati da Soldani 2003, ripresi poi in Soldani 2009, che la studiosa dichiara di aver apportato.

sul totale delle stanze petrarchesche interessate da almeno una tracimazione sintattica solo il 17,98% occupa la prima posizione, mentre in Dante ciò si verifica nel 37,93% dei casi: se per l'Alighieri questa tecnica permette di marcare sintatticamente e metricamente la stanza di avvio dell'intero testo, e quindi di metterla tendenzialmente in rilievo, in Petrarca ciò non avviene, o meglio, si estende anche a posizioni che in Dante non venivano – se non in qualche raro caso – interessate dal fenomeno.

2.1 *Il tipo strofico P/P/S*

In Petrarca, come si è visto, la tipologia P/P/S è quella più frequente, anche se in termini relativi e non assoluti. In Dante si era rilevato come l'alta frequenza con cui egli fa corrispondere le pause sintattiche con i confini metrici era determinato, in un certo senso, da una dialettica produttiva tra le istanze della struttura metrica e quelle dello sviluppo argomentativo, per cui si ha l'impressione che spesso la progressione del ragionamento segua il tracciato delle partizioni metriche e lo sfrutti per organizzarsi (si pensi al caso emblematico di *Rime 4, Le dolci rime d'amor ch'io solea*). Nelle canzoni petrarchesche – che il più delle volte rifuggono l'eccessiva ripetitività, preferendo l'iterazione di soluzioni simili ma sempre finemente variate – questo non viene completamente a mancare. Naturalmente si realizza in forme meno rigide che in Dante, specie per quanto riguarda la configurazione sintattica della sirma, che nel caso petrarchesco risulta più articolata e più ricca di snodi e torsioni logiche, all'opposto di quella dantesca, che, invece, sembra più compatta e – si direbbe – monolitica. E non a caso Petrarca sembra servirsi dei tralicci della struttura metrica della stanza per organizzare il discorso e l'argomentazione nelle canzoni in cui il legame con Dante è più scoperto. Si prenda la magnifica canzone *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf 119*). Tutti i commentatori rilevano il forte debito sul piano strutturale e narrativo, nonché per l'«impostazione allegorico-dottrinale» (Santagata 2004, 551), che questo componimento ha nei confronti della dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute* (*Rime 13*)²³³. Sin dalla stanza

²³³ Cfr. anche Vecchi Galli 2012, 475-76, la quale estende l'ipotesto ideale di questa lirica anche alla *Commedia*: «Una decisiva memoria dantesca è stata universalmente colta nell'invenzione primaria del testo, con il richiamo alle canzoni *Tre donne intorno al cor* e *Due donne in cima della mente mia* e al

d'esordio è possibile notare come la *dispositio* dei motivi venga scandita dai piedi e dalla sirma:

Una donna più bella assai che 'l sole,
et più lucente, et d'altrettanta etade,
con famosa beltade
acerbo anchor mi trasse a la sua schiera. ||
Questa in pensieri, in opre et in parole
(però ch'è de le cose al mondo rade),
questa per mille strade
sempre inanzi mi fu leggiadra altera. ||
Solo per lei tornai da quel ch'i' era,
poi ch'i' sofferesi gli occhi suoi da presso;
per suo amor m'er'io messo
a faticosa impresa assai per tempo:
tal che, s'i' arrivo al disiato porto,
spero per lei gran tempo
viver, quand'altri mi terrà per morto (*Rvf* 119, 1-15).

Nel primo piede (vv. 1-4), si dice della giovanile (*acerbo anchor*, v. 4) 'conversione' alla Gloria²³⁴; nel secondo (vv. 5-8), si fa riferimento alla costante azione di guida e ispiratrice che essa ha avuto nel poeta: si passa quindi dall'evocazione di un avvenimento puntuale come l'incontro – a quell'altezza soltanto 'interiore' – con la Gloria (*mi trasse a la sua schiera*, v. 4) a una constatazione del lungo discepolato sulla sua scorta (*per mille strade / sempre inanzi mi fu*, vv. 7-8). Nella sirma la situazione è più complessa, data la sua maggiore estensione; tuttavia, lo schema dispositivo di fondo e la funzione demarcativa che questa parte della strofa assume non vengono meno: agganciandosi in parte a quanto evocato in precedenza (ossia il fatto di essere stato improvvisamente fulminato dalla sua immagine mentale, e di conseguenza convertito alla sua religione laica e profana: *Solo per lei tornai da quel ch'i' era, / poi ch'i' sofferesi gli occhi suoi da presso*, vv. 9-10), l'esposizione dell'antefatto del canto affidato alla stanza incipitaria prosegue enunciando

Convivio. Ma uno spunto situazionale non trascurabile guida il lettore anche verso l'ipotesto della *Commedia*, in particolare *Purg.* XXX-XXXI, con l'incontro fra Dante e Beatrice e la sanzione che l'uno fa della guida spirituale dell'altra».

²³⁴ Come è già stato segnalato altrove, si è ben consapevoli che l'interpretazione di questa *donna più bella assai che 'l sole* oscilla tra la 'Gloria', appunto, e altre figurazioni femminili (la 'Sapienza' intellettuale su tutte); sulle varie ipotesi interpretative si veda Bettarini 2005, 549-51, e i relativi rimandi bibliografici.

il risultato pratico ed effettivo della lunga e costante frequentazione interiore con la Gloria (*per suo amor m'er'io messo / a faticosa impresa assai per tempo*, vv. 11-12), con la conseguente speranza di «vivere a lungo nella fama, anche dopo la morte» (Santagata 2004, *ad locum*). Questi tre momenti dell'argomentazione petrarchesca sono dunque perfettamente scanditi dalle tre partizioni, che organizzano e mettono ordine alla materia, permettendo di cogliere perfettamente gli snodi logici e, in generale, l'avanzamento semantico-informativo del discorso. Tale funzione dei piedi e della sirma – che poco sopra abbiamo definito ‘demarcativa’ – si ravvisa anche nelle altre stanze della canzone (tranne nella seconda, sulla quale a breve torneremo). In particolare, nella terza strofa tale dinamica compositiva coinvolge uno scambio di battute di discorso diretto²³⁵, che si incastrano perfettamente con la struttura metrica. Dopo l'apparizione della donna al poeta (*I' dico che pur dianzi / qual io non l'avea vista infin allora, / mi si scoverse...*, vv. 26-28), incomincia lo scambio dialogico tra i due:

Ma non me 'l tolse la paura o 'l gielo
 che pur tanta baldanza al mio cor diedi
 ch'i' le mi strinsi a' piedi
 per più dolcezza trar degli occhi suoi; |
 et ella, che remosso avea già il velo
 dinanzi a' miei, mi disse: –Amico, or vedi
 com'io son bella, et chiedi
 quanto par si convenga agli anni tuoi. – ||
 – Madonna – dissi – già gran tempo in voi
 posi 'l mio amor, ch'i' sento or sì infiammato,
 ond'a me in questo stato
 altro volere o disvoler m'è tolto. –
 Con volce allor di sì mirabil' tempre
 rispose, et con un volto
 che temer et sperar mi farà sempre: (*Rvf* 119, 30-45)

Strettamente legata alla stanza precedente (emblematico di ciò è la presenza del connettivo *ma* in prima posizione, che segnala la serrata prosecuzione logica del discorso di stanza in stanza), anche in questa le azioni dei personaggi (che in questo testo sembrano quasi svolgere il ruolo delle *dramatis personae* di una ‘profana’ rappresentazione in

²³⁵ Sulle canzoni a ‘sviluppo drammatico-dialogico’ nei *Fragmenta* cfr. Guidolin 2010, 289-91.

miniatura) e le battute del dialogo collimano con le parti della stanza. Si osservi il primo piede: in esso si enuncia la postura assunta dal poeta-personaggio in attesa delle parole della Gloria (*ch' i' le mi strinsi a' piedi / per più dolcezza trar degli occhi suoi*, vv. 33-34); e poi il secondo, nel quale la figura femminile prende la parola e si rivolge all'*amico* (v. 36). Nella sirma tocca a quest'ultimo a parlare, il quale ribadisce la propria religiosa costanza nell'averla ascoltata e servita. Si noti, in aggiunta, il raffinato intreccio delle due istanze dialogiche – quella del poeta e quella della donna –: la didascalia che introduce l'intervento di quest'ultima è accompagnata da un'indicazione che presenta al lettore come ella si presenta visivamente al poeta nel momento stesso in cui avviene lo scambio tra i due (*et ella, che remosso avea già il velo / dinanzi a' miei, mi disse...*, vv. 35-36), e precede la battuta; nel caso del poeta, invece, la didascalia si presenta articolata in due parti separate e distinte, la prima delle quali collocata nel primo piede, in cui, appunto, si segnala la postura assunta da questi in rapporto alla donna nell'rappresentazione dell'interazione dialogica, la seconda, inserita nella stessa battuta a romperne e spezzarne la linea melodico-intonativa. Ultimo rilievo – per quanto riguarda questa terza stanza – sui tre versi che chiudono la sirma: in essi figura la cornice che apre l'intervento della Gloria che abbraccia per intero la strofa successiva, saldando le due unità metriche in maniera ancora più forte di quanto non fossero già – sul piano della progressione logico-argomentativa – le stanze 2 e 3, come abbiamo visto. In questo caso la spinta cataforica travalica la pausa – fortissima – tra le unità strofiche, se non su un piano sintattico, almeno sul piano semantico; sicché la lettura deve essere condotta tutta d'un fiato, senza sosta: col che aumenta la carica emotiva dello scambio che procede gradatamente secondo una *climax*, segnalata peraltro dal graduale ampliamento delle volute del discorso diretto (due versi e mezzo per la Gloria, vv. 36-38; quattro versi per la risposta del poeta, vv. 39-42; una stanza intera ancora per la Gloria, vv. 46-60). Questa operazione è particolarmente sintomatica della tendenza – tutta petrarchesca – di introdurre un elemento di rottura, nei limiti del possibile e con un armamentario fornitissimo di soluzioni, quando il congegno formale funziona perfettamente, quasi egli volesse inserire nel cortocircuito, nell'intermittenza appena percepibile, nel – ricorrendo a una formula di Marco Praloran – 'tema con variazione', la propria firma.

Un'ultima annotazione su questa canzone: la seconda stanza, come si diceva, è l'unica del componimento nella quale non si registra una corrispondenza tra la sintassi e

le pause metriche, che vengono puntualmente obliterate (pertanto, la strofa è da ascrivere alla tipologia P+P+S):

Questa mia donna mi menò molt'anni
pien di vaghezza giovenile ardendo,
sì come ora io comprendo,
sol per aver di me più certa prova, |
mostrandomi pur l'ombra o 'l velo o' panni
talor di sé, ma 'l viso nascondendo;
et io, lasso, credendo
vederne assai, tutta l'età mia nova ||
passai contento, e 'l rimembrar mi giova,
poi ch'alquanto di lei veggi' or più inanzi.
I' dico che pur dianzi
qual io non l'avea vista infin allora,
mi si scoverse: onde mi nacque un ghiaccio
nel core, et èvvi anchora,
et sarà sempre fin ch'i' le sia in braccio (*Rvf* 119, 16-30).

Essa si compone di quattro tempi sintattici, come la prima. Tuttavia, sul piano metro-sintattico, qui la situazione è più mossa e tesa: la prima frase complessa si conclude a metà del secondo piede; la seconda, leggermente più breve, deborda per due versi nello spazio della sirma, scavalcando il confine metrico con un'inarcatura tra l'oggetto diretto e il verbo, per giunta di tipo anaforico, giusta la concomitanza dell'anastrofe. Infine, a ulteriore incremento della tensione, la giuntura tra gli ultimi due periodi cade in corrispondenza della cesura del v. 28, sfasando ancora una volta i due piani (sfasatura che si trascina anche a cavallo dei versi successivi, dove si rileva un altro *enjambement*, questa volta tra verbo e complemento: ...*onde mi nacque un ghiaccio / nel core*, vv. 28-29). La ragione di questa discrepanza tra l'orchestrazione metrico-sintattica di questa stanza e quella delle altre – tanto più evidente quanto più isolata – è da ravvisare nel fatto che in essa viene rappresentato il momento di maggiore salienza dell'intero componimento, e cioè l'effettivo incontro tra il poeta e la Gloria (vv. 26-28)²³⁶ – dietro al quale si cela l'allusione all'incoronazione poetica avvenuta in Campidoglio l'8 aprile 1341²³⁷.

²³⁶ Annota benissimo Stroppa 2011, *ad locum*, a proposito dell'avvio del periodo in *I' dico* (v. 26): «attacco dichiarativo che già nella prima canzone degli occhi introduceva il centro concettuale della canzone (cfr. *Rvf* 71, 76)», come del resto sono i vv. 26-28 per *Rvf* 119.

²³⁷ Cfr. almeno Fenzi 1993, *ad locum*; Santagata 2004, *ad locum*; Vecchi Galli 2012, *ad locum*.

Questo calibrato contrappunto permette, quindi, di isolare, risaltandoli, singoli momenti dello sviluppo argomentativo, o di demarcare, sempre con una funzione di *mise en relief*, le partizioni su base tematica e retorica delle canzoni, come avviene per esempio nella canzone alla Vergine (*Rvf* 366). Basandoci sulla *lectura* di Gorni, il testo risulta bipartito (bipartizione segnalata pure dalla distribuzione dei tempi verbali):

le prime sei stanze ospitano esclusivamente i tempi presenti e i tempi perfetti, proponendo non solo una successione armonica, ma anche confezionando uno schema mariano di solido impianto. Nella prima stanza si contempla il dogma della *theotókos aeiparthénos*; nella seconda, la figura dell'addolorata; nella terza, il tema della «regina coeli», se non addirittura quello dell'assunta; la quarta stanza è eclettica, e infatti “d’ogni gratia plena” (v. 40): la Vergine vi è contemplata nei suoi attributi canonici di «sancta Virgo Virginum» o di assunta, Madre di Dio, addolorata, nonché di “madre, figliuola et sposa”, v. 47. Nella quinta e nella sesta, accumulate dalla metafora del viaggio terreno, è ripresa l’idea di Maria vergine e madre [...]. Le stanze settima e ottava sono, quanto alla sostanza, documenti di autobiografia poetica, e per la prima volta si aprono, specialmente la prima delle due, a un nuovo tempo verbale, il passato prossimo; ricapitolativa delle ragioni e della storia lirica, la stanza nona. La stanza decima, che si potrebbe dire escatologica e di consacrazione, ha coerentemente tempi presenti, e il solo futuro del testo (v. 123) (Gorni 1987, 216-17).

Nella prima parte, insomma, la canzone è eminentemente un’«orazione ad alta voce, *actio* in piedi, insaporita di voci mariane, ma saldamente ancorata alla retorica classica e ai paradigmi lirici» (*Id.*, 214); nella seconda emerge la componente autobiografica e personale. A questa svolta corrispondono, sul piano dell’*elocutio*, come ha rilevato Gorni, tempi verbali differenti, e – aggiungiamo noi – una sintassi più ‘legata’ nella fronte delle prime sei stanze (sono tutte di tipo P+P, anche se non in tutte alla fronte corrisponde un unico giro sintattico), più rigidamente ossequiosa dei confini metrici interni nelle ultime quattro. Il passaggio dalla prima parte, nella quale in tutte le stanze, eccetto la prima, la fronte è attraversata da un unico periodo, alla seconda, in cui alla fine del primo piede c’è sempre una pausa nell’esecuzione, risulta così marcato anche sul piano ritmico-intonativo. È sufficiente scorrere le due stanze a cavallo delle quali avviene la svolta strutturale della canzone, ossia la sesta e la settima, per notare questa differenza di passo:

Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida, |
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultime strida. ||
Ma pur in te l'anima mia si fida,
peccatrice, i' nol nego,
Vergine, ma ti prego
che 'l tuo nemico del mio mal non rida:
ricorditi che fece il peccar nostro
prender Dio, per scamparne,
humana carne al tuo virginal chiostro.

Vergine, quante lagrime ò già sparte,
quante lusinghe et quanti preghi indarno,
pur per mia pena et per mio grave danno! |
Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno. ||
Mortal bellezza, atti et parole m'anno
tutta ingombrata l'alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.
I dì miei più correnti che saetta
fra miserie et peccati
sonsen' andati, et sol Morte n'aspetta (*Rvf*366, 66-91).

Si noti infine, a ulteriore puntello della svolta 'autobiografica' della canzone a partire dalla settima stanza, la marcata prolessi della temporale (si tratta del primo avvio del periodo in subordinata del componimento), seguita dalla gerundiva, ai vv. 82-84, dall'andamento spiccatamente narrativo.

2.2 Il tipo strofico P+P

In Petrarca – si diceva – il 29,21% delle stanze (cfr. Tab. 15) presenta una tracimazione della sintassi tra il primo e il secondo piede, risultando pertanto la tipologia di stanza con partizioni 'legate' maggiormente attestata. Questo valore incrementa leggermente quello del precedente dantesco; l'originalità dell'operazione dantesca sta piuttosto nella

distribuzione più diffusa del fenomeno, che in Dante è maggiormente ancorato alla stanza d'esordio (in Dante un legame P+P su tre occorre in una strofa d'apertura, mentre in Petrarca una ogni sei). Come abbiamo visto anche con Dante, nell'Aretino non si registrano in questa sede *enjambements* sintagmatici (del tipo Aggettivo-Sostantivo, Verbo-Oggetto ecc.). Nella quasi totalità dei casi, infatti, la struttura del periodo travalica sì il confine tra piedi, ma gli snodi sintattici della frase complessa coincidono effettivamente con tale pausa²³⁸; sicché tale strategia compositiva, «pur nell'audace saldatura [...], deve essere letta come un meccanismo di sincronizzazione che recupera un allineamento, se non periodale, almeno frasale e sintagmatico con i segmenti metrici» (Guidolin 2010, 118). Solo in un caso si rileva un'inarcatura di media intensità tra verbo e complemento:

Così di ben amar porto tormento,
 et del peccato altrui cheggio perdono:
 anzi del mio, che devea *torcer li occhi* |
dal troppo lume, et anchor di sirene al suono
 chiuder li orecchi... (*Rvf*207, 79-83).

Con un valore percentuale del 77,36%, quando i piedi sono legati, essi solitamente vengono abbracciati da un unico giro sintattico: ne consegue un'impressione di forte compattezza della fronte della stanza. Anche per questo aspetto Petrarca incrementa rispetto a Dante, nel quale il dato ammonta al 63,64%. Al contrario dell'Alighieri— in cui questo tipo di collegamento tra i piedi occorre solo quattro volte —, la tipologia di collegamento tra piedi più frequente in Petrarca è il legame in 'frase estesa' (26,32%; cfr. Tab. 16). Spesso questo tipo di 'legatura' si realizza mediante la dilatazione della proposizione ricorrendo al polisindeto:

Et per pianger anchor con più diletto,
 le man' bianche sottili,
et le braccia gentili,
et gli atti suoi soavemente alteri, |

²³⁸ Si tratta di quegli *enjambements* che Zuliani 2009, 171-73, definisce «non marcati», nei quali «la sintassi travalica inevitabilmente i confini, ma resta del tutto compatibile con l'ipotizzata pausa nell'esecuzione».

e i dolci alteramente humili,
e 'l bel giovenil petto,
torre d'alto intellecto,
mi celan questi luoghi alpestri et feri (*Rvf* 37, 97-104);

dove i versi si susseguono battendo in attacco sulla congiunzione; oppure modulando variamente la collocazione dell'*e*, che occorre sia in corrispondenza della cesura dell'endecasillabo, sia in prima posizione al momento della tracimazione nel secondo piede (v. 60):

Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme
de la tenera etate, e i vecchi stanchi
ch'anno sé in odio et la soverchia vita, |
e i neri fraticelli e i bigi e i bianchi,
coll'altre schiere travagliate e 'nferme,
grindan: O signor nostro, aita, aita (*Rvf* 53, 57-62).

Altrove, la dilatazione della frase che scavalca la pausa – che può essere sia una dipendente che una reggente – è dovuta all'inserzione di una o più subordinate:

Io penso: *se là suso*,
onde 'l motor eterno de le stelle
degnò mostrar del suo lavoro in terra, |
son l'altr'opre sì belle,
aprasì la pregione, ov'io son chiuso,
et che 'l camino a tal vita mi serra (*Rvf* 72, 16-21);

Nelli occhi ov'habitar solea 'l mio core
fin che mia dura sorte invidia n'ebbe,
che di sì ricco albergo il pose in bando, |
di sua man propria avea descritto Amore
con lettere di pietà quel ch'averrebbe
tosto del mio sì lungo ir desiando (*Rvf* 331, 37-42).

In generale, il tipo di legame più frequente è quello con la prolessi della subordinata, che realizza il 23,68% dei collegamenti (cfr. Tab. 16). La frequenza delle varie tipologie di

subordinate prolettiche coinvolte rispecchia abbastanza fedelmente la situazione descritta in *Petrarca* § 1.2. Abbiamo dunque per la maggiore la protasi del periodo ipotetico:

*S'a voi fosse sì nota
la divina incredibile bellezza
di ch'io ragiono, come a chi la mira, |
misurata allegrezza
non avria 'l cor: però forse è remota
dal vigor natural che v'apre et gira (Rvf 71, 61-66);*

*Se mai candide rose con vermiglie
in vasel d'oro vider gli occhi miei
allor allor da vergine man colte,
veder pensaro il viso di colei
ch'avanza tutte l'altre meraviglie
con tre belle excellentie in lui raccolte (Rvf 127, 71-76);*

ma con una certa frequenza si hanno pure le temporali (si pensi alla seconda e alla terza stanza de *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, sulle quali abbiamo già detto in *Petrarca* § 1.5) e le comparative, le quali, implicate nella figura della similitudine classica, che anticipa il comparante, danno luogo a costruzioni scandite simmetricamente dai due tempi della fronte, come nei due esempi che seguono:

*Come a forza di vènti
stanco nocchier di notte alza la testa
a' duo lumi ch'à sempre in nostro polo,
così ne la tempesta
ch'i' sostegno d'Amor, gli occhi lucenti
sono il mio segno e 'l mio conforto solo (Rvf 73, 46-51);*

*Come fanciul ch'a pena
volge la lingua et snoda,
che dir non sa, ma 'l più tacer gli è noia,
così 'l desir mi mena
a dire, et vo' che m'oda
la dolce mia nemica anzi ch'io moia (Rvf 125, 40-45).*

Meno frequenti sono i piedi legati per coordinazione (14,47%), così come quelli legati dalle sequenze in ‘principale + subordinata’ (17,11%) e in ‘vocativo-frase’ al solo (14,47%)²³⁹. Quest’ultima tipologia, anche se poco attestata sul totale dei legami sintattici tra partizioni della stanza, è tuttavia una prerogativa quasi esclusivamente petrarchesca, giacché in Dante si rintraccia solo in un caso (*Rime* 5, 46-51). In essa il collegamento avviene attraverso la collocazione del sintagma del vocativo nel primo piede – solitamente espanso da una frase relativa –, a cui segue la frase principale rivolta al destinatario dell’allocuzione, come in *Rvf* 268, 56-61:

Donne, voi che miraste sua beltate
et l’angelica vita
con quel celeste portamento in terra, |
di me vi doglia, et vincavi pietate,
non di lei, ch’è salita
a tanta pace, et m’à lassato in guerra;

oppure in *Rvf* 125, 27-32:

Dolci rime leggiadre
che nel primiero assalto
d’Amor usa, quand’io non ebbi altr’arme, |
chi verrà mai che squadre
questo mio cor di smalto
ch’almen com’io solea possa sfogarme?,

dove al vocativo segue un’interrogativa diretta, che marca intonativamente la chiusura della prima parte della stanza²⁴⁰.

²³⁹ Cfr. Tab. 16.

²⁴⁰ Per gli aspetti intonativi della frase di tipo interrogativo cfr. Fava 1995, 94-95.

2.2 Il tipo strofico P+S

Anche in Petrarca, come in Dante, la tipologia metro-sintattica P+S è poco attestata (il dato percentuale delle stanze interessate da questo fenomeno è infatti pari al 7,30% nell'autore del *Canzoniere*, del 5,43%; cfr. Tab. 15); però, diversamente dall'Alighieri, nell'Aretino essa risulta meno frequente anche del tipo P+P+S (sulle ragioni di ciò si tenterà di dire a breve). Questo comportamento è sintomatico del fatto che lo scavalco del confine tra fronte e sirma è sentito come molto forte: pertanto vi si ricorre con parsimonia, preparandone semmai la comparsa con un collegamento tra i piedi. Ad ogni modo, come in quel precedente, anche nel *Canzoniere* questo tipo di legame occorre solo una volta in una stanza d'apertura:

Che debb'io far? che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire,
et ò tardato più ch'i' non vorrei. |
Madonna è morta, et à seco il mio core;
et volendol seguire,
interromper conven quest'anni rei, ||
perché mai veder lei
di qua non spero, et l'aspettar m'è noia... (*Rvf*268, 1-8),

dove – come ha mostrato bene Guidolin 2010, 147 –, dopo un piede tristico che contiene l'*exordium* della canzone, «la tensione sopraggiunge nel secondo piede, insufficiente a racchiudere tutti i passi della *narratio* e dell'*argumentatio*, che sconfinano pertanto nel territorio della sirma». Una struttura simile – anche se non in una stanza di apertura – si rintraccia anche nella quinta stanza di *Qual più diversa et nova* (*Rvf*135), la canzone delle 'similitudini':

Un'altra fonte à Epiro,
di cui si scrive ch'essendo fredda ella,
ogni spenta facella
accende, et spegne qual trovasse accesa. |
L'anima mia, ch'offesa
anchor non era d'amoroso foco,
appressandosi un poco

a quella fredda, ch'io sempre sospiro, ||
arse tutta: et martiro
simil già mai né sol vide né stella,
ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe (*Rvf* 135, 61-71).

In essa, il primo piede accoglie il *prodigium* e lo presenta al lettore, mentre, a seguire, si dipana una frase di per sé brevissima – dilatata però dall'inserzione, nell'ordine, di una relativa esplicativa, di una gerundiva con valore causale e di un'altra relativa – che espone le dolente condizione esistenziale dell'io, la cui tensione tragica ha il suo correlativo formale nella disposizione inarcata tra fronte e sirma del segmento sintattico, con conseguente sbalzo di *arse tutta* (v.69) nella chiave settenaria.

Nella stanza conclusiva, invece, la legatura tra il secondo piede e la sirma occorre più spesso, segnando dunque con una forte discrepanza tra la sintassi e l'articolazione interna della strofa la conclusione del componimento. È interessante inoltre osservare che questa tipologia di collegamento – al netto delle differenti configurazioni particolari – occorre nella strofa di chiusa solo in canzoni che appartengono a testi disposti in sequenza se considerati nella prospettiva macrostrutturale dei *Rerum vulgariū fragmenta*: si tratta infatti di *Poi che per mio destino* (*Rvf* 73), ossia l'ultima delle *cantilenae oculorum*, e di *Se 'l pensier che mi strugge* (*Rvf* 125), *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* 126) e *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Rvf* 129), appartenenti – queste ultime tre – al ciclo di canzoni più esteso del *Canzoniere*. A fronte di questa strategia distributiva e considerando il fatto che il collegamento tra fronte e sirma occorre più spesso nelle stanze conclusive che in quella d'esordio, si potrebbe ipotizzare con buone ragioni che questa sfasatura venga sentita da Petrarca come particolarmente appropriata per segnalare il termine non solo di un singolo componimento, ma anche di un intero gruppo di testi. Ad ogni modo, questa figura è peculiare di questi due cicli, in particolare di *Rvf* 125-129, dove occorre tre volte, rispettivamente in chiusa della prima, della seconda e dell'ultima canzone; sicché la sequenza risulta in un certo senso aperta dal collegamento tra fronte e sirma in una posizione che sino a quel momento del *Canzoniere* si era vista solo in conclusione del ciclo *Rvf* 70-73 (a cui questo rinvia strutturalmente) e allo stesso tempo chiusa con tale stilema, esplicitando quindi il richiamo a quella sequenza, che in *Rvf* 125 era stato solo annunciato. La complessa e raffinatissima rete di richiami e allusioni da

testo a testo non è però finita qui; si considerino le stanze conclusive della coppia di canzoni 'sorelle' *Rvf* 125 e 126:

Ovunque gli occhi volgo
trovo un dolce sereno
pensando: Qui percosse il vago lume. |
Qualunque herba o fior colgo
credo che nel terreno
aggia radice *ov'ella ebbe in costume* ||
gir fra le piagge e 'l fiume,
et talor farsi un seggio
fresco, fiorito et verde.
Così nulla se 'n perde,
et più certezza averne fôra il peggio.
Spirto beato, quale
sé, quando altrui fai tale? (*Rvf* 125, 64-74);

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso. |
Così carico d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso ||
m'aveano, et sì diviso
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
questa herba sì, ch'altrove non ò pace (*Rvf* 126, 53-65).

La corrispondenza tra le due strofe è forte anche sul piano compositivo e di organizzazione della materia, oltre che su quello del rapporto fra la metrica e le strutture sintattiche. I due piedi di apertura, infatti, sono costruiti in modo molto simile, ricorrendo al discorso riportato. Si rileva inoltre la presenza dell'interrogativa diretta comune a entrambe; la quale, tuttavia, se in *Rvf* 125 chiude la stanza – e la canzone –, rimandando comunque al testo successivo per l'ambivalenza anaforica e cataforica dell'indefinito *tale* v. 78), in *Rfv* 126 essa risale, lasciando il compito di concludere il componimento a un distico che racchiude forse l'intero senso, e le ragioni che ne stanno alla base, della

magnifica *rêverie* laurana. È notevole, pertanto, che questi due testi – che per molti tratti formali e tematici, nonché ideologici si corrispondono – siano accomunati anche per questo aspetto, che entra a far parte di un calibrato e fitto sistema di rinvii intertestuali.

A riprova del fatto che Petrarca in genere è un poeta che rifugge frizioni di intensità eccessiva tra i due piani di cui si sta discorrendo, preferendo strutture ampie che sì, scavalcano i confini metrici, ma che fanno coincidere con questi il più delle volte gli snodi sintattici, è stato registrato tra fronte e sirma solo un *enjambement* cataforico di forte intensità²⁴¹ tra il verbo e l'oggetto diretto:

i' 'l feci, che tra' caldi ingegni *ferve* ||
il suo nome et de' suoi detti conserve
si fanno con diletto in alcun loco (*Rvf* 360, 112-115).

Infine, va segnalato che usualmente le strutture che si dispongono a cavallo tra fronte e sirma accumulano il materiale linguistico prima di questo confine. Solo in un caso la *dispositio* del periodo che produce tale legatura è sproporzionata all'inverso, con l'effetto di enfatizzare il *contre-rejet* piuttosto che il *rejet*, come invece avviene di solito:

...et più n'attendo, ||
se ben me stesso et mia vaghezza intendo,
che mi fa vaneggiar sol del pensiero,
et gire in parte ove la strada manca,
et co la mente stanca
cosa seguir che mai giugner non spero (*Rvf* 270, 23-28).

2.3 Il tipo strofico P+P+S

In forte dissonanza con il precedente dantesco, nel quale la tipologia di collegamento P+P+S risultava quella meno attestata (3,26%), in Petrarca le stanze in cui si verifica lo

²⁴¹ «Si ha [...] inarcatura *forte*, quando la fine verso cade in mezzo a un'unità logico-sintattica stretta, costituita però in modo tale da consentire o ammettere con discreta naturalezza un'esecuzione bi-accentuale» (Menichetti 1993, 479).

scavalcamento di entrambi i confini metrici interi ammontano al 13,48%, superando per occorrenze totali il tipo P+S (cfr. Tab. 15). Una motivazione del fatto che nell’Aretino il tipo P+P+S sia più frequente di quello P+S è stata ipotizzata da Gaia Guidolin: per la studiosa «si potrebbe pensare che l’infrazione del limite di *diesis* sia avvertita come meno dirompente qualora essa sia preparata da un’organizzazione fluida della sintassi, manifesta sin dalla fronte» (Guidolin 2010, 117n).

Nel 79,16% dei casi il doppio collegamento è realizzato da un unico periodo, che incomincia nel primo piede e si protrae anche per molti versi oltre il confine tra fronte e sirma. Anche qui, come per i tipi P+P e P+P+S, le pause metriche corrispondono sostanzialmente con gli snodi sintattici della frase complessa che li attraversa, senza però rinunciare all’intonazione ‘grave’ dell’insieme, prodotta dalle ampie arcate della sintassi²⁴². Solo in un caso si osserva un *enjambement* sintattico di forte intensità tra il secondo piede e la sirma, che rappresenta «un buon esempio di cancellazione del confine metrico», poiché «né al *rejet*, né al *contre-rejet* s’addice una particolare enfasi, né la cotruzione pare adatta a donarla» (Zuliani 2009, 202):

Com’ella venne in questo viver basso,
 ch’a dir il ver non fu degno d’averla,
 cosa nova a vederla,
 già santissima et dolce anchor acerba, |
parea chiusa in òr fin candida perla;
 et or carpone, or con tremante passo,
 legno, acqua, terra o sasso
 verde facea, chiara, soave, *et l’erba* ||
con le palme o coi pie’ fresca et superba,
 et fiorir co i belli occhi le campagne,
 et acquetar i vènti et le tempeste... (Rvf 325, 76-86).

Nella maggior parte dei casi, il periodo che scavalca entrambe le pause metriche si prolunga per più versi nella sirma, sino ad abbracciarla quasi nella sua interezza, come nella terza stanza di *Poi che per mio destino* (Rvf 73):

²⁴² Cfr. a questo proposito la distinzione che Torquato Tasso fa tra ‘rompimento de’ versi’ (cioè l’*enjambement*) e ‘discorso lungo’ (ossia lo scavalcamento delle pause metriche da parte della sintassi senza però ricorrere alle inarcature), segnalata da Afribo 2001, 167 sgg.

Dico: *se 'n quella etate
 ch'al vero honor fur gli animi sì accesi,
 l'industria d'alquanti huomini s'avolse |
 per diversi paesi,
 poggi et onde passando, et l'onorate
 cose cercando, e 'l più bel fior ne colse, ||
 poi che Dio et Natura et Amor volse
 locar compitamente ogni vertute
 in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo,
 questo et quell'altro rivo
 non conven ch'i' trapasse, et terra mute.
 A'llor sempre ricorro
 come a fontana... (Rvf 73, 31-43).*

Più rari – ma comunque significativi, perché quasi del tutto assenti in Dante – sono gli esempi di una frase complessa che, dopo aver travalicato entrambe le pause della stanza, si interrompe in coincidenza del primo emistichio del verso di chiave, come in *Si è debile il filo a cui s'attene* (Rvf 37):

Le trecce d'òr che devrien fare il sole
 d'invidia molta ir pieno,
 e 'l bel guardo sereno,
 ove i raggi d'Amor sì caldi sono |
 che mi fanno anzi tempo venir meno,
 et l'accorte parole,
 rade nel mondo o sole,
 che mi fer già di sé cortese dono, ||
mi son tolte... (Rvf 37, 81-89);

nei quali la sproporzione tra l'accumulo ipertrofico dei soggetti (tutti SN + relativa) e il risicatissimo sintagma verbale – sbalzato nella sirma – che regge il giro sintattico pone l'accento su quest'ultimo e gli dà enfasi. Si crea in questo modo una sorta di dialettica sottile, nella quale agiscono spinte e contropunte che producono attese che vengono il più delle volte eluse: come nel caso appena visto, in cui l'affastellamento dei sintagmi nominali con funzione di soggetto imprime all'andamento del discorso un passo ampio e 'grave', e come tale si dipana per tutta la fronte della stanza; non appena si valica il confine metrico a metà dell'unità strofica, però, il movimento sintattico si conclude bruscamente e in maniera imprevista, producendo nel lettore una sensazione di stonatura

generale. Un procedimento simile, fatto di attese basate su di un sistema ‘convenzionale’ e della loro repentina elusione, si ravvisa anche nella seconda stanza di *Rvf* 331:

Come a corrier tra via, se 'l cibo manca,
conven per forza rallentare il corso,
scemando la virtù che 'l fea gir presto, |
così, mancando a la mia vita stanca
quel caro nutrimento in che di morso
die' chi 'l mondo fa nudo e 'l mio cor mesto, ||
il dolce acerbo, e 'l bel piacer molesto
mi si fa d'ora in hora, onde 'l camino
sì breve non fornir spero et pavento (*Rvf* 331, 13-21).

Come abbiamo già segnalato altrove, Petrarca solitamente fa coincidere i due membri della similitudine con i piedi, al fine di conferire al movimento sintattico un'organizzazione equilibrata e regolare; e questa strategia compositiva è certamente ben conosciuta dal suo lettore. Da ciò consegue che quest'ultimo, leggendo in attacco il comparante introdotto da *come*, si aspetti nel secondo piede di incontrare il comparato. E così avviene. Tuttavia, in questa similitudine – che pesca a piene mani da fonti bibliche (cfr. Berra 1992, 55-56) – il comparato non si conclude con il secondo piede – che accoglie per intero una gerundiva prolettica –, ma tracima nella sirma, protraendosi per tre versi. In tale infrazione tra la sintassi e la metrica sta l'elusione delle attese create dall'*usus scribendi* petrarchesco, che funge da sfondo 'istituzionale' e diffuso sul quale talvolta inserire qualche nota dissonante.

Si consideri ora il caso delle stanze ‘monoperiodali’ o a ‘sintassi continua’²⁴³, che non hanno alcun precedente nel *corpus* dantesco²⁴⁴. In Petrarca si registrano 9 occorrenze del fenomeno²⁴⁵, così distribuite: le prime quattro strofe di *Rvf* 29; la prima di *Rvf* 125; la prima e la terza *Rvf* 126; la quarta di *Rvf* 127; la seconda di *Rvf* 366.

Queste nove stanze ‘monoperiodali’ si costruiscono dal punto di vista sintattico secondo tre modalità differenti: la prima modalità (propria anche dei quattro sonetti di un solo periodo individuati da Renzi 1988) si serve della figura retorica dell’*enumeratio*²⁴⁶ e procede accumulando paratatticamente sia sintagmi nominali espansi dalla relativa, come in *Rvf* 126, 1-13

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir’ mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
herba et fior’ che la gonna
leggiadra ricoverse

²⁴³ Dopo un primo tentativo di studio del fenomeno condotto da Figurelli 1961, il primo studioso a essersi occupato del sonetto di un solo periodo in Petrarca con criteri linguistico-sintattici affidabili è stato certamente Renzi 1988, al cui studio – ormai classico – si rinvia. Lo studioso fa rientrare in tale novero i sonetti 100, 213, 224 e 351. Tonelli 1999, 35-39, è dell’idea di incrementare il *corpus* dei sonetti monoperiodali di un’unità, facendovi rientrare anche il 131; di diverso avviso è però Soldani 2009, 70, che invece non ravvisa in quest’ultimo componimento l’elemento monoperiodale. Prendendo posizione nella *vexata quaestio* sintattica, si è del parere che la ricostruzione dei rapporti sintattici di *Rvf* 131 proposta da Tonelli 1999 sia quella preferibile, poiché – a un livello logico-semantico – il condizionale *vedrei* (v. 5) veicola un effetto (cioè il *cangiar sovente*, v. 5, del viso) del canto del v. 1 (*Io canterei d’Amor sì novamente*): altrimenti, l’impallidire non si potrebbe giustificare, dacché ne risulterebbe una sorta di cortocircuito logico. Pertanto, si ritiene che “*e ’l bel viso vedrei cangiar sovente*”, v. 5, sia da considerare quale una subordinata consecutiva retta dal condizionale al primo verso, piuttosto che un’altra frase principale da porre sullo stesso livello di *canterei* (v. 1).

²⁴⁴ Un precedente di questa struttura si può invece rintracciare nella prima stanza della canzone di Cino da Pistoia in morte dell’amata (*Oimè lasso, quelle trezze bionde*), nella quale una nutrita serie dei complementi oggetto viene anteposta alla principale collocata nell’ultimo verso (a proposito di questa tecnica compositiva Contini scrive di una «energica inversione degli oggetti» [*PD*, 663]). È interessante constatare che anche per quanto riguarda il sonetto ‘continuo’ l’unico precedente si ritrova in Cino con *Poscia ch’io vidi gli occhi di costei* (cfr. Renzi 1988, 355). Tuttavia, sia per il sonetto che per la canzone, valgono le parole di Soldani 2009, 70, secondo il quale il tipo ‘monoperiodale’ «ha avuto certo in Petrarca il primo autorevole interprete, e il fondatore di una tradizione numericamente poco rilevante ma molto significativa sul piano qualitativo, se non altro per il grado di massima artificiosità cui costringe una simile composizione».

²⁴⁵ Guidolin 2010, 126-27, registra solo cinque occorrenze del fenomeno: la studiosa non considera nel novero le prime quattro stanze di *Rvf* 29, le quali, benché brevi, a rigore sono costituite da un solo periodo sintattico.

²⁴⁶ E, del resto, su questa figura retorica è costruito anche l’unico precedente di stanza ‘monoperiodale’, realizzato – come è stato già detto – da Cino da Pistoia.

co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme;

sia vocativi, anch'essi modificati talvolta dalla frase relativa, come in *Rvf* 366, 14-26:

Vergine saggia, et del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con più chiara lampa;
o saldo scudo de le afflicte genti
contra' colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si triumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

Soprattutto nel primo dei due esempi citati è presente quell'effetto di accumulo di materiale linguistico con 'detonazione finale', che Renzi, riprendendo una formula dello Spitzer²⁴⁷, ha individuato come caratteristica tipica dei sonetti petrarcheschi a sintassi continua²⁴⁸.

Per certi versi, rientra in questa categoria anche la terza stanza di *Chiare, fresche et dolci acque*:

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta, |
et là 'v'ella mi scorse

²⁴⁷ Leo Spitzer ha parlato di 'effetti di detonazione finale' a proposito delle figure ritmiche della frase proustiana (cfr. Spitzer 1959, 246-48).

²⁴⁸ «È a livello retorico e fonologico (prosodico) che si evidenziano le affinità maggiori tra i quattro sonetti: tutti e quattro sono contraddistinti dall'applicazione vistosa di un procedimento retorico comune, l'*accumulatio*. Tutti e quattro presentano un effetto prosodico comune, quello che definiamo, con Leo Spitzer, come "detonazione finale"» (Renzi 1988, 343).

nel benedetto giorno
volga la vista disiosa et lieta, ||
 cercandomi: et, o pieta!,
 già terra in fra le pietre
 vedendo, Amor l'*inspiri*
 in guisa che sospiri
 sì dolcemente che mercé m'impetre,
 et faccia forza al cielo,
 asciugandosi gli occhi col bel velo (*Rvf* 126, 27-39).

Essa è costituita da tre relative fra loro coordinate che espandono la testa nominale *tempo* inserita nella brevissima principale posta in attacco. Certo, rispetto ai due esempi di stanza monoperiodale costruita per accumulo di sintagmi nominali o di vocativi questa procede in maniera meno rigida e schematica, e la ripetizione dei moduli che vengono coordinati è in parte dissimulata variando il profilo sintattico delle tre frasi relative, in particolare dell'ultima: in questa, a differenza delle prime due, più brevi ed essenziali, si registrano infatti una gerundiva prolettica ("già terra in fra le pietre / vedendo", vv. 34-35) e due consecutive coordinate che ritardano la conclusione del periodo. Tuttavia, nonostante tali accorgimenti, l'effetto di aggiunta progressiva non viene meno, e l'aggiunta paratattica di tessere simili risulta l'elemento portante e imprescindibile per la tenuta sintattica dell'unità strofica.

La seconda modalità con cui si costruiscono le strofe 'monoperiodali' procede per via ipotattica, complicando anche di molto la sintassi. Rientrano in questa categoria le quattro stanze di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (*Rvf* 29), e, soprattutto, la quarta di *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf* 127):

Qualor tenera neve per li colli
 dal sol percossa veggio di lontano,
 come 'l sol neve, mi governa Amore, |
 pensando nel bel viso più che humano
 che pò da lunge gli occhi miei far molli,
 ma da presso gli abbaglia, et vince il core: ||
ove fra 'l bianco et l'aurèo colore
 sempre si mostra quel che mai non vide
 occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;
 et del caldo desio
che, quando sospirando ella sorride,

m'infiamma sì che oblio
niente apprezza, ma diventa eterno,
né state il cangia, né lo spegne il verno (*Rvf* 127, 43-56).

Il periodo nelle sue linee essenziali potrebbe già concludersi alla fine del primo piede, risultando così composto da una temporale prolettica, seguita da una comparativa ellittica anch'essa prolettica e, infine, dalla breve principale; invece, esso procede aggiungendo subordinate a subordinate sino ad esaurire l'intero spazio strofico. Due sono gli snodi cruciali del giro sintattico, i quali hanno creato non pochi problemi a coloro che si sono cimentati con l'esegesi del passo: si tratta dell'avverbiale *ove* (v. 49) con funzione relativa, che i più riferiscono a *bel viso* (v. 46), e soprattutto il *che* del v. 53, il quale riteniamo si agganci anch'esso a *bel viso* (cfr. Santagata 2004, *ad locum*). Ad ogni modo, questa situazione non pacifica è sintomatica della complessità della sintassi, che in alcuni casi risulta – forse volutamente – ancipite. Questa tipologia è invero genuinamente petrarchesca, e rappresenta l'elaborazione originale dell'Aretino di uno stilema rarissimo nella tradizione precedente: il suo 'classicismo volgare' – che non è mai ripresa inerte delle soluzioni precedenti, ma sempre rielaborata (cfr. Santagata 1992, 33-35) – l'ha portato a riprendere un dato stilistico della tradizione certamente dirompente sul piano formale, e a innestarlo nel terreno dei *Fragmenta*: i frutti di tale operazione vengono valutati sulla base della qualità e della varietà delle soluzioni proposte, che saggiano le numerose possibilità già presenti *in nuce* nel dato di partenza, come del resto avviene in questo caso.

La stanza d'esordio di *Rvf* 125 è, invece, il risultato di una sorta di fusione delle due istanze che sono state enunciate. Essa si avvia con un'ampia subordinata prolettica – che sembrerebbe ricondurla alla tipologia 'ipotattica' –, a cui seguono però le tre reggenti coordinate per asindeto, che, al contrario, perseguono la strategia 'additiva': ne risulta una forma mista, che fonde le due istanze e le contempera. Si tenga conto, inoltre, che l'elemento 'monoperiodico' collega le prime due stanze delle canzoni 'sorelle' *Rvf* 125 e 126, che anche per questo stilema si dimostrano saldamente connesse, risultando tali da non potersi leggere l'una senza l'altra. Il ciclo *Rvf* 125-129 si conferma, pertanto, ancora una volta quale laboratorio dello sperimentalismo metrico e sintattico del *Canzoniere*, concentrando in appena cinque componimenti soluzioni anche molto ardite sul piano

formale, che vengono tuttavia diluite con la *suavitas* (in certi passi solo apparente) che fa da sfondo all'insieme.

3. Testualità

3.1 Tipologie e distribuzione dei connettivi

In generale Petrarca si serve con meno frequenza dei connettivi rispetto a Dante²⁴⁹. In quest'ultimo, infatti, si incontra un connettivo ogni 8,93 versi, mentre nell'Aretino uno ogni 13,58²⁵⁰ (cfr. Tab. 19). Al netto del fatto che questi dati restituiscono un valore medio, che per sua natura non tiene conto delle peculiarità dei singoli casi, tale indicazione è particolarmente istruttiva della distribuzione del fenomeno nei due autori, e segnala una netta differenziazione tra le strategie compositive prescelte: da un lato, Dante tende a esplicitare maggiormente le relazioni logiche che intercorrono tra gli enunciati, e quindi a orientare il fruitore nel processo di decodifica; dall'altro, Petrarca ricerca con una frequenza maggiore proprio quella sfumatura, quella zona di grigio tra gli enunciati, che talvolta rende problematica e non pacifica persino la parafrasi del testo. In altri termini, esaminando la distribuzione dei connettivi, si evince che Dante solitamente conduce il lettore attraverso le sinuosità del suo pensiero e della sua argomentazione, guidandolo mediante indicazioni precise e puntuali; mentre Petrarca, sul versante opposto, persegue

²⁴⁹ Tale distanza tra Dante e Petrarca è in parte confermata pure da Cella 2023, 77, quando afferma che nell'Aretino «compattezza testuale non significa andamento ragionativo o sillogistico, come avveniva invece negli stilnovisti e ancora in Cino da Pistoia, nei quali l'alta frequenza di connettivi come *dunque*, *adunque*, *perciò*, *laonde*, *così*, *però* 'per questo' e di congiunzioni con valore semantico determinato (*poi che*, che in antico vale sia 'dopo che', temporale, sia 'poiché', causale, *perché*, ecc.) assicurava la tenuta logica dell'argomentazione e manifestava il procedere consequenziale, in termini di causa-effetto oggettivi, del ragionamento. In Petrarca il discorso procede piuttosto per accumulo e per associazione, o è scandito da brusche svolte contrappositive segnate dal connettivo testuale *ma*, e spesso è innescato da analogie e similitudini; i connettivi frasali più frequenti sono le congiunzioni *e* coordinate, che appunto aggiunge senza gerarchizzare, e *che* subordinante generico [...], che formalmente gerarchizza ma senza specificare il valore logico del legame, lasciato fluttuante fino ai limiti della polivalenza».

²⁵⁰ Da questa media si discostano fortemente sia *Ben mi credea passar mio tempo omai* (Rvf 207) sia la canzone che apre la parte 'in morte', *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf 264): nella prima la frequenza dei connettivi è pari a uno ogni 6,53 versi; nella seconda uno ogni 6,18. In entrambe la fitta presenza di questi operatori con funzione testuale contribuisce certamente ad alimentare l'andamento lento e riflessivo che caratterizza i due componimenti, in particolare il secondo («è una canzone d'auscultazione e d'autoanalisi, una controversia dell'io inquieto» annota Bettarini 2005, 1174).

una linea, in un certo senso, meno volta a 'istruire' il lettore con le proprie verità e la propria visione del mondo, e più incline a enunciare il proprio stato, unico e terribile. Con ciò non s'intende dire che ai *Fragmenta* manchi questa vocazione 'didattica', anzi: com'è noto, sin dal sonetto proemiale tale istanza è ben presente nell'orizzonte del lettore. Ciò che s'intende dire è piuttosto che l'insegnamento che può ricavare il lettore dall'*exemplum* della traiettoria esistenziale del poeta è enunciato attraverso la forma del 'soliloquio', del dialogo interiore, dell'autoriflessione. In questa prospettiva, pertanto, vanno considerati i rapporti logico-concettuali più sfumati tra gli atti enunciativi dovuti a un utilizzo mediamente meno diffuso dei connettivi.

Tuttavia, al netto della differente incidenza del fenomeno nei *corpora* dei due autori, considerando le varie tipologie di connettivi utilizzate e la loro distribuzione nella stanza, è possibile fare alcune considerazioni. In primo luogo, va segnalato che in Petrarca il connettivo più ricorrente è *ma*, mentre in Dante esso era, in una scala di frequenza, solo il terzo. In secondo luogo, nell'autore del *Canzoniere* si registra un uso più esteso di *onde* con funzione consecutivo-conclusiva, sulle cui ragioni si dirà fra poco. Va inoltre osservato che, rispetto a Dante, Petrarca riduce di molto i valori relativi alle altre tipologie di connettivi – in particolare per quanto riguarda quelli che esprimono una relazione di causa –, mostrando in questo caso una minore tendenza a diversificare. Tale riduzione di varietà è dovuta in parte dalla circoscrizione dei temi e degli argomenti trattati dalla canzone che si ha in Petrarca: a parte le tre canzoni politiche (*Rvf* 28, 53 e 128²⁵¹), la canzone della Gloria (*Rvf* 119) e la canzone alla Vergine (*Rvf* 366), tutte le altre trattano dell'amore. In Dante, invece, si registra una varietà tematica maggiore (si pensi alle canzoni morali e filosofiche del *Convivio* e non solo); e spesso – si è visto – anche quando il tema è amoroso le modalità con cui egli ne parla sono piuttosto del raziocinio e della dimostrazione logico-filosofica che propriamente della lirica d'amore. Ed è proprio per una più stretta implicazione con argomenti e modalità argomentative della filosofia che in Dante si rileva una presenza più nutrita di connettivi tipici del ragionamento, mentre al contrario in Petrarca, ristretta la tastiera tematica, si riscontra al contempo una decisa selezione degli elementi coesivi. Infine, si segnala che nell'Aretino vi è rispetto a Dante una maggiore corrispondenza tra la collocazione del connettivo e l'avvio delle partizioni

²⁵¹ Sulla triade di canzoni di argomento politico nel *Canzoniere* cfr. in generale Baldassari 2006, 123-243.

della stanza: nelle canzoni petrarchesche più della metà di questi operatori con funzione testuale è posizionata in una posizione metricamente rilevante (53,73%; cfr. Tab. 19), mentre in quelle dell'Alighieri tale valore è leggermente più basso (44,82%; cfr. Tab. 19). Da ciò risulta un profilo dell'argomentazione petrarchesca fortemente compromesso con la struttura metrica, la quale fornisce dei solidi punti di appoggio che permettono al discorso di organizzarsi e di procedere con maggiore slancio. All'opposto, Dante sembra far interagire in maniera meno produttiva il piano logico-argomentativo con quello metrico; sicché talvolta si ha l'impressione che egli conduca l'argomentazione senza considerare più di tanto la struttura interna della strofa, che, al confronto con l'*usus* petrarchesco, rimane in lui un elemento poco più che inerziale.

A partire da questi rilievi di carattere generale, nelle pagine seguenti ci si soffermerà solamente su quelle tipologie di connettivi che, al confronto con le considerazioni fatte in generale in *Dante* § 1.3, permettono di individuare le specificità dell'argomentazione nelle canzoni petrarchesche.

3.1.1 *Relazione di opposizione*

Abbiamo detto che in Petrarca il connettivo più attestato è *ma*. Da un confronto con la distribuzione che questo operatore ha all'interno della stanza in Dante, emerge chiaramente che Petrarca è molto più incline dell'Alighieri a collocarlo in una posizione strutturalmente e metricamente rilevante nella stanza. Se in Dante, come abbiamo visto, il *ma* con funzione testuale occorre solo in un caso in attacco della sirma (cfr. *Rime* 14, 53), nelle canzoni dei *Fragmenta* questa collocazione si registra 14 volte (e cioè il 23,72% delle occorrenze totali). Ma in generale si può affermare che Petrarca tende a collocare questo connettivo preferenzialmente in corrispondenza dell'avvio di una delle tre partizioni metriche della stanza (in attacco del secondo piede si registra nel 13,55% dei casi, in attacco di stanza nel 8,47%): poco meno di un *ma* con funzione testuale²⁵² su due occorre in una di queste tre posizioni fondamentali contro l'uno su cinque del precedente dantesco. Tale strategia dispositiva è certamente orientata al mettere in rilievo la centralità

²⁵² Cfr. Medici, Vignuzzi 1970.

nell'argomentazione dell'operatore *ma*²⁵³, il quale è «uno dei segni stilistici più riconoscibili del movimento “spezzato” del pensiero petrarchesco, del suo andamento aporetico» (Praloran 2013, 81).

Senza soffermarci ulteriormente sul *ma* in apertura di sirma – che peraltro abbiamo già osservato più volte nel corso di questo capitolo, rinviando in particolare a Bozzola 2003, 244-45, dove lo studioso parla della tendenza petrarchesca a concepire, ritmicamente e non solo, la stanza come «contrapposizione paritetica di fronte e sirma» – , si considerino un paio di esempi in cui esso è collocato in attacco di strofa.

In *S'i' 'l dissi mai* (Rvf 206) svolge una funzione di raccordo tra le due parti della canzone, estendendo la propria portata semantica all'intera prima metà del componimento. La canzone rientra nel genere provenzale dell'*escondit*, ossia un testo nel quale ci si difende da un'accusa di colpevolezza. Al di là delle numerose influenze trobadoriche da cui il testo petrarchesco dipende, anche sul piano strutturale²⁵⁴, nelle prime quattro stanze il poeta, attraverso il cadenzato ricorso all'anafora dell'ipotetica *s'i' 'l dissi*, dichiara, in estrema sintesi, che, se fossero vere le accuse che gli muovono, allora sarebbe disposto ad accettarne le conseguenze. Nella quinta stanza arriva la svolta dell'intera canzone, e tale svolta viene introdotta dal connettivo testuale *ma*, col quale si oppone l'enunciato che segue all'intero co-testo precedente²⁵⁵:

*Ma s'io nol dissi, chi sì dolce apria
meo cor a speme ne l'età novella,
regg'anchor questa stanca navicella
col governo di sua pietà natia,
né diventi altra, ma pur qual solia
quando più non potei,
che me stesso perdei
(né più perder devrei).
Mal fa chi tanta fe' si toso oblia* (Rvf 206, 37-45).

²⁵³ Cfr. col passo già citato di Cella 2023, 77.

²⁵⁴ Sul tema cfr. Perugi 1990.

²⁵⁵ Cfr. Fubini 1970, 239.

Questa stanza rompe la litania delle prime quattro, e funge da cerniera tra quelle e la quinta, nella quale il poeta avanza la propria verità, concludendo così questa sorta di arringa difensiva.

Una dinamica simile si riscontra pure nell'altra canzone «alla provenzale»²⁵⁶ dei *Rerum vulgarium fragementa* – la formula è di Fubini 1970, 243 –, ossia *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (*Rvf* 29): anche qui, come in *Rvf* 206, le prime stanze evocano una dimensione che a partire dalla quarta viene ribaltata. In altri termini, è come se nelle prime tre strofe l'istanza euforica dell'amore tenesse il campo su quella disforica e dolorosa, mentre a partire dalla quarta prevalessse quest'ultima. Il risultato di questa oscillazione viene icasticamente condensato nel verso 36: *Da me son fatti i miei pensier' diversi*, che potrebbe fungere da commento di quanto enunciato sino a questo punto. Ad ogni modo, si prenda la quarta stanza:

*Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi
nel bel nero et nel bianco
che mi scacciâr di là dove Amor corse,
novella d'esta vita che m'addoglia
furon radice, et quella in cui l'etade
nostra si mira, la qual piombo o legno
vedendo è chi non pave* (*Rvf* 29, 22-28).

La collocazione in apertura di 'cobla' del connettivo con valore oppositivo segnala al lettore che le volute dell'argomentazione sono ampie e non si limitano alle sole unità strofiche. I nuclei semantici con i quali il lettore deve fare i conti in un primo momento si oppongono (prime tre stanze: amore euforico; quarta e quinta: amore disforico), e solo dopo la stanza 6 – che funge di fatto da cerniera tra queste due parti – tale opposizione si risolve a favore della prima istanza. La complessità che si riscontra sul piano della *dispositio* della materia si ravvisa pure nella sintassi (le prime quattro stanze, benché brevi²⁵⁷, sono tutte di un solo periodo, come avevamo segnalato in *Petrarca* § 2.3), e

²⁵⁶ Metricamente si tratta di una canzone di 8 strofette indivise di 7 versi *unissonans* (cfr. Santagata 2004, 158-59).

²⁵⁷ L'esiguità delle strofe di *Rvf* 29 (che Santagata 2004, 158-59, nella nota metrica del testo chiama significativamente *coblas*, a sottolineare l'elemento provenzale di questo componimento) certamente si presta a quest'estensione dei rapporti semantico-concettuali tra stanze: si consideri che in solo questo testo si contano, oltre al *ma* in apertura della quarta stanza (v. 22), anche un *Et* in avvio di seconda (v. 8) e un *dunque* in avvio di quinta (v. 29).

nell'orchestrazione delle rime, che non si corrispondono mai entro l'orizzonte della strofa, ma solo al di fuori di esso, quasi a sollecitare il lettore, anche per questo aspetto, a considerare i rapporti inter-strofici e non solo quelli intra-strofici. Insomma: «c'è qui un Petrarca che si avvicina alle “rime petrose”», in modo particolare per «la lentezza data dai continui *enjambements*, la costruzione raffinata, la continua inversione oggetto-soggetto» (Fubini 1970, 244-45).

I due esempi sui quali ci siamo soffermati mostrano una fisionomia della canzone petrarchesca che in un certo senso accentua un tratto – anche se minoritario – che avevamo già individuato nelle canzoni di Dante: in Petrarca il 10,44% dei connettivi occupa la posizione incipitaria della stanza; in Dante solo il 4,02%. Pertanto, non è infrequente leggere canzoni nelle quali l'argomentazione richiede volute più ampie e che vanno al di là della capienza offerta dalle singole stanze; di qui, da un lato, la necessità di aggregare sotto un unico tema due o più stanze, e, dall'altro, il bisogno di ricorrere in avvio di strofa agli operatori testuali con funzione coesiva per illustrare i rapporti logico-semantiche che intercorrono tra questi blocchi. Va ad ogni modo ribadito che questa è comunque una modalità minoritaria secondo cui si struttura l'argomentazione petrarchesca rispetto a quella – più frequente – che procede per segmenti testuali che, invece, tendono a collimare con le singole strofe, senza però con ciò annullare quella complessa e pervasiva rete di rimandi di stanza in stanza che innerva la maggior parte delle canzoni del *Canzoniere*, come del resto – sulla scorta di Marco Praloran e non solo – abbiamo già osservato nel corso di questo capitolo; rimandi di stanza in stanza che, tuttavia, in questo specifico caso coinvolgono piuttosto la sintassi e la retorica, e il loro rapporto con la griglia metrica, che i rapporti logico-concettuali tra enunciati o tra movimenti testuali.

3.1.2 *Relazione di consecuzione-conclusione*

Dal confronto con Dante si osserva un notevole incremento della frequenza del connettivo *onde*: se nell'Alighieri esso costituisce il 6,89% degli operatori che esplicitano una relazione logico-semantiche fra enunciati, in Petrarca tale valore percentuale tocca quasi il 13%. Sulla scorta dantesca va interpretata pure la distribuzione del fenomeno all'interno

della stanza: nell'Alighieri come nell'autore del *Canzoniere* questo connettivo non risulta implicato spesso con una posizione rilevante dal punto di vista metrico. Questa operazione permette di non dare particolare risalto a questo operatore; e questo verosimilmente perché, rispetto al *ma* su cui si è già detto, *onde* ha una funzione meno strutturante sul piano dell'articolazione del discorso: in Petrarca, se il connettivo *ma* costituisce uno snodo fondamentale della sua argomentazione, fatta, come abbiamo visto, di asserzioni e di improvvise svolte in senso contrario (cfr. ancora Praloran 2013, 81), l'operatore consecutivo-conclusivo *onde* introduce sovente un elemento accessorio, quasi un'appendice che chiude il blocco testuale della stanza, come si rileva negli esempi seguenti:

Morte mi s'era intorno al cor avolta,
né tacendo potea di sua man,
o dar soccorso a le vertuti afflitte;
le vive voci m'erano interditte;
*ond'*io gridai con carta et con incostro:
Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro (*Rvf* 23, 95-100);

Et se ben guardi a la magion di Dio
ch'arde oggi tutta, assai poche faville
spegnendo, fien tranquille
le voglie che si mostran sì infiammate,
onde fien l'opre tue nel ciel laudate (*Rvf* 53, 66-70);

I' dico che pur dianzi
qual io non l'avea vista infin allora,
mi si scoverse: *onde* mi nacque un ghiaccio
nel core, et èvvi anchora,
et sarà sempre fin ch'i' le sia in braccio (*Rvf* 119, 26-30);

e così via. Inoltre, questi esempi rappresentano bene la tendenza petrarchesca a collocare questo coesivo nella sirma piuttosto che nella fronte: infatti, rispetto a Dante, nel quale *onde* si incontrava indifferentemente nella prima o nella seconda parte della stanza, Petrarca in 19 casi su 26 lo colloca nella sirma. Il che potrebbe avvalorare l'ipotesi che abbiamo avanzato, per cui questo connettivo spesso introdurrebbe un'aggiunta a quanto già enunciato, configurandosi quale appendice del segmento testuale antecedente.

4. *Riepilogo e osservazioni conclusive*

Dal confronto tra le canzoni di Dante e quelle di Petrarca emergono sia elementi di continuità tra le soluzioni attuate dall'Alighieri e la prassi petrarchesca, sia forti tratti di discontinuità, talvolta anche netta, che trova riscontro nei tre livelli della nostra analisi (la sintassi, il rapporto tra questa e la struttura metrica, la distribuzione e le tipologie dei connettivi).

Dal punto di vista della sintassi possiamo rintracciare tre importanti differenze tra i due poeti. La prima riguarda la struttura del periodo. Come alternativa all'attacco in principale o in frase semplice – che è la tendenza maggioritaria in entrambi gli autori (il 64,84% del totale dei periodi in Dante, il 59,74% in Petrarca; cfr. Tab. 1) – abbiamo osservato che Petrarca ricorre preferenzialmente alla prolessi della subordinata in apertura, al contrario di Dante, che preferisce le cosiddette 'strutture interpolate', in particolare il SN + relativa. Il che – e così veniamo alla seconda differenza – si ripercuote sulle tipologie di attacco della stanza: anche in questo caso, come soluzione alternativa all'esordio in principale (che è comunque la soluzione più praticata in questa sede) l'Aretino propende per l'avvio in prolessi della subordinata, che diviene una sorta di tratto caratteristico della stanza petrarchesca, al contrario di Dante, il quale, come sappiamo, predilige l'attacco in SN + relativa o in vocativo + relativa. La terza differenza, infine, riguarda la maggiore ampiezza e varietà delle soluzioni praticate da Petrarca rispetto a Dante, in particolare per quanto concerne le tipologie di circostanziali poste in apertura del periodo. In Petrarca si osserva, infatti, una maggiore apertura a tipi che in Dante erano ridotti al minimo, se non del tutto assenti, come le gerundive, le concessive, le complete e le comparative, che vengono accostate a quelle più frequenti, quali la protasi ipotetica, la temporale e, soprattutto, il costrutto 'a festone'.

Differenze consistenti tra i due autori si registrano anche sul *côté* metro-sintattico. Petrarca incrementa notevolmente rispetto a Dante il numero delle stanze coinvolte da almeno un fenomeno di collegamento tra le partizioni interne: in termini percentuali si passa dal 32,61% dantesco al 50% esatto dell'Aretino (cfr. Tab. 15). La distanza tra i due poeti si riscontra anche nelle tipologie di legame a cui fanno ricorso per collegare i piedi. In Petrarca si osserva, infatti, una certa tendenza a sperimentare un ventaglio di soluzioni

più ampio rispetto a Dante: quest'ultimo – si è visto – ricorre quasi esclusivamente alla sequenza in 'subordinata-principale' (28% dei collegamenti fra piedi), a quella in 'coordinazione' (28%) e a quella in 'principale-subordinata' (24%); Petrarca, invece, oltre a quelle appena elencate, si serve sia del tipo 'vocativo-frase' (14,47%) e sia della 'frase estesa', che con un valore del 26,32% risulta la soluzione più praticata (cfr. Tab. 16). Un'altra significativa differenza tra i due riguarda la frequenza con cui si confezionano stanze di tipo P+P+S: per Dante si tratta del tipo strofico meno attestato (solo il 3,26% del totale delle strofe), mentre in Petrarca questa tipologia raggiunge il 13,48%, staccando di più di dieci punti percentuali il dato dantesco (cfr. Tab. 15). Rientrano nel tipo P+P+S anche le otto stanze 'monoperiodali' che abbiamo registrato in Petrarca. Questo particolare congegno retorico sintattico si verifica con questa frequenza solo in Petrarca: è del tutto assente in Dante e – lo si vedrà – è impiegato solo quattro volte nel *corpus* trecentesco.

La diversa modalità di concepire la forma canzone da parte di questi due autori è confermata anche dalle differenti modalità di condurre l'argomentazione. Si considerino le strategie distributive adottate nell'utilizzo dei connettivi da parte dei due poeti. In primo luogo, il dato che emerge con maggiore evidenza è che Dante fa un uso molto più largo di questi operatori al fine di rendere esplicite le relazioni logiche e concettuali che intercorrono tra gli enunciati. Infatti, nell'Alighieri si registra mediamente un connettivo ogni 8,93 versi, mentre in Petrarca uno ogni 13,58. In secondo luogo, Petrarca – a differenza di quanto abbiamo visto in precedenza – in questo caso si dimostra meno vario rispetto a Dante per ciò che attiene alle tipologie di connettivi utilizzate: l'operatore con funzione testuale a cui l'Aretino ricorre con frequenza maggiore il *ma* con valore oppositivo, spesso collocato in una posizione metricamente e strutturalmente rilevante all'interno della stanza; per il resto, gli altri tipi vengono ridotti sensibilmente. E questo dato particolare è rappresentativo della tendenza che caratterizza in generale la distribuzione dei connettivi in Petrarca: in quest'ultimo abbiamo registrato una corrispondenza superiore al 50% tra la collocazione del connettivo e il verso di avvio di una delle partizioni interne alla strofa (cfr. Tab. 20); il che dimostra che l'argomentazione petrarchesca tende a organizzarsi e a svilupparsi facendo leva sugli snodi della stanza, sfruttando a proprio vantaggio le costrizioni formali della struttura metrica.

TRECENTO

Capitolo 3

1. *Premessa*

Lasciandoci alle spalle una trattazione incentrata su un singolo autore, di tipo ‘monografico’, possiamo ora a prendere in esame una costellazione di autori anche molto diversi fra loro sia sul versante cronologico sia su quello delle scelte e delle soluzioni stilistiche praticate. Si cercherà pertanto di individuare le tendenze generali della costruzione sintattica, del rapporto fra questa e la struttura metrica della canzone del Trecento, suffragandole di volta in volta con esempi tratti dall’uno o dall’altro autore. Per fare ciò, anziché procedere nella descrizione dei singoli fenomeni – come è stato fatto nei primi due capitoli –, si è scelto, dopo aver illustrato gli orientamenti principali del secolo, di soffermarsi solo su quei casi e su quegli autori nei quali si registrano scarti significativi dalla ‘media’ trecentesca. Naturalmente, al fine di tentare di abbozzare alcune delle linee di sviluppo che interessano la canzone del Trecento, diventa particolarmente utile richiamarsi a ciò che è emerso dalla disamina delle canzoni di Dante e di Petrarca nei due capitoli precedenti; tuttavia, è bene tenere presente che Dante e Petrarca hanno un ‘peso specifico’ diverso tra loro agli occhi dei trecentisti, e questo da un lato per ragioni cronologiche, dall’altro per l’effettiva circolazione sia delle opere di Dante sia delle cose volgari petrarchesche nell’arco cronologico interessato²⁵⁸.

Per quanto riguarda il caso particolare delle canzoni, il magistero dantesco si afferma quale modello di riferimento, in particolar modo per i testi di argomento morale. A riprova di ciò, si consideri che «la forma ABbC ABbC CDdEE di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [...] è la forma più imitata della nostra tradizione lirica, con un indice di gradimento che non è raggiunto neppure dalla petrarchesca *Chiare, fresche et dolci*

²⁵⁸ Assumendo una prospettiva generale sulla lirica trecentesca, scrive infatti Soldani 2009, 211: «si pensi al solo fatto che se Dante è un maestro riconosciuto per tutti, la ‘funzione Petrarca’, per quanto la si voglia retrodatare, non è ancora attiva».

acque, le cui riprese sono più tarde» (Gorni 1993, 45)²⁵⁹: a questo proposito Andrea Pelosi ha mostrato, infatti, che nel Trecento questo schema è praticato da 15 poeti in un totale di 35 canzoni, segnalandosi pertanto come il più diffuso del secolo (cfr. Pelosi 1990)²⁶⁰. Ci si potrebbe a questo punto domandare il motivo per cui lo schema di una canzone rappresentativa di un gruppo tematicamente e stilisticamente isolato nella produzione dantesca abbia goduto di una simile fortuna. Una risposta articolata a tale interrogativo potrebbe allontanarci oltremodo dal perimetro della nostra disamina; sia sufficiente considerare almeno il fatto che le canzoni petrose sono il gruppo di liriche nel quale Dante più che altrove sperimenta alcune soluzioni formali che verranno poi estese ad ampie zone della *Commedia*, in particolare della prima cantica; la quale è peraltro quella che verosimilmente per prima si è diffusa e ha attecchito presso il pubblico. È ragionevole pertanto supporre che la diffusione di cui ha goduto lo schema di *Così nel mio parlar* presso i poeti del Trecento sia dovuta alla simile temperatura stilistica che caratterizza il ciclo di canzoni che gravitano attorno alla figura di madonna Pietra e l'*Inferno*: del resto, questo è sintomatico della funzione centrale e decisiva delle petrose all'interno dell'intera vicenda poetica di Dante²⁶¹. Ad ogni modo è doveroso segnalare che se per 'dantismo metrico' s'intende solamente la fortuna di uno o più schemi metrici di un autore presso i poeti successivi, allora con Gorni 1993, 44, si può sostenere che «gli unici schemi

²⁵⁹ Come tuttavia ha osservato Afribo 2016, 559-60, la larga fortuna degli schemi danteschi si ferma alle sole *Così nel mio voler* e *Io son venuto*, mentre sul lungo periodo il confronto con Petrarca è schiacciante a favore di quest'ultimo: «gli schemi danteschi al completo producono tra Tre e Cinquecento 116 ripetizioni; quelli petrarcheschi ben 550».

²⁶⁰ Lo stesso Pelosi 1990, 92, segnala giustamente che «alla capillare diffusione dello schema maggioritario sfuggono però cospicui canzonieri trecenteschi: oltre a Petrarca, che ha sì schemi di 13 versi ma tutti caratterizzati da piedi di 3 versi, anche Beccari, che non presenta assolutamente schemi di 13 versi, e Serdini», anche se quest'ultimo – aggiunge lo studioso – «presenta nella canzone *Amor, s'i' porto* uno schema simile a quello maggioritario (ABbC : BAaC ; c , Dd , EE)». È però altrettanto vero che il Beccari riecheggia lo schema della petrosa in almeno tre canzoni: si tratta segnatamente di *Non seppi mai che cosa fosse Amore* (Rime 27) – che ricalca perfettamente lo schema dantesco salvo aggiungere in chiusa un'ulteriore coppia baciata FF –; *Donna, l'ardente foco che s'accese* (Rime 28) – che, come per la precedente, aggiunge la coppia di rime FF, cambiando però la misura del tredicesimo verso, il quale passa da endecasillabo (come nel modello dantesco) a settenario; *El tribolato core ho tanto pregno* – che, a differenza delle altre due, aggiunge allo schema di *Così nel mio parlar*, riprodotto fedelmente, cinque versi FfG(g)HH. E del resto – come osserva acutamente Andrea Afribo – un quadro della fortuna degli schemi danteschi nella tradizione non può non tener conto della categoria «del quasi uguale, della variante minima» (Afribo 2016, 560).

²⁶¹ Già Boyde 1979, 213, rilevava un sostanziale incremento della complessità sintattica nella lirica di Dante dopo la 'stagione' stilnovistica, e almeno a partire dalle petrose. Sulla centralità di questo gruppo di testi cfr. anche Praloran, Soldani 2010, 419-24.

danteschi che fanno testo nella tradizione della poesia italiana sono quelli delle rime cosiddette petrose²⁶²».

Tuttavia, se l'eredità metrica del Fiorentino è misurata considerando anche alcune fra le innovazioni che egli apporta alla fisionomia della stanza o le legittimazioni di strutture già attive sulla tastiera delle opzioni praticabili, ma allo stesso tempo del tutto marginali²⁶³, l'incidenza dantesca sugli sviluppi formali e strutturali della canzone risulta oltremodo decisiva, specialmente per avere «affrancato la canzone duecentesca dalla primitiva, soffocante esigenza di simmetria speculare, limitativa di uno sviluppo originale dell'architettura della stanza» (Gorni 1993, 42). Si pensi ad esempio alla *concatenatio* e alla *combinatio*: da Dante in poi – e almeno a partire dalla fine del Duecento – i due istituti vengono recepiti con un indice di sistematicità altissimo, assurgendo di fatto ad elementi tipici della forma stessa²⁶⁴, al punto tale che confezionare uno schema metrico privo di tali figure inizia a risultare un fatto peregrino, se non proprio marcato²⁶⁵. Insomma, nel Trecento «l'utilizzazione della *concatenatio* è ormai capillare» (Pelosi 1990, 117) e la *combinatio* «rappresenta l'esito deputato nel finale delle stanze» (Pelosi 1990, 115).

Spostando ora l'attenzione su Petrarca, la diffusione delle rime petrarchesche presso i poeti del Trecento, e conseguentemente l'affermazione dell'Aretino quale modello da imitare, costituiscono un fatto che assume una portata rimarchevole non prima della metà del secolo. Inoltre, per comprendere appieno il grado di assimilazione di questo autore non si devono trascurare le forme e le modalità di ricezione dei suoi versi. Per quanto riguarda questo punto, si legga ciò che ha scritto Armando Balduino:

²⁶² Oltre alla già citata *Così nel mio parlar*, l'altra canzone petrosa il cui schema è «indubbiamente inferiore, ma attestato su quotazioni alte» (Gorni 1993, 45) è *Io son venuto al punto della rota*.

²⁶³ Cfr. ancora Pelosi 1990, 115: «La *combinatio* non è invenzione dantesca (compare già in Stefano Protonotaro, Onesto degli Onesti, Panuccio del Bagno), ma certo è che con l'Alighieri smette l'abito del preziosismo (pochissime sono le attestazioni guittoniane) per indossare quello della sistematicità strutturale (presso gli Stilnovisti, non a caso, è tipico di Dino Frescobaldi).

²⁶⁴ Si pensi agli schemi di due fra gli autori più 'antichi' del *corpus* quali il veneziano Giovanni Quirini e il trevigiano Nicolò de' Rossi: per il primo entrambe le canzoni presentano sia il distico di *concatenatio* sia quello di *combinatio*; per il secondo solo una delle quattro totali non presenta la *concatenatio* (si tratta di *Color di perla, dolce mia salute* (239), che risulta pur nell'esiguo *corpus* derossiano la canzone in un certo senso più oltranzista sul piano dello sperimentalismo formale, come fanno pensare le numerose rime interne che si addensano soprattutto nella fronte).

²⁶⁵ L'esempio petrarchesco, nel quale in 8 casi su 29 la *combinatio* manca – a vantaggio della sequenza 11.7.11, che è quella, per fare solo un esempio, di *Chiare, fresche et dolci acque* –, è sintomatico della tendenza generale dell'Aretino a «cercare uno spazio tecnico e contenutistico parzialmente svincolato dal condizionamento dantesco» (Pelosi 1990, 161).

Per chi si proponga di delineare la preistoria del petrarchismo e insieme magari di motivarne i limiti, si pone così l'obbligo preventivo di precisare, volta per volta, quale consistenza e quale fisionomia il referente avesse nelle varie fasi e nei diversi ambienti; la necessità, in altri termini, di non partire dal presupposto capitalmente erroneo di credere che per il lettore del Trecento conoscenza del Petrarca significasse porre mano ad un pacchetto su cui, più o meno consunti dall'uso, i *Rerum vulgarium fragmenta* facessero bella mostra di sé, sostanzialmente completi e definiti, già affrancati dai *Triumph* e attornati da altre opere del poeta laureato [...]. Per i più (e con poche eccezioni perfino nel ventennio estremo del secolo) poesia del Petrarca significava in realtà accesso a sillogi parziali e più o meno autorizzate, quando non anche incontro temporaneo con testi diffusi alla spicciolata, qua e là deturpati da trascrizioni precarie e invariabilmente confusi con poesie d'occasione [...] dove il certo e l'incerto già potevano mescolarsi. Ma naturalmente non è solo questione di quantità e di completezza, bensì anche e soprattutto di prospettiva, di reale capacità d'intendere (in parte sì, ma correttamente) gli intenti e la coerenza interna, i presupposti e la sostanziale identità di un'«ars poetica» e di una nuova poesia (Balduino 1984a, 308-09).

Insomma, la lettura dei *Fragmenta* non avveniva di certo in maniera sistematica e organica, tale da consentire un'assimilazione consapevole dei significati profondi di quest'opera.

Tuttavia, nonostante nel Trecento sia innegabile una forte e – a tratti – non superficiale penetrazione di Dante, e non solo quello della *Commedia* ma anche della sua lirica – come ha mostrato Giuseppe Marrani²⁶⁶ –, al contempo, non si può ignorare presso alcuni autori un'«emergenza di primizie petrarchesche», che se messe a sistema «diventano significative e consentono d'individuare delle zone di precoce penetrazione del verbo petrarchesco» (Decaria 2017, 85) in zone ben determinate dal punto di vista storico e geografico²⁶⁷. Non va dimenticato, per meglio considerare il rapporto tra Petrarca e i suoi contemporanei, che l'Aretino era una personalità profondamente ammirata già a partire almeno dalla fine degli anni '30²⁶⁸, se non addirittura oggetto di una profana venerazione (si pensi alla canzone di Antonio da Ferrara *I'ho già letto el pianto d'i Troiani*, frutto di una falsa notizia che era circolata intorno alla morte di

²⁶⁶ Cfr. Marrani 2004

²⁶⁷ Sulla circolazione di lacerti petrarcheschi in ambienti municipali circoscritti, in particolare in quello fiorentino del secondo quarto del Trecento, cfr. Decaria 2017, 73-88, a cui si rimanda anche per l'aggiornata bibliografia intorno al rapporto Tre Corone-Minori del Trecento.

²⁶⁸ L'incoronazione poetica in Capidoglio arriverà non molto dopo, l'8 aprile 1341.

Petrarca²⁶⁹). Sicché è lecito pensare che i poeti che entravano in contatto con liriche petrarchesche, vista la fama che avvolgeva la figura del loro autore, ne prelevassero alcuni ingredienti.

Ciò senz'altro testimonia una sorta di «precoce “petrarchismo” alto-trecentesco», a patto di intenderlo come «occasionale appropriazione di materiale, non certo come imitazione coerente e esclusiva, di tipo bembesco» (Trovato 1979, 22)²⁷⁰. Tuttavia, sul piano metrico e strutturale occorre ribadire che la canzone del XIV secolo è sostanzialmente un fatto dantesco. Com'è noto, a fronte di una ripresa più precoce sia dal punto di vista tematico che della macro-struttura del *Canzoniere* da parte di Giusto de' Conti, bisognerà aspettare il Quattrocento inoltrato per osservare una sistematica ripresa di Petrarca anche dal punto di vista metrico: ciò avverrà segnatamente con i poeti di area aragonese (oltre a Sannazzaro e al Cariteo, anche i minori Giovanni Aloisio e Joan Francesco Caracciolo)²⁷¹, i quali porteranno a uno stadio ulteriore la sistematicità dell'imitazione del modello petrarchesco inaugurata da Giusto nella prima metà del secolo.

Da questo sintetico confronto fra la diffusione delle rime di Dante e quella delle rime di Petrarca emerge un dato fondamentale e necessario, tanto più se si vuole tentare di abbozzare un profilo di questo genere metrico nel XIV secolo, sia per quanto concerne la sintassi e il suo rapporto con la metrica sia per quanto riguarda le strutture argomentative di questi componimenti: in altri termini, deve essere tenuto ben presente che, se Dante – come in parte abbiamo già anticipato – può e deve essere considerato nella sua funzione modellizzante della canzone trecentesca *tout court*, la ‘funzione’

²⁶⁹ Sulla curiosa vicenda Petrarca vi ritorna in *Seniles* III 7, indirizzata da Venezia a Neri Morando da Forlì.

²⁷⁰ Su questo punto cfr. anche Duso 1999, 187: «È proprio all'interno di questo piccolo cenacolo padano [*scil.* Padova e dintorni], dove i rapporti personali sono nutriti da affettuosi scambi epistolari, che nasce, fin dagli anni '60-'70 del Trecento, un primo tentativo di imitare Petrarca», e, in generale, Folena 1990, del quale vanno ricordate almeno le righe seguenti: «La prima fortuna del Petrarca nel Veneto, fra i giorni veneziani e quelli di Arquà, e subito dopo la morte intorno al sepolcro del poeta, divenuto nel 1380 “nobel arca de sodo saxo”, come canterà il Dondi in quello che è il primo sonetto sopra la tomba di Arquà, è affidata ad alcune voci amiche, proprio come era avvenuto per Dante. Ma la persona umana di Dante è scomparsa dietro la totalità dell'opera, e le voci degli amici, per esempio di Giovanni Quirini, rimangono solitarie e astratte; quella del Petrarca ci offre date, giorni e motti, volti sicuri e vicini di amici dialoganti, così come nei *fragmenta* volgari come nelle epistole senili» (Folena 1979, 341). Inoltre, su tracce ben più precoci di una lettura di Petrarca (certo non sistematica, come abbiamo puntalizzato più volte) fuori dal Veneto, cfr. il già citato intervento di Decaria 2017, in particolare alle pp. 84-88.

²⁷¹ Per la diffusione e l'assimilazione del modello petrarchesco nella Napoli aragonese di medio e secondo Quattrocento cfr. in generale Santagata 1979.

Petrarca non è ancora pienamente attiva. Pertanto, tentare un approccio alla canzone trecentesca che cerca di individuare nei cosiddetti ‘minori’ del secolo eventuali tratti in comune con Dante o con Petrarca, equiparando di fatto i due modelli, rischierebbe di essere poco produttivo, se non fuorviante. Si aprono invece scenari di maggiore suggestione se si prova a considerare da una prospettiva diversa il rapporto tra Petrarca e gli altri Trecentisti, senza escludere aprioristicamente eventuali spunti forniti all’Aretino da quel coro di poeti che affastellano la scena letteraria del Trecento. Pertanto, nelle pagine che seguiranno si cercherà da un lato di considerare le tendenze dominanti della canzone in quest’arco cronologico sulla base degli autori selezionati (i quali – lo ripetiamo – sono Sennuccio del Bene, Giovanni Quirini, Nicolò de’ Rossi, Fazio degli Uberti, Antonio Beccari, Niccolò Soldanieri, Franco Sacchetti, Simone Serdini detto il Saviozzo), dall’altro di confrontare le tendenze dei singoli (in particolare di quelle che rappresentano gli scarti più considerevoli con la ‘media’ del secolo) sia con il precedente dantesco sia con Petrarca. Viene da sé che misurare il rapporto tra i vari trecentisti e quest’ultimo risulta un’operazione più complessa, e per questo di fascino maggiore, spianando la strada a ipotesi e interpretazioni più suggestive. Ciò significa che l’Aretino in questo caso – qualora mancassero dati testuali precisi che permettano di stabilire incontrovertibilmente la direzione di eventuali prestiti – non solo potrebbe essere stato oggetto di imitazione, ma potrebbe avere preso spunto a sua volta anche da autori che oggi consideriamo minori e marginali. Questa linea interpretativa si è fatta strada nella tradizione critica almeno a partire dai lavori di Marco Santagata, il quale in un saggio uscito nel 1980 nel «Giornale storico della letteratura italiana» e poi raccolto in *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca* (cfr. Santagata 1990), prendendo le mosse dalle conclusioni del già citato saggio di Paolo Trovato *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»* del 1979, scrisse:

Potremmo dunque concludere che la formula ‘Dante e Petrarca’ richiede di essere integrata: *Dante, Petrarca e la poesia del Trecento*²⁷². La mancanza di questo pezzo di storia letteraria obbliga ad un vero e proprio salto storico che può essere colmato solo ricorrendo a categorie retoriche o tipologiche, categorie che, in ultima analisi, conducono all’individuazione di due archetipi. È per questo motivo che il saggio di Contini, giocato sull’opposizione delle

²⁷² Il corsivo è mio.

longhiane «persone prime» del nostro «linguaggio poetico», può essere anche considerato l'ultimo frutto geniale della tradizionale opposizione retorica tra il «poeta» e l'«orator». Il merito precipuo della ricerca di Trovato mi sembra proprio quello di indicare il limite estremo a cui quel paragone può essere tirato e, nello stesso tempo, come la necessità del suo superamento nasca da una dialettica interna a quei poli. È il graduale rovesciamento della formula 'Dante vs Petrarca' in quella 'Dante in Petrarca' a condurre a risultati non più analizzabili senza ricorrere *ad un elemento esterno al binomio*. Perché il passaggio dall'opposizione alla solidarietà dia tutti i suoi frutti, bisogna riconsegnare il Petrarca volgare al suo tempo storico²⁷³ (Santagata 1990, 91).

Questa traccia è stata più recentemente ripresa da Elena Maria Duso, che in una *Lectura Petrarce* pronunciata nel 1999²⁷⁴ ha affrontato il delicato rapporto tra l'autore del *Canzoniere* e i poeti primo e medio-trecenteschi di area veneta, in particolare il veneziano Giovanni Quirini, del quale la studiosa è peraltro l'ultima editrice²⁷⁵. Certamente su questa scia si collocano i commenti alle edizioni di rime di poeti trecenteschi che sono stati pubblicati nell'ultimo quarto di secolo²⁷⁶; in tali commenti, infatti, pressoché tutti i curatori prestano una certa attenzione nel ricostruire trafile più o meno nutrite di riprese ed echeggiamenti dei cosiddetti trecentisti minori nelle rime petrarchesche. Tuttavia, manca ancora una visione di ampio respiro che metta a sistema e faccia dialogare questi rilievi particolari.

È vero che assumere una tale prospettiva conduce inevitabilmente in un territorio malfido, nel quale il rischio di inciampo è altissimo; tuttavia, puntellandosi su considerazioni il più possibile oggettive, e procedendo con una buona dose di cautela, tale rischio può essere ridotto al minimo. Assumendo questa prospettiva metodologica, il primo accorgimento da tenere presente è quello basato sulla cronologia: nel *corpus* di autori che abbiamo considerato, infatti, un autore come il Serdini, nato nel settimo

²⁷³ Il corsivo è mio.

²⁷⁴ Cfr. Duso 1999.

²⁷⁵ A ciò si aggiunga che, anche se non contemplato dal *corpus*, è interessante considerare anche il rapporto Petrarca-Boccaccio lirico, il quale è stato problematizzato prima da Billanovich 1947, in particolare alle pp. 167-76, e poi da Branca 1981 e 1994: gli studiosi in estrema sintesi suggeriscono di uscire dalla logica serrata che considera il contatto tra i due in un rapporto unidirezionale maestro-allievo; essi auspicano piuttosto che talvolta si consideri anche una possibile influenza del poeta più giovane sul più anziano. Tale impostazione critica è stata poi ripresa e approfondita da Santagata 1990, 79-91, e Velli 1992.

²⁷⁶ Per quanto attiene agli autori che rientrano nel novero sulla base del quale abbiamo condotto la nostra schedatura, ci si riferisce segnatamente all'edizione della Duso delle *Rime* di Giovanni Quirini (cfr. Duso 2002); a quella di Piccini dei componimenti di Sennuccio del Bene (cfr. Piccini 2004); a quella di Lorenzi per le *Rime* di Fazio degli Uberti (cfr. Lorenzi 2013).

decennio del XIV (cfr. Aghelu 2018), non può giocoforza aver lasciato traccia nella produzione poetica petrarchesca; mentre, come sappiamo da Balduino 1984a, 316-17, a margine della consistente matrice dantesca della sua poesia è possibile comunque rintracciare un'«estesa, capillare e a più riprese affiorante [...] conoscenza dei *Rerum vulgarium fragmenta* (e degli stessi *Triumphii*)»²⁷⁷.

Anche se con un margine di dubbio maggiore – sia per il fatto che la data di nascita è fatta risalire al 1332 (cfr. Zaccarello 2017) sia per la composizione dei componimenti, che, attenendoci alle date con cui alcuni di essi sono accompagnati nell'autografo Laurenziano-Ashburnhamiano 574, non scendono oltre gli anni '50 del Trecento –, possiamo verosimilmente escludere dalla filiera che muove in direzione di Petrarca anche Franco Sacchetti: il che, del resto, ci sembra che possa essere suffragato anche dalle scelte tematiche che questi persegue nelle sue numerose canzoni, e in generale dalla temperatura stilistica del *Libro delle rime*, dominata da un eclettismo diffuso tipicamente trecentesco²⁷⁸. Lo stesso si può ragionevolmente sostenere per Niccolò Soldanieri, che – almeno per quanto riguarda le canzoni (quindici in totale e tutte di argomento morale) – risulta troppo dissonante per soluzioni sintattiche adottate e temi praticati con la prassi petrarchesca per poter ipotizzare un eventuale interesse da parte dell'Aretino per la sua poesia²⁷⁹. Tra gli autori che restano, anche nei casi del veneziano Quirini e del trevigiano

²⁷⁷ Al contrario di Balduino, sembra non ammettere alcun influsso petrarchesco sulla produzione lirica del Saviozzo Aghelu 2018, la quale scrive che «la cifra di questa produzione si definisce nella personale rielaborazione del modello dantesco, svolgendosi all'insegna di un canone che (*escluso Petrarca*) assume a riferimento, oltre a Dante, Boccaccio (soprattutto quello elegiaco e in versi)» (il corsivo è mio). Pur ammettendo la sostanziale preminenza del modello dantesco, un'esclusione così netta della presenza di Petrarca in Sordini ci sembra ad ogni modo irricevibile.

²⁷⁸ Sono ancora attuali – anche se andrebbero calibrate al ribasso le considerazioni circa la qualità della produzione poetica – le osservazioni formulate nella metà degli anni '70 da Contini sulle rime del Sacchetti: «è col Sacchetti simpatico, ma tanto meno impegnativo, eclettismo, in cui compagnevole intrattenimento, moralismo conservatore e pietà tradizionale vanno insieme, giusta un processo, se non involutivo, di progressivo accomodamento sociale. Se non il miglior rimatore minore del Trecento, il Sacchetti è però forse culturalmente il più responsabile, come quello che nel suo zibaldone poetico registra fedelmente le componenti del gusto contemporaneo, dai giovanili echi stilnovistici e burleschi ai poi prevalenti ingredienti moralistico-didascalici» (Contini 2013, 992). Tuttavia, nelle sue canzoni, specie quelle di argomento amoroso, è talvolta possibile rintracciare qualche isolata tessera di matrice petrarchesca: si vedano ad esempio il verso “Il viso e l'aureate chiome sciolte” (*Rime* 1, 8) oppure “Sia benedetto in cielo e in terra l'ora” (*Rime* 44, 1), che richiama il celebre *incipit* “Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno” (*Rvf* 61, 1).

²⁷⁹ Non si dimentichi, tuttavia, la non ristretta diffusione delle canzoni del Soldanieri nella seconda metà del secolo: su questo punto cfr. Corsi 1969, 719: «Le canzoni specialmente contribuirono alla fama dell'autore: basta pensare al numero dei codici che le contengono, di gran lunga superiore a quelli delle sue poesie per musica».

de' Rossi possiamo escludere con un certo grado di verosimiglianza un eventuale loro debito nei confronti di Petrarca, se non altro per ragioni generazionali²⁸⁰.

Al contrario, per gli autori che restano (Sennuccio, Fazio, Beccari) le acque si fanno più torbide, e il rapporto tra questi e l'autore dei *Fragmenta* si problematizza non di poco. Per quanto riguarda Sennuccio, che fu amico e sodale di Petrarca come è stato ampiamente documentato (cfr. Piccini 2004, XI-XLII), l'influenza (minima, ma comunque reale) del più anziano sul più giovane è cosa abbastanza certa, se è vero che «nell'amico Sennuccio gli scarsi riscontri con luoghi dei *Fragmenta* o dei *Trionfi* andranno intesi come tracce lasciate dal più anziano sul più giovane, piuttosto che in direzione inversa» (Soldani 2009, 211). Infine, per Antonio da Ferrara e per Fazio, i limiti cronologici e pure alcune convergenze di natura stilistica, tematica e metrica – soprattutto per il secondo – rendono talvolta difficile districarsi nella questione; al che va aggiunto che spesso per determinare la provenienza di alcuni sintagmi, tessere lessicali, motivi ecc. bisogna anche considerare che solitamente ci si muove entro il perimetro di una *koinè* letteraria, intesa qui come 'grammatica' condivisa, costituita da elementi linguistici, tematici e metrici trasversali a più autori. Inoltre, non si dimentichi che tra Petrarca e il Beccari «intercorse un ricco carteggio poetico, secondo, per quantità solo a quello con Sennuccio del Bene» (Santagata 2004, 564). Tuttavia, se per il Beccari il contatto con Petrarca non ha lasciato molte tracce sulla produzione poetica – a parte per quelle rime di argomento amoroso, nelle quali si può talvolta ravvisare «un avvicinamento a Petrarca» (Bozzola 2012, 47)²⁸¹ – e se in generale si può sostenere che pressoché nulla del Ferrarese si è riversato nell'Aretino, la bidirezionalità dell'influsso tra l'Uberti e Francesco non si può negare: Cristiano Lorenzi ha infatti mostrato a partire dai pochi dati cronologici certi che in almeno «una terna di *loci paralleli*» sia Petrarca a riecheggiare Fazio e non viceversa (cfr. Lorenzi 2013, 11-14).

Ora, a partire da queste considerazioni, si tenterà, da un lato, di abbozzare un profilo della sintassi della canzone trecentesca e del suo rapporto con la struttura metrica; dall'altro, si proverà a saggiare la frequenza con cui nel Trecento si ricorre a connettivi, soprattutto quelli semanticamente più ricchi, per esplicitare gli snodi logici tra gli

²⁸⁰ Quirini nacque intorno al 1295 (cfr. Quintiliani 2016); il de' Rossi tra il 1290 e il 1295 (cfr. Sangiovanni 2017)²⁸⁰.

²⁸¹ Ad ogni modo, il bilancio complessivo delle rime del Beccari denuncia «il rilievo marginale [...] avuto dal modello petrarchesco» (Pantani 2002, 65).

enunciati. Ciò che emergerà da tali rilievi andrà poi considerato alla luce della situazione della lirica trecentesca che è stata appena illustrata, seppur in maniera sommaria. Come ha scritto molto bene Soldani, infatti,

la sintassi e la metrica [...] appartengono ai piani profondi della stilizzazione, sono in buona parte vincolate dai modelli rigidi imposti e dalla lingua e dalla tradizione, dunque tendono a sfuggire ai normali processi di imitazione e innovazione che caratterizzano gli altri livelli del discorso poetico (che so, il lessico o il repertorio figurativo), o quantomeno a declinarli in forme peculiari, stabilendo filiere derivative e percorsi storici che non necessariamente coincidono con i tracciati dei generi e dei tempi: in ultima analisi, infatti, la gestione tecnica di questi stilemi dipende dalla capacità di percepire e rifondere i movimenti ritmici e intonativi, la linea discorsiva insomma, o il modello di rappresentazione formale, dei maestri di riferimento (Soldani 2009, 211).

Pertanto, i rilievi che seguiranno in relazione alle strategie sintattiche messe in atto nelle canzoni analizzate e al rapporto metro-sintassi potrebbero confermare le linee interpretative basate sulla convergenza di temi e motivi, sulla presenza delle medesime tessere lessicali, rime o parole-rima, sulla ripetizione degli stessi schemi metrici e così via; oppure, al contrario, potrebbero ribaltare tali prospettive critiche, e magari accostare autori che dal punto di vista tematico, lessicale ecc. risultano lontani.

Prima di procedere oltre, si permetta una rapida precisazione sulla confrontabilità fra *corpora* di differente consistenza. Il *corpus* trecentesco è costituito da autori il cui ammontare delle canzoni può variare sensibilmente da caso a caso. L'escursione massima si registra confrontando il *corpus* di Giovanni Quirini, che consta di due sole canzoni, con quello di Franco Sacchetti, che raggiunge 27 unità. Anche le raccolte di Sennuccio del Bene e di Nicolò de' Rossi sono numericamente omogenee a quella quiriniana (rispettivamente tre e quattro canzoni). Tutti gli altri Trecentisti, invece, superano i quindici componimenti. Ne risulta che i tre autori più 'antichi' del *corpus* trecentesco sono quelli in cui questo genere metrico è meno praticato. Nel caso di Quirini e di de' Rossi, questa tendenza è inoltre sintomatica della scarsa fortuna di cui la canzone gode in generale presso i poeti di area veneta tra la fine del Due e gli inizi del Trecento²⁸².

²⁸² Cfr. Brugnolo 1976, 433, e, per il caso particolare di Quirini, Duso 2002, LXXXI.

Considerato ciò, si è consapevoli che il confronto tra i valori ricavati dall'analisi di *corpora* non omogenei potrebbe essere fuorviante ai fini della nostra disamina²⁸³. Tuttavia, anche se esigui, i dati ricavati dalla schedatura delle canzoni di Sennuccio, di Quirini e di de' Rossi sono comunque rappresentativi delle tendenze della canzone nel primo Trecento, e rinunciare *in toto* rischierebbe di rendere meno completo e panoramico il punto di osservazione sulla canzone trecentesca. Pertanto, nelle pagine che seguono non si rinuncerà del tutto a confrontare valori ricavati da campioni disomogenei dal punto di vista quantitativo, adottando naturalmente tutti gli accorgimenti del caso.

Prima di affrontare tali questioni, ci sia consentito spendere ancora qualche parola per contestualizzare gli orizzonti tematici ed espressivi del genere lirico nel Trecento²⁸⁴. Come scrive Sergio Bozzola, nel Trecento «in generale prevale una larga apertura tematica e al pluristilismo» (Bozzola 2012, 43)²⁸⁵. Tale prospettiva appare confermata anche se si circoscrive il perimetro della disamina al solo *corpus* delle canzoni: nella silloge di testi che afferisce ai trecentisti, infatti, si riscontra un notevole incremento dei componimenti di argomento politico, encomiastico, moraleggiante (di una morale, però, spiccia, fondata su proverbi e luoghi comuni, del tutto diversa dai toni delle grandi canzoni morali di Dante²⁸⁶), e financo religioso²⁸⁷; per non parlare poi della moltiplicazione dei sottogeneri, fra i quali certamente spicca quello delle canzoni 'disperate', che ha ne *Le stelle universali e i ciel rotanti* (48) di Antonio da Ferrara il suo capostipite²⁸⁸, e in Fazio (*Lasso, che quando immaginando vegno*) e soprattutto nel

²⁸³ Sono del resto le stesse doverose cautele avanzate da Soldani 2009, 220 sgg.

²⁸⁴ Per un profilo della lirica trecentesca si vedano almeno Balduino 1984, 13-55, e Ciociola 1995; per quanto riguarda il caso specifico della ricezione e la diffusione primo-trecentesca della poesia toscana in area veneta – cui afferiscono alcuni dei poeti contemplati dal nostro *corpus* – si vedano anche Brugnolo 1976 e Brugnolo 1977, 37-124.

²⁸⁵ Lo studioso rileva inoltre che questa apertura tematica e stilistica è già ravvisabile *in nuce* in Dante e in Petrarca: «La grande stagione della lirica di Dante e Petrarca compendia in buona sostanza, come ridotti *in nuce*, gli sviluppi della poesia del Trecento: i due maestri sperimentano percorsi lirici articolati, che hanno una ricaduta in una grande ricchezza di lessico e di soluzioni sintattiche. Solo che nel primo tale sperimentalismo è risolto [...] nell'esplorazione delle possibilità estreme del codice diversificate *per genera*: e si intenda qui sempre genere lirico, ma forzato dai margini comico-realistici a quelli petrosi e stilnovistici e filosofico-morali. Nel secondo l'escursione linguistica viene trattenuta all'interno dell'unico, o quasi, tema amoroso, ed è internamente a tali confini che la sua lingua conosce il massimo delle possibilità espressive, come risulta evidente dal confronto con la precedente tradizione lirica» (Bozzola 2012, 43).

²⁸⁶ Un ottimo esempio è fornito dalle 17 canzoni di Niccolò Soldanieri.

²⁸⁷ Se si esclude la tematica morale – praticamente assente nel *Canzoniere* –, anche le canzoni di Petrarca non sono estranee a tale «deflagrazione tematica» (Ciociola 1995, 327), al netto naturalmente della dominante amorosa.

²⁸⁸ Cfr. Corsi 1969, 320: «Fu, a quanto sembra, il creatore, nella forma che si diffuse nel Trecento, di quel genere di poesia che egli stesso chiamò "disperata"».

Saviozzo i principali continuatori²⁸⁹. Inoltre, se si dovessero enucleare sinteticamente i tratti salienti della lirica trecentesca elencando delle semplici parole-chiave, queste sarebbero senz'altro 'eclettismo', 'sperimentalismo', 'plurilinguismo'. Queste categorie sono perfettamente applicabili a quasi tutti i nostri trecentisti, fatto salvo Giovanni Quirini, il quale persegue – com'è stato notato – una linea di poesia 'aristocratica' e selettiva sotto molteplici punti di vista²⁹⁰. Per quanto attiene, invece, più strettamente all'ambito linguistico, si rimanda al quadro generale offerto da Serianni 2014, 50-55, evidenziando semmai un incremento significativo del lessico di matrice comica e quotidiana²⁹¹, direttamente proporzionale all'apertura tematica a cui abbiamo accennato poco sopra.

La *Commedia* – la cui «fortuna e influenza letteraria [...] furono enormi e immediate» (Roggia 2014, 95) – è in buona parte responsabile di questa situazione: il plurilinguismo e il pluristilismo che la contraddistinguono, a cui va aggiunta la vertiginosa ampiezza della tastiera tematica, segnano irreversibilmente gli sviluppi anche del genere lirico (cfr. Santagata 1992, 29-30). Infine, non si ignori la pressione esercitata sulla lirica da parte di altri generi, specialmente quelli narrativi, come il capitolo in terza rima (che dalla *Commedia* prende le mosse), la nascente ottava (in particolare nella sua declinazione 'canterina') o la novella in prosa²⁹²: prendendo i poeti del nostro *corpus* trecentesco, a parte quelli più 'antichi' (Sennuccio, Quirini, de' Rossi) e Soldanieri (che si cimentò preferenzialmente, oltre alle canzoni e ai sonetti, con i metri della poesia per musica, quali ballate, cacce e madrigali)²⁹³, tutti gli altri sono autori di capitoli ternari di vario argomento (anche quello religioso, come per il Beccari con i suoi capitoli rivolti alla Vergine), se non addirittura di veri e propri poemi-visione in terzine di tono didascalico-descrittivo (come il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti²⁹⁴); sino al caso limite del Sacchetti, autore sia di capitoli ternari sia, com'è noto, del *Trecentonovelle*. Sicché è lecito pensare che attendere contemporaneamente a opere diverse per genere e per

²⁸⁹ Per i tratti essenziali del sottogenere delle 'disperate' cfr. Sarteschi 2008.

²⁹⁰ Cfr. Folena 1966, Duso 2002, e da ultimo Bozzola 2012, 49-51, il quale scrive che il patrizio veneziano sembra tendere «verso un modello compatto di lingua poetica, e tracciare così la linea di una lirica aristocratica e selettiva da contrapporre a quella che potremmo definire "eclettica"».

²⁹¹ Su questo aspetto si veda anche Balduino 1994, 324.

²⁹² Per un quadro della poesia 'narrativa' e dei generi metrici nella quale essa si realizza a partire da Dante sino agli sviluppi trecenteschi cfr. Roggia 2014, 85-109.

²⁹³ Cfr. Calvia 2018.

²⁹⁴ Cfr. Roggia 2014, 97.

soluzioni espressive fosse alla base delle operazioni di ibridazione e di mescolanza che – come abbiamo visto – caratterizzano in genere la poesia trecentesca.

2. Sintassi

Al netto delle differenze che intercorrono tra i trecentisti che abbiamo selezionato (dovute alla cronologia, ai differenti modelli, alla diversa consistenza dei *corpora* ecc.), pare di una certa utilità presentare in prima battuta i valori ‘medi’ del secolo, in rapporto ai quali poter così valutare in un secondo momento gli scarti di maggiore consistenza verso l’alto o verso il basso, qualora ve ne siano.

2.1 Apertura del periodo

Il valore medio del secolo per quanto riguarda l’attacco del periodo con una frase reggente o con una frase semplice è del 67,99%: la tendenza dominante, pertanto, è la stessa di Dante e di Petrarca. Tuttavia, va rilevato che tale valore è più vicino al dato dantesco (64,84%) che a quello petrarchesco (59,68%). In alternativa all’attacco in principale, si registra per il Trecento un valore dell’11,96% per l’apertura in subordinata, dell’11,25% per l’avvio con una ‘struttura interpolata’, dell’8,80% per l’attacco in ‘altro’ (cioè in vocativo o in interiezione)²⁹⁵. Sulla base di questi dati si osserva una sostanziale corrispondenza tra la media trecentesca e il precedente dantesco²⁹⁶: anche dal punto di vista della costruzione del periodo, quindi, l’impronta dantesca sembra emergere.

E Petrarca? Se si confrontano i suoi valori²⁹⁷ con le medie trecentesche si osserva che per le voci ‘strutture interpolate’ e ‘altro’ le percentuali collimano, mentre per l’attacco in principale e in subordinata i dati divergono non di poco: in Petrarca il valore dell’attacco in principale scende di quasi nove punti, a vantaggio di quello in subordinata,

²⁹⁵ Per i valori relativi alle varie tipologie di attacco del periodo cfr. Tab. 1.

²⁹⁶ In Dante, il valore dell’attacco in subordinata è del 14,44%, quello in ‘struttura interpolata’ del 14,76% e quello in ‘altro’ del 5,97% (cfr. Tab. 1).

²⁹⁷ In Petrarca il dato dell’attacco in subordinata è del 20,57%, quello dell’avvio in ‘struttura interpolata’ dell’11,85% e quello dell’attacco del periodo in ‘altro’ del 7,90% (cfr. Tab. 1).

che sale invece di otto punti abbondanti. Tale confronto, benché sommario, permette comunque, da un lato, di meglio considerare la specificità sintattica della canzone petrarchesca, che consiste principalmente nel forte incremento delle subordinate in avvio di periodo (cfr. *Petrarca* § 1.2); dall'altro, di rilevare quali strutture e soluzioni sintattiche condivise dai minori del Trecento egli accolga nel calibratissimo sistema dei *Fragmenta*.

Scendendo un po' più nel particolare e considerando i casi dei singoli autori, per quanto riguarda l'apertura del periodo in principale, gli autori che superano la media del secolo attestandosi su valori tra il 69% e il 71% sono Fazio degli Uberti, Antonio Beccari e Simone Serdini (cfr. Tab. 1). Si tratta cioè di autori di medio e tardo Trecento (con puntate nel primo Quattrocento nel caso del Serdini), tutti più o meno errabondi presso le corti dell'Italia settentrionale, tra l'Emilia, il Veneto e la Lombardia; in particolare, è documentato che i primi due furono legati da un rapporto di amicizia, come si evince da un duplice scambio di sonetti (cfr. Lorenzi 2013, 9). Anche raffinando il dato generale della principale in apertura del periodo, le frequenze delle singole realizzazioni del fenomeno sono perfettamente sovrapponibili per quanto riguarda il tipo 'principale + circostanziale/argomentale/relativa ecc.'; mentre, fermo restando il dato generale, la situazione muta non di poco se invece si considerano le frequenze delle varie tipologie di frase semplice utilizzate (dichiarativa, interrogativa diretta, esclamativa, nominale, ellittica): risulta infatti che se il Beccari, pur avendo nella frase dichiarativa il valore più alto (63,92%), è un po' più omogeneo nel ricorrere alle varie tipologie, Fazio investe tutto sulla frase semplice, il cui valore raggiunge il 91,22% (cfr. Tab. 3). Va segnalato, a proposito di Antonio da Ferrara, che la tipologia di frase semplice maggiormente attestata nelle sue canzoni è l'interrogativa diretta, con un valore (20,25% sul totale delle frasi semplici in attacco; cfr. Tab. 3) tra i più alti dell'intero *corpus*, secondo solo a Soldanieri, che raggiunge il 22,08%, e Quirini, che si spinge sino al 25% (di quest'ultimo si tenga però conto del numero di canzoni molto esiguo, appena 2). Ad ogni modo, si consideri in particolare la canzone *Prima che 'l ferro arrossi i bianchi pili* (*Rime* 36) del Beccari. Il componimento fu scritto per scongiurare il duello a cui avrebbero dovuto prendere parte Galeotto Malatesta e Francesco degli Ordelaffi; pertanto, in ragione dell'occasione della sua realizzazione e della sua intrinseca funzione si spiega il tono oratorio che lo caratterizza, ottenuto mediante il ricorso a brevi interrogative collocate anche in

successione battente, talvolta con il concorso dell'anafora della voce verbale *siti*, come risulta sin dalla prima stanza:

Prima che 'l ferro arrossi i bianchi pili
e che vergogna e danno in vu' se specchi,
scopritive i orecchi,
ottusi dal furor di' vostri cori. |
Siti vu' zovenetti o siti vecchi?
Siti vu' plebisciti ovver zentili?
Siti vu' franchi o vili?
Siti vu' in pizzol grado ovver signori? (*Beccari* 36, 1-8);

oppure con la ripetizione in attacco dell'interrogativo *ove*:

*Ov'*è nascosa vostra usanza antica
de vincer in sul campo le gran schere?
Ove son le bandere
poste su l'alte torri tante volte
vincendo muri e fosse?
Ove son l'aspre e le dure percosse
ch'in fatti d'arme aviti date e tolte? (*Beccari* 36, 63-69).

Ma, in generale, per ciò che attiene alla costruzione del periodo la congiunzione Beccari-Fazio può considerarsi come un fatto acquisito e sicuro. Considerando invece il caso del Saviozzo, se le percentuali del Beccari e dell'Uberti sono molto simili anche per quanto riguarda le altre voci – a ulteriore conferma della sostanziale congiunzione Beccari-Fazio – e ricalcano con qualche minima variazione le tendenze dominanti del secolo, quelle del senese abbassano di molto – in direzione non petrarchesca – il valore dell'attacco in subordinata (8,38%, il valore più basso tra gli autori trecentisti; cfr. Tab.1) e alzano quello dell'attacco in 'altro', guadagnando quasi quattro punti percentuali sulla media trecentesca (12,23%; cfr. Tab. 1): col che non solo s'incrementa rispetto a Petrarca, ma si raddoppia rispetto a Dante (5,97%), esibito e diffuso modello delle rime serdiniane²⁹⁸. In particolare, rispetto al totale delle occorrenze di 'altro' in apertura, si

²⁹⁸ Con le cautele di cui si è già detto cfr. Aghelu 2018.

registra in Serdini – alla pari col solo Antonio da Ferrara – il valore più alto dell'intero *corpus* per quanto riguarda l'attacco del periodo in interiezione, che raggiunge il 36,12% (cfr. Tab. 10). Tale dato è motivato verosimilmente dalla predilezione del Saviozzo per il sottogenere della 'disperata' su cui abbiamo già detto: il genere dell'*improperium*, cui afferiscono le 'desperate', si presta in modo particolare all'utilizzo di questo stilema, il cui frequente ricorso permette al poeta di ottenere ricercati effetti patetici ed emotivi. Ecco un paio di esempi tratti da *Io non so che si sia, ombra o disgrazia* (22):

*Ahi misero mio ingegno, or che ti giova,
mostrando dir d'altrui, ch'io son quel desso,
manifesto da pochi e dalla plebe?* (Serdini 22, 58-60);

*Ahi, Signor mio, e tu 'l sai,
ché vedi tutto, e io non mi t'ascondo* (Serdini 22, 80-81).

Va comunque osservato che le occorrenze dell'attacco in interiezione in Serdini non sono concentrate unicamente in questo particolare sottogenere della canzone, bensì si distribuiscono diffusamente lungo tutto l'arco delle canzoni schedate ("Ahi, Dio, fia mai mortale / questa tenera rosa e fior lucissimo? / Deh, non, Padre dolcissimo..." Serdini 1, 44-46; "Ahi, quanto mal s'acquista onore e loda, / chi pur di ciò s'annoda – e non si slaccia" Serdini 4, 31-32; "Omè, è questa la spene? / Certo no, né il disio, né 'l mio conforto, / né quella gloria in me che tutte avanza. / Omè, lassarete ir la mia baldanza / e lo specchio seren della mia vita?" Serdini 10, 43-47; e così via).

Consideriamo ora Sennuccio del Bene, il poeta anagraficamente più anziano del *corpus*. Egli incomincia il periodo con una frase indipendente nel 61,90% dei casi (cfr. Tab. 1), collocandosi molto vicino al valore petrarchesco (59,68%). Una percentuale così bassa relativa all'apertura in principale è controbilanciata da un valore molto della voce apertura in subordinata, che raggiunge il 19% tondo, staccando di più di 7 punti la media del secolo (cfr. Tab. 1). Pertanto, la tendenza della sintassi delle canzoni di Sennuccio è perfettamente in linea con quella petrarchesca, e avvicina ulteriormente i due autori. Certo, il *corpus* di Sennuccio è esiguo; tuttavia, il dato è comunque significativo, tanto più se ciò permette di considerare sotto una luce diversa il già problematico rapporto tra i due: se per Piccini 2004, XXX, a fronte di alcune tessere di Sennuccio rinvenute nelle

rime di Petrarca, si può giustificare «un minimo influsso sennucciano diretto verso il cantore di Laura», al netto comunque del fatto che «tutto sommato risulta piuttosto limitata l'area di attrito e di convergenza fra due personalità appartenenti a generazioni diverse e forse anche a sistemi di valori differentemente orientati», considerare il loro rapporto dal punto di vista delle tendenze dell'architettura del periodo – seppur limitatamente alle canzoni – può far sospettare più di una semplice convergenza. Con questo non si vuole ignorare il fatto che, in particolare dal punto di vista tematico, oltre che metrico, le tre canzoni di Sennuccio hanno poco da spartire con quelle dell'amico; si vuole piuttosto riflettere sulla quasi perfetta sovrapposizione tra i valori dei due autori. La quale risulta, proprio per le cautele che abbiamo avanzato, sorprendente, e per ciò stesso da tenere in debito conto. Si consideri ad esempio l'attacco in festone. Questa fattispecie dell'attacco in subordinata è quella più attestata, ma non raggiunge i valori – altissimi – che aveva in Dante (67,74%), avvicinandosi piuttosto a quelli petrarcheschi (45,81% in Petrarca, 50% in Sennuccio; cfr. Tab. 6). Oltre al 'festone', Sennuccio ricorre con una certa frequenza anche alla temporale prolettica, che campeggia sia nell'*incipit* della canzone in morte dell'imperatore Arrigo VII:

*Da ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza
di ritornare a voi, madonna mia,
cosa non è, né fia,
per conforto giamai del mio dolore (Sennuccio 6, 1-4);*

sia in quello della sua lunghissima canzone morale (nove stanze di 21 versi più congedo, per un totale di 196 versi):

*Quand'uom si vede andare inver' la notte
ed ha passata terza, sesta e nona
e 'nver' lo vespro sprona,
ch'è picciol corso, e poi ver' la compieta,
alfine amar dia pace |
e tutte altre speranze aver dia rotte,
fuor quella dell'eterna vita lieta,
ove notte quieta
l'onnipotente Iddio per grazia dona
a chi degno si face (Sennuccio 13, 1-10).*

Ad ogni modo, la tecnica petrarchesca dell'attacco del periodo in subordinata prolettica presenta una maggiore varietà delle soluzioni praticate rispetto a quella di Sennuccio (cfr. *Petrarca* § 1.2): tuttavia, questo non ridimensiona la rilevanza dell'operazione sennucciana, dalla quale Petrarca potrebbe aver preso più di qualche spunto superficiale.

Va segnalato che anche un altro tra i poeti più anziani del *corpus* presenta una percentuale dell'attacco in subordinata simile a Sennuccio: si tratta del trevigiano Nicolò de' Rossi, nel quale il valore si attesta sul 18,42% (cfr. Tab. 1). Come in Sennuccio, la tipologia più praticata è quella del 'festone' (66,66% del totale degli attacchi in subordinata; cfr. Tab. 6). Tuttavia, non si ravvisa in lui quella versatilità nel ricorrere anche ad altre tipologie di subordinata in attacco che abbiamo rilevato nel Fiorentino: si è registrato un solo caso di temporale, uno di causale, due gerundive e pochissimo altro. Ciò va pertanto inteso a ulteriore conferma della relativa novità di Sennuccio, il quale, pur muovendosi anch'egli su uno sfondo tradizionale e sostanzialmente dantesco per quanto concerne i temi prescelti e le soluzioni metriche praticate, riesce comunque ad elaborare sul piano delle strategie sintattiche e della costruzione del discorso alcune soluzioni interessanti e innovative.

Sempre entro una cornice tradizionale e, per certi versi, arcaica – ma su un piano diametralmente opposto rispetto al de' Rossi – si pone anche un altro poeta veneto, ossia il patrizio veneziano Giovanni Quirini. La definizione critica con cui solitamente si accompagna il suo nome, almeno dagli studi di Folena in poi, è quella di “primo imitatore veneto di Dante” (cfr. Folena 1966, 309-35). E – al netto della solita ma doverosa precisazione circa la ristrettezza del *corpus* quiriniano, di cui bisogna sempre tener conto confrontando dati ricavati da gruppi di testi molto diversi per consistenza – i dati intorno alla costruzione della frase complessa non fanno che confermare tale convergenza²⁹⁹. In particolare, la percentuale delle strutture interpolate in prima posizione è quella più alta tra i trecentisti (14,71%; cfr. Tab. 1): abbiamo già visto che questa struttura in attacco è un marchio del periodo della canzone dantesca – soprattutto in avvio di stanza – che Petrarca riprende solo in parte, escogitando soluzioni differenti e più funzionali alla propria vocazione poetica, come la subordinata prolettica in prima posizione.

²⁹⁹ Cfr. Duso 2002, LXXXI: «Più tradizionale si dimostra il poeta nei confronti delle canzoni e delle ballate, per le quali i modelli principali sono Dante e gli Stilnovisti».

Ci sono altri due trecentisti, il cui numero di canzoni è ben più elevato di quello del Quirini, che presentano valori molto alti della voce apertura in ‘struttura interpolata’: si tratta di Niccolò Soldanieri (13,56%; cfr. Tab. 1) e di Franco Sacchetti (12,63%; cfr. Tab. 1). Se si considerano le tendenze secondo le quali si realizza il fenomeno, si osserva però che i due poeti si muovono su crinali in parte differenti. Sacchetti, infatti, ricorre soprattutto al ‘sintagma nominale + relativa’ (47,01%; cfr. Tab. 8) e, in seconda battuta, alla ‘principale interpolata’ (44,77%; cfr. Tab. 8); diversamente, nel Soldanieri la situazione si presenta un po’ più omogenea: la frequenza della principale interpolata si riduce (57,64%; cfr. Tab. 8) e raddoppia invece quella del ‘vocativo + relativa’ (16,47%; cfr. Tab. 8), che supera anche il valore petrarchesco (11,96%). Da ciò consegue che il Soldanieri segue in questo caso una traiettoria di fatto ‘anti-dantesca’, e questo è un fatto rilevante, specie se si considera il suo debito nei confronti del modello dantesco, in particolare per le grandi canzoni morali. Va però precisato che risulta difficile considerare tale elemento strutturale come una sorta di omaggio a Petrarca, essendo quest’ultimo del tutto estraneo alla vena moralistica che innerva le canzoni di Niccolò e in generale anche la sua copiosa produzione di poesie per musica³⁰⁰. Ad ogni modo, ecco un paio di esempi:

*O non huom per mal viver, che più guardi
a prender cosa ferma, ||
o vaso vòto e del senno rimondo,
se ttu misuri il tempo col diletto;
estimando ’l difetto
che ’n ogni cosa ci è, tu leverai
l’occhio mortal dalle cose mondane (Soldanieri 8, 20-26),*

dove fra costruito ‘vocativo + relativa’ e la principale si frappone un altro vocativo, questa volta espanso da una dichiarativa, e da una gerundiva prolettica; oppure:

*O Giulio, che cotanto combattesti,
et ciaschedun di questi,*

³⁰⁰ Come scrisse il Corsi 1969, 720, sul moralismo delle canzoni, si tratta di un «moralismo statico», che non offre cioè «un approfondimento dottrinario della materia che ha in comune con i poeti gnomici del tempo»; e più avanti: «il moralismo che caratterizza le canzoni e che potrebbe sembrar frutto dell’età matura, colora di sé anche le rime per musica, che s’è creduto di poter riportare agli anni della giovinezza» (*Id.*, 720-21).

dove sè tu co' gli triumphi tuoi? (*Soldanieri* 16, 53-55).

Per inciso, si segnala inoltre che questo secondo esempio è tratto da una stanza in cui vengono evocati in posizione ravvicinata i nomi di alcuni grandi condottieri del mondo antico (vengono citati Assuero v. 46, Alessandro v. 47, Scipione v. 48, Augusto v. 56), a esibizione – sebbene un poco posticcia – della vastità degli orizzonti culturali dell'autore. Il che si può far rientrare a buon diritto in quel «gusto dell'erudizione classicheggiante e mitologica, specie in esibizioni seriali³⁰¹» (Serianni 2014, 52) che contraddistingue la poesia medio e tardo-trecentesca. Si aggiunga che da tale tecnica compositiva non è esente neppure Petrarca, soprattutto nelle canzoni di argomento politico. Si legga ad esempio l'ultima parte della terza stanza di *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (*Rvf* 53):

O grandi *Scipioni*, o fedel *Bruto*,
quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto
romor là giù del ben locato officio!
Come cre' che *Fabritio*
si faccia lieto, udendo la novella!
Et dice: Roma mia sarà anchor bella! (*Rvf* 53, 37-42).

In questi versi, tuttavia, l'accumulo non è una mera esibizione di facciata. Ora, si confrontino gli esempi appena citati con questi di Franco Sacchetti tratti da *O gentil donna ornata di biltate* (*Rime* 37):

Dove ritroverai il baron caro
che di tua terra l'onte
disfece, con quel ponte
che a *Porsenna* donò pianto e doglia? |
Dove ritroverai il buon riparo,
che *Muzio* con sua sponte

³⁰¹ Il rilievo di Serianni è fatto sulla scorta di Lanza 1994, 567, il quale si diffonde sulla tecnica dell'«addizione» della cosiddetta «arte *flamboyant*»: «L'addizione – elemento imprescindibile, come sappiamo, dell'arte *flamboyant* –, impiegata dal Rinuccini, dal Gherardi e dagli altri lirici fioriti per costruire, attraverso una fitta rete di immagini, un sovramondo affollato di cose preziose (gemme, broccati, palazzi, giardini, fontane marmoree, ecc.), [...] viene banalmente utilizzata per allestire interminabili elenchi di personaggi della mitologia e della storia antica».

fece del cor suo monte,
ma' non mostrando a questo re sua voglia, ||
tanto che le sue fiere e grandi orgoglia
fecion venir inverso i *Roman* pace?
Ma te chi sotisface?
Qual *Fabi* o qual *Corneli Scipioni*,
ch'a a lor madre furon ta' campioni? (*Sacchetti* 37, 53-65),

nei quali la serie asfissiante di interrogative dirette in cui vengono incastonati i nomi di personaggi tratti dalla storia di Roma fa deflagrare lo stilema, che si propaga con densità ancora maggiore anche nelle stanze che seguono.

2.2 *Apertura della stanza*

Come si è visto con Dante e con Petrarca, anche i valori medi trecenteschi delle tipologie di avvio della stanza confermano la tendenza a ridurre in questa sede la presenza di una principale o di una frase semplice (si passa infatti dal 67,99% al 55,02%). A tale riduzione corrisponde un incremento significativo di vocativi e interiezioni (da 8,80% a 13,21%) e, soprattutto, delle 'strutture interpolate' (da 11,15% a 17,22%). Più circoscritto è invece l'incremento medio della subordinata prolettica (da 11,96% a 14,55%)³⁰². Allo stesso modo, pure nel Trecento si riscontra la propensione a ricorrere a strutture sintattiche più ampie in coincidenza dell'attacco dell'unità strofica, piuttosto che nella sirma.

Se si accostano i valori trecenteschi a quelli di Dante, ossia al modello di riferimento della forma canzone in questo secolo sotto molteplici punti di vista, si osserva che, mentre quelli relativi alla principale e alla subordinata collimano, quelli che concernono l'avvio con una 'struttura interpolata' e con 'altro' divergono considerevolmente. In particolare, alla diminuzione di principali interpolate e sintagma nominale o vocativo + relativa (cifra stilistica – lo ripetiamo ancora una volta – del periodare dantesco) corrisponde un aumento di vocativi o interiezioni semplici in apertura dell'unità strofica, la cui percentuale trecentesca di fatto triplica quella dell'Alighieri (che tocca appena il 4,35; cfr. Tab. 1).

³⁰² Per i valori relativi all'apertura della stanza cfr. Tab. 11.

Questa tendenza trova il suo apice in Niccolò Soldanieri, nel quale la percentuale di stanze che si aprono con un vocativo o con una interiezione raggiunge il 20,88%, staccando la media del secolo di più di 7 punti percentuali (cfr. Tab. 11). Oltre a quest'ultimo, gli altri due autori che superano la media sono Antonio da Ferrara (15,12%; cfr. Tab. 11) e il Saviozzo (16,24%; cfr. Tab. 11). Si consideri ad esempio la canzone *El grave carico de la soma trista* (Rime 29) del Beccari; in tre stanze consecutive (dalla seconda alla quarta) un vocativo o un'interiezione sono collocati in prima posizione, imprimendo così il ritmo al componimento:

St. 2: Ohmè, el bel disio, oh giovenezza!
 Oh dibeletto schermo a sì gran strale!
 Oh pizzol gusto a sì mortal veleno! (*Beccari 29, 15-17*)

St. 3: Bramosa fera, Amor, Segnor feroce,
 cason de l'aspra mia noiosa rima,
 foresto e crudo al mio tardo conforto,
 tu m'hai attorto in tuo carcer atroce... (*Beccari 29, 29-32*)

St. 4: Deh, fallace penser de sciocca mente,
 deh insensata ovver tradita speme! (*Beccari 29, 43-44*).

A cui si può aggiungere che anche nella quinta stanza, nel primo verso, si rintraccia un altro vocativo ("Lagremosi penser, *Amor*, m'induce / sfogar la doglia e disfogar el petto", vv. 57-58). Una strategia dispositiva simile si rileva pure in *O tu ch'hai forma d'uom, dimmi: che pensi?*, a testimonianza della diffusione dello stilema nella canzone del Trecento:

St. 3: *O huom, per seme cieco a l'intelletto,*
 quanto mal ramo pigli
 i' dico, avendo intero il tuo disio! (*Soldanieri 8, 31-33*);

St. 4: *O huomo in apparenza e non in opra,*
 non seguir più l'errore,
 fuggi dal male e a tte torna stesso (*Soldanieri 8, 46-48*);

St. 6: *O tu, huom libero fatto e servo fa' ti,*
 per queste morte cose,

rimanti e 'n ciò t'affanna e fatti sperto (*Soldanieri* 8, 76-78).

Si osservi, inoltre, che anche la prima e la quinta stanza incominciano con un vocativo, anche se espanso dalla relativa. E, a rimarcare ulteriormente la fissità ritmica impressa dalla costante presenza di una struttura vocativa in avvio (tranne che nella seconda), si consideri anche l'iterazione della voce *huom(o)/uom* nel primo verso di ciascuna strofa. Questa rigida geometria nella ripetizione di un modulo retorico in apertura della stanza – che rimanda alla tecnica delle *coblas capdenals*³⁰³ –, insieme alla riproposizione di una medesima tessera lessicale, anche se non sempre in funzione di vocativo, rientra più in generale in una sorta di 'grammatica' del secolo, di *koinè* su base sintattica e retorica, da cui i poeti potavano prendere le mosse, raggiungendo esiti più o meno apprezzabili in base alla loro effettiva qualità (a questo tipo di esercizi retorici non è estraneo nemmeno Petrarca: si pensi alla canzone-*escondit* *S'i' 'l dissi mai*, *Rvf* 206, o a *Vergine bella, che di sol vestita*, *Rvf* 366). Insomma, questa schematicità e questa ripetitività delle strutture è un'altra delle cifre della poesia trecentesca (non solo delle canzoni)³⁰⁴, che va affiancata alla tendenza all'accumulo di nomi, luoghi, personaggi del mondo antico ecc. che avevamo rilevato poco sopra; schematicità e ripetizione che – così come la tendenza elencatoria – si rintracciano nel *Canzoniere*, ma il più delle volte dissimulati sapientemente attraverso i procedimenti di ripetizione 'variata' su cui ci siamo diffusi ampiamente nel capitolo su Petrarca: fanno cioè parte della periferia, delle zone limitrofe del sistema dei *Fragments*, nelle quali si raccolgono i vari esperimenti petrarcheschi che non collimano con la pratica dominante della raccolta.

È stato già detto che nel Trecento la principale alternativa all'apertura della stanza in principale o in frase semplice è costituita da quelle che abbiamo definito 'strutture interpolate', in perfetta sintonia col paradigma dantesco. Gli autori con le percentuali più alte, oltre a Quirini (25%), sul quale però, come si è già spiegato, è difficile fare considerazioni basandoci solamente sui dati numerici, sono ancora una volta quelli della

³⁰³ Cfr. Inglese, Zanni 2011, 70-71

³⁰⁴ Su questo aspetto, anche se limitatamente alla forma canzone nel Trecento, si veda Bozzola 2022, 119: «Un secondo fenomeno consiste nella creazione di un'intelaiatura retorica di strofa in strofa, mediante figure di ripetizione e di richiamo da una stanza all'altra». Va tuttavia segnalato che canzoni composte da stanze che incominciano tutte o quasi tutto con una parola ricorrente non sono rare nel Duecento.

triade Soldanieri (24%), Serdini (21,37%), Beccari (19,77%)³⁰⁵: questo a riprova del fatto che vocativo o interiezione, da un lato, e sintagma nominale o vocativo + relativa, dall'altro, sono spesso combinati per ottenere gli effetti di ripetizione cadenzata su cui ci siamo diffusi poco sopra, come del resto si evince dagli esempi citati dal Beccari e dal Soldanieri. Per quest'ultimo, poi, a fronte dei valori molto alti della voce 'altro' e della 'strutture interpolate', si registra il dato più basso per l'apertura della stanza in principale dell'intero *corpus* (42,86%; cfr. Tab. 11), inferiore persino a quello petrarchesco (45,90%).

Se invece ora si considerano i valori relativi all'avvio della stanza in subordinata, che è – come sappiamo – uno degli stilemi più tipici della sintassi petrarchesca³⁰⁶, registriamo tra le percentuali più alte i nomi di Sennuccio del Bene (26,32%), Nicolò de' Rossi (20%), Fazio degli Uberti (20,83%)³⁰⁷. Prima di spendere qualche parola su Fazio, occorre soffermarsi ancora una volta su Sennuccio. Anche nel caso dell'apertura della stanza, i suoi valori collimano con quelli di Petrarca: il che non fa che confermare con forza ancora maggiore la congiunzione tra questi due autori; congiunzione che, come abbiamo più volte dichiarato, risulta oltremodo problematica, poiché, *iuxta* Soldani 2009, 211, i riscontri in Sennuccio con *loci* petrarcheschi vanno intesi come tracce lasciate dall'amico più anziano sul più giovane: si tratterebbe quindi, al netto dell'esiguità del suo *corpus*, di vedere nel guelfo bianco che fu condannato all'esilio un'interessante alternativa – forse da affiancare al più o meno coetaneo Cino da Pistoia, che non è del tutto estraneo a questo stilema – al paradigma dantesco.

Il caso di Fazio è invece diverso, e per certi aspetti ancora più problematico. Infatti, se il suo valore dell'apertura della stanza in subordinata (20,83%; cfr. Tab. 11) è in direzione sostanzialmente petrarchesca (e in questo caso ci si potrebbe arrischiare a sostenere un'influenza petrarchesca su Fazio, ma la questione del rapporto tra i due è oltremodo complessa), non lo sono quelli dell'apertura della strofa in principale (59,72%, e cioè quasi il 25% in più rispetto a Petrarca; cfr. Tab. 11) e in 'struttura interpolata' (9,72%, e cioè la metà del valore petrarchesco; cfr. Tab. 11), che – per inciso – è il dato percentuale più basso tra i Trecentisti: si tratta di un caso in cui, limitatamente alla

³⁰⁵ Per i valori relativi all'apertura della stanza in 'struttura interpolata' cfr. Tab. 11).

³⁰⁶ In Petrarca l'apertura della stanza in subordinata si registra con un valore del 26,23% (cfr. Tab. 11).

³⁰⁷ Per le percentuali relativi all'apertura della stanza in subordinata cfr. Tab. 11.

costruzione del periodo, convivono e s'intrecciano elementi danteschi (avvio in principale e in 'altro') e petrarcheschi (avvio in subordinata). Questa osservazione assume un valore critico-interpretativo maggiore se viene messo in relazione con i rilievi che Lorenzi 2013 fa sulla concomitanza nella produzione dell'Uberti di materiale di chiara provenienza dantesca (sia dalle liriche che dalla *Commedia*) con specifiche tessere petrarchesche³⁰⁸. Questa compresenza di Dante e Petrarca nelle rime di un medesimo autore non è un fatto isolato nel panorama trecentesco: Decaria 2017, 85-86, ragionando su riprese puntuali e ben definibili di piccole costellazioni di tessere lessicali di matrice dantesca e petrarchesca nella canzone *Morte, perch'io non truovo a cui mi doglia* di Jacopo Cecchi, ha mostrato infatti che questa convergenza di stilemi è un dato «costitutivo di questa poesia minore che cresce intorno alle Tre Corone [...], precorrendo di parecchio un esito che sarà normale nelle quattrocentesche “botteghe della poesia” studiate da Emilio Pasquini³⁰⁹».

In Fazio le tipologie di subordinata più rappresentate in apertura di stanza sono la protasi di periodo ipotetico e la temporale, in linea con le tendenze petrarchesche (cfr. *Petrarca* § 1.5). Per il primo tipo, è interessante osservare che la subordinata prolettica non abbraccia mai l'intera estensione del piede, come invece è frequente in Dante e in Petrarca, ma s'interrompe prima; in altre parole, il periodo ipotetico in Fazio non si dilunga in ampie e complesse architetture, procedendo per via ipotattica, bensì risulta piuttosto breve e asciutto, come in *Fazio* 6, 46-49:

*Se io potessi pur cotanto vivere
che io tenessi tre capei per novero
de' suoi, inver me povero
terrei che fusse stato il ricco Dario;*

o in *Fazio* 19, 31-33, dove, al contrario dell'esempio precedente, la protasi è molto meno estesa dell'apodosi, e, pertanto, l'effetto intonativo ascendente pressoché annullato:

*Se pur volete amar, sappiate eleggere
donna che sia gentile, onesta e morbida,*

³⁰⁸ Cfr. Lorenzi 2013, 6-13.

³⁰⁹ Cfr. Pasquini 1991.

ch'altrui sì tosto non si lassì giugnere.

Al contrario, quando l'unità strofica incomincia con una temporale prolettica, i confini del giro sintattico si dilatano sino ad abbracciare la fronte per intero, facendo coincidere geometricamente lo snodo tra la subordinata anteposta e la principale con lo stacco tra i due piedi:

*Quando mi lontanai da quella imagine
per cui la vista mia è fatta palida,
magra, pensosa e alida,
per cui io vado ancor di vita povero, |
Pirramo, Tisbe e quella di Cartagine,
ch'ebbor la voglia tanto a morir calida,
mi dicean: «Dàlli, da',
dàlli il tuo core e vienne al nostro novero!» (Fazio 8, 16-23).*

Se praticamente tutti gli autori del *corpus* trecentesco si dimostrano sensibili a marcare sintatticamente l'*incipit* della stanza riducendo la frequenza della principale in questa sede, lo stesso non vale per Franco Sacchetti, il quale risulta il poeta meno incline ad accogliere tale stilema. La percentuale dell'attacco in principale passa per lui dal 66,54% generale al 63,78% a inizio stanza (cfr. Tabb. 1 e 11); e anche gli altri valori rimangono sostanzialmente invariati.

2.3 Subordinazione

Cominciando dai valori percentuali che rispecchiano le tendenze principali del secolo, si osserva che le tipologie di subordinate circostanziali più rappresentate sono la consecutiva (7,52%) e la gerundiva (7,12%)³¹⁰. Subito dopo viene la protasi del periodo ipotetico (5,71%). Per il resto nessuna supera la soglia del 5%; solo la temporale (4,87%),

³¹⁰ Questi valori percentuali sono calcolati sul totale delle subordinate del *corpus* trecentesco, che comprende anche le relative e le argomentali. La percentuale delle relative nel Trecento ammonta al 31,30%; quella delle argomentali al 20,39% (cfr. Tab 13, nella quale, fra gli altri, si riportano i valori relativi alle singole tipologie delle relative e delle argomentali).

la comparativa (4,77%) e la causale (4,45%) hanno una certa rilevanza: il resto ha incidenza pressoché nulla³¹¹.

Se confrontiamo questi dati con i valori danteschi, a fronte di un incremento notevolissimo della gerundiva (nell'Alighieri la percentuale era minima: solo 1,14%; cfr. Tab. 12), si registra una riduzione, di consistenza variabile, di tutte le altre tipologie che abbiamo evocato, in particolare della consecutiva – che è comunque la subordinata più attestata nel Trecento, come abbiamo appena visto – e della condizionale.

Già in *Petrarca* § 1.6 avevamo rilevato un aumento significativo rispetto a Dante della gerundiva nelle canzoni dei *Fragmenta* (dove la percentuale delle gerundive è infatti del 4,96% contro l'1,64% di Dante; cfr. Tab. 12); possiamo interpretare questo dato come un sintomo che Petrarca non è del tutto impermeabile alle tendenze sintattiche e stilistiche del suo tempo. Tra i trecentisti, l'autore con il valore della gerundiva più vicino a quello di Dante – ma comunque leggermente più alto – è Fazio degli Uberti (2,14%; cfr. Tab. 13). Al contrario, gli autori nei quali questa tipologia di subordinata occorre più spesso sono Soldanieri (9,49%; cfr. Tab. 13) e Sacchetti (10,58%; cfr. Tab. 13). Per quanto riguarda quest'ultimo, si prendano ad esempio le prime due stanze della canzone *S'io mai peccai per far contra 'l Superno* (Sacchetti 14), la quale dà un'idea della pervasività dello stilema nelle canzoni del Sacchetti:

S'io mai peccai per far contra 'l Superno,
or n'ho la penitenza
in parte, ché valenza
tanta non ho, ch'io senta alcun conforto. |
Stando di lungi in un paese esterno
d'umana conoscenza,
gente con aparenza
sì brutta veggio, che m'han quasi morto: ||
onde gran doglia in lor paese porto,
veggendo che lamento
non odon di tormento,
istando duri e di matera grossi
sì forte, che con mazze non son mossi.

E' vanno con calzari cordati a maglie
nel cuo' di vecchia troia,

³¹¹ Per i dati relativi alla subordinazione nei Trecentisti cfr. Tabb. 12 e 13.

e con mante', ch'a noia
son a veder di sì brutta schiavina; |
di lor cape' rintorti le pendaglie
veggendo, par ch'io moia,
sì son di forte croia
lucignolati, ed unti di pescina; ||
senza vederli, con sì gran ruina
gittar lezzo di becco,
assai mi stia da stecco,
che e' m'uccidon con puzzosa forza,
portando l'unghie grandi come scorza! (Sacchetti 14, 1-26).

In queste due stanze, nelle quali il poeta rappresenta a tinte fosche – che ricordano l'*Inferno* dantesco – la 'Schiavonia' (come recita la rubrica nel codice Ashburhamiano 574) e i suoi abitanti, e cioè la Croazia, dove verosimilmente egli nacque, la concentrazione delle subordinate al gerundio è davvero alta; tuttavia, non si tratta di un caso isolato nelle canzoni del Sacchetti, bensì di una situazione frequente.

In generale, per quanto riguarda il Trecento, l'alta frequenza delle gerundive è principalmente dovuta alla cessione di zone sempre più ampie dello spazio lirico all'elemento narrativo. Una delle possibili cause di ciò è verosimilmente da rintracciarsi, ancora una volta, nella diffusione capillare della *Commedia*, il cui ritmo e le cui strutture sono state prelevate e impiantate anche in un genere che nel secolo precedente era rimasto sostanzialmente protetto da tali istanze. Dopo la *Commedia* gli equilibri nella lirica – e in generale nella scrittura in versi – mutano, e si verificano quei fenomeni di interferenza e di mescolamento a cui si è già accennato (si pensi, ad esempio, alla diffusione nel Trecento del capitolo ternario). Inoltre, a monte di questa progressiva immissione di forme narrative nella canzone non deve essere ridimensionato il ruolo giocato dalla diffusione sempre maggiore nel panorama letterario trecentesco dell'ottava rima e della letteratura canterina (cfr. Roggia 2014, in particolare alle pp. 89-109). In questa articolata situazione le interferenze e gli scambi fra tipologie di scrittura dissimili venivano favoriti e incentivati. E non solo tra generi in versi differenti, ma anche tra prosa e poesia. Il caso di Franco Sacchetti è particolarmente istruttivo: autore della raccolta di novelle che nel Trecento è seconda solo al *Decameron* per importanza, Sacchetti era altrettanto dedito alla scrittura in prosa, dalla cui pratica è ragionevole ipotizzare il riversamento di strutture

e stilemi sintattici nella sua produzione in versi, tra cui, appunto, l'ampio ricorso alle gerundive.

Tuttavia, non mancano eccezioni a questa equazione. Come abbiamo già ricordato, Fazio degli Uberti è autore anche di un poema in terza rima, il *Dittamondo*. Si tratta di un'opera che rientra «nel ricco filone tre-quattrocentesco delle visioni» (Roggia 2014, 97) e che, benché utilizzi uno dei metri più funzionali alla narrazione in versi, si caratterizza per un tono piuttosto didattico-descrittivo che narrativo. Nonostante tali premesse, nelle canzoni di Fazio la quota percentuale di frasi al gerundio è la più bassa del secolo (2,14%; cfr. Tab. 13). Data la facilità con cui nel Trecento generi e scritture differenti interferiscono col genere lirico, è lecito pensare che un poeta di livello come l'Uberti avesse maturato una tale padronanza degli strumenti espressivi da permettergli di arginare – almeno entro certi limiti – il riversamento massiccio di stilemi e strutture da un genere all'altro. Certo, la sua poesia è partecipe delle principali tendenze del secolo – come del resto quella di tutti i trecentisti, Petrarca compreso, benché in misura più contenuta –: ibridismo, sperimentalismo, eclettismo ecc.; tuttavia, per certi aspetti egli riesce comunque a mantenere più di molti altri suoi contemporanei ben definiti i confini del genere lirico, riducendo laddove possibile tali fenomeni di interferenza.

Dopo la gerundiva, abbiamo visto che la tipologia di subordinata più attestata nel *corpus* trecentesco è la consecutiva. È se non altro curioso che a essere maggiormente attestati siano due tipi di frase con implicazioni stilistiche così diverse. Se la gerundiva è uno stilema tipico delle scritture narrative (sia in prosa che in versi), per ciò che riguarda la consecutiva occorre ritornare rapidamente su quanto avevamo sostenuto sia in *Dante* § 1.6 sia in *Petrarca* § 1.6. Sulla scorta del notissimo passo di Boyde 1979, 221 (ripreso a sua volta da Soldani 2009, 41-42), le frasi consecutive sono uno degli stilemi sintattici più caratteristici delle liriche della *Vita nuova* in particolare e dello Stilnovo in generale, poiché per mezzo di esse si veicola «l'enfasi posta sull'azione – sulla rappresentazione della condizione dell'innamoramento come una sequenza di effetti che si possono far risalire tutti alla loro causa efficiente, la bellezza “più che umana” della donna». La penetrazione di questa struttura sintattica nelle canzoni del Trecento è quindi dovuta – almeno in parte – al ruolo chiave giocato dallo Stilnovo sui trecentisti: si pensi – per trovare un esempio che non sia il solito Dante – alla diffusione capillare di tessere e luoghi ciniani nella produzione in versi trecentesca, su cui Armando Balduino ha scritto pagine

fondamentali (cfr. in generale Balduino 1976). Certo, è vero che non si può considerare troppo rigidamente la consecutiva come dominio esclusivo dello Stilnovo e della poesia amorosa che da quel modello si sviluppa³¹²; ed è altrettanto vero che talvolta il frequente ricorso a questa struttura è sintomo di una certa «incapacità costruttiva» (Boyde 1979, 219), trattandosi di un costruito tra i più immediati e intuitivi per organizzare e strutturare logicamente il discorso. Tuttavia, al netto di queste considerazioni, è comunque ragionevole pensare che l'alta frequenza della consecutiva nel *corpus* trecentesco sia da imputare all'assimilazione delle strutture profonde sulle quali si fonda la lingua di quei modelli, Dante lirico e Cino fra tutti. Ma – come è stato ripetuto più volte – nel Trecento la poesia dello Stilnovo è solo uno dei molti modelli: la coesistenza della gerundiva e della consecutiva sul primo gradino dell'ideale podio della subordinazione trecentesca è quindi un sintomo linguistico e stilistico del generale eclettismo e ibridismo che pervade la poesia del secolo.

Concludiamo con un paio di considerazioni su Petrarca. Confrontando le medie trecentesche relative alla frequenza delle varie subordinate con i valori petrarcheschi è possibile valorizzare ulteriormente le osservazioni fatte a *Petrarca* § 1.6 – e in parte anche a *Dante* § 1.6 – sulle peculiarità della subordinazione delle canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*. In breve, i dati raccolti confermano i rilievi di Soldani 2009, 41-50, per il quale nei sonetti di Petrarca, a fronte di una riduzione significativa delle consecutive e delle causali rispetto a Dante e alla poesia del secondo Duecento, si constata un forte incremento delle ipotetiche (sulle cui implicazioni nell'interpretazione generale della lirica dell'Aretino lo studioso si diffonde con bellissime pagine). Rispetto ai valori trecenteschi, Petrarca non fa che confermare la sua linea originale e fuori dal coro: in particolare, da un lato tiene leggermente più basse sia le causali (3,12%) sia le consecutive (6,68%); dall'altro aumenta di un punto e mezzo percentuale il periodo ipotetico (7,06%) e di tre punti le temporali (7,82%). Infine, come abbiamo già notato, se è vero che in lui il valore delle gerundive è più basso rispetto alla media del Trecento (4,96% vs 7,12%), è impossibile ignorare – specie se si confronta il suo valore con quello dantesco, davvero minimo (1,14%) – una sorta di pressione della tendenza 'narrativa' del secolo, rispetto alla quale in più di una canzone l'autore del *Canzoniere* si dimostra permeabile³¹³.

³¹² Lo stesso Boyde, del resto, si cautelava su questo punto (cfr. Boyde 1979, 218-19).

³¹³ Per le percentuali relative alle tipologie di subordinate utilizzate da Petrarca e dai Trecentisti cfr. Tab. 12 e 13.

È tuttavia interessante notare che la preferenza di Petrarca per le ipotetiche e le temporali ha le sue radici in Dante: rispetto ai valori medi dei Trecentisti i dati dell'Alighieri relativi a queste due tipologie di subordinate sono più alti (e vicini a quelli petrarcheschi). Ciò significa che il settore della subordinazione dantesca in un certo senso meno prolifico nella sintassi della canzone trecentesca ha trovato il suo campione in Petrarca, a conferma dell'atteggiamento di quest'ultimo a ritagliarsi un proprio spazio lirico originale e aristocratico.

La temporale e la condizionale occorrono con valori simili a quelli petrarcheschi nelle rime di Sennuccio, Nicolò de' Rossi e Fazio (cfr. Tab. 12 e 13). Al netto delle differenze tonali tra le canzoni di Petrarca e quelle di Sennuccio, è davvero significativo che ancora una volta i loro nomi possano essere accostati per la convergenza delle soluzioni sintattiche praticate (7,55% per le temporali; 6,13% per le ipotetiche). Lo stesso si può sostenere per Fazio (6,16% per le temporali; 6,71% per le ipotetiche); mentre il nome del trevigiano de' Rossi (7,74% per le temporali; 7,10% per le ipotetiche) è qui affiancato per la prima volta a quello di Petrarca. Ad ogni modo, alla luce dei rilievi fatti in precedenza circa le affinità tra Sennuccio e Petrarca non sembra fuori luogo sostenere ancora una volta l'ipotesi di una lettura da parte di quest'ultimo tutt'altro che superficiale dell'opera di Sennuccio, dal quale il giovane amico avrebbe potuto ricevere più di qualche semplice suggestione. Al contrario, il rapporto dell'Aretino con Fazio è, come al solito, il più problematico, poiché la direzione dell'influenza – sia per tessere lessicali sia per rilievi di natura sintattico-strutturale – è il più delle volte ancipite; ciò che interessa, tuttavia, è l'ulteriore conferma dell'affinità delle scelte espressive e delle soluzioni stilistiche praticate dai due poeti.

Ad ogni modo, il poeta di questo terzetto con i valori più alti è Nicolò de' Rossi. Abbiamo poco sopra rilevato che si tratta della prima volta che in questo capitolo il nome del trevigiano viene accostato a quello di Petrarca³¹⁴, e ciò in ragione della sostanziale divergenza degli orientamenti sintattici e stilistici, oltre che tematici, dei due autori. Ma

³¹⁴ Mentre da una prospettiva storico-letteraria i due nomi sono stati affiancati più volte, poiché, com'è noto, l'operazione editoriale del de' Rossi è il più immediato punto di partenza per l'ideazione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in quanto – riprendendo le parole di Furio Brugnolo – «il “canzonieretto” per Floruzza rappresenta nella letteratura italiana il primo esempio (ancorché imperfetto) di una storia d'amore progressiva interamente in versi, un *Bildungsroman* lirico che, partendo dagli esili spunti forniti in questo senso dalla tradizione provenzale e da Guittone d'Arezzo, e riallacciandosi forse al mito dantesco di Beatrice [...], si pone come il più immediato antecedente del Canzoniere del Petrarca» (Brugnolo 1977, 10).

la convergenza che ora si presenta contraddice quest'ultima osservazione solo superficialmente: in realtà, a considerare da un punto di vista qualitativo i dati che abbiamo proposto poco sopra, si trova conferma della distanza di fondo tra Petrarca e per certi versi l'attardato de' Rossi³¹⁵. Emerge, infatti, che nel Trevigiano le circostanziali di tempo si collocano con frequenza pressoché identica a sinistra e a destra della reggente, mentre negli altri due autori della triade da poco evocata è più frequente che esse siano prolettiche: tale dato è interpretabile solamente in una prospettiva non petrarchesca. Si prendano la seconda e la terza stanza di *Çovene donna dentro al cor mi sede* (de' Rossi 240), canzone incentrata sull'immagine della donna amata che *signoreça* il cuore dell'amante:

Dimòrasi nel centro la çentile,
 liçadra, adorna, quasi vergognosa;
 e però via plu spende. |
 Apresso dag soi piedi l'alma humile
 sol la contempla sì forte amorosa,
 che a nul'altro atende; ||
 e possa che nel piacere si accende,
 li beg ogli se levano suave,
 per confortare la sua cara ancilla:
 unde quine sentilla
 l'aspra saetta che percosso m'ave,
 tosto che sopra me strinse la clave.

Alora cresse il sfrenato desiro
 e tutto si emple, né se clama stanco,
 finché a punto m'ha scorto |
 ch'el si converte en ammaro sospiro;
 e pria ch'el spiri eo remagno bianco
 a simile d'om morto (de' Rossi 240, 13-30).

In queste due stanze si concentrano ben quattro temporali: due di esse seguono la frase reggente; le altre due, al contrario, la precedono. Il fatto è particolarmente sintomatico della distanza tra Petrarca e il de' Rossi nel gestire la distribuzione di questa subordinata topologicamente libera.

³¹⁵ Su questa qualifica del poeta trevigiano cfr. anche Soldani 2009, 233.

3. Rapporto fra la sintassi e la metrica

3.1 Tipologia della stanza

Nella maggior parte dei casi, le canzoni del *corpus* trecentesco sono costituite prevalentemente da stanze di piedi e sirma indivisa. Solo Serdini, in deroga alle prescrizioni dantesche che si evincono dal *De vulgari eloquentia*³¹⁶, in 7 canzoni delle 22 spogliate ricorre a stanze di fronte e sirma indivise³¹⁷: tale eccentricità metrica del Saviozzo (insieme al numero elevato delle strofe che caratterizza alcune delle sue canzoni e di Franco Sacchetti) sembra anticipare la tendenza quattrocentesca della forma-canzone ad aprirsi a un accentuato sperimentalismo sul piano strutturale³¹⁸. Si pensi alle canzoni di Boiardo inserite negli *Amorum libri*: benché di fatto si tratti di esercizi ‘petrarchisti’ su molteplici fronti, alcuni di questi componimenti sono dei veri e propri ‘esperimenti’ metrici, «fino al punto che l’identità stessa di queste forme [*scil.* quelle pluristrofiche] risulta difficilmente riconoscibile» (Bausi, Martelli 2018, 118)³¹⁹. Ad ogni modo, nonostante il caso particolare del Saviozzo, anche per il versante trecentesco è possibile ragionare su strofe tripartite³²⁰, come è stato fatto anche per Dante (cfr. *Dante* § 2) e Petrarca (cfr. *Petrarca* § 2).

³¹⁶ Cfr. *Dve* II, X, 3: «Quedam vero sunt diesim patientes: et diesim esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique». Va comunque segnalato che la conoscenza da parte di Serdini del trattato dantesco è del tutto improbabile (cfr. Aghelu 2018, 115-16).

³¹⁷ In generale sulla frequenza di canzoni di fronte e sirma indivise nel Trecento si veda Pelosi 1990, 94.

³¹⁸ Sulla singolarità metrica delle canzoni del Saviozzo cfr. Bausi, Martelli 2018, 100.

³¹⁹ Per questi aspetti, si rinvia oltre al già citato lavoro di Bausi, Martelli 2018, anche all’introduzione agli *Amorum libri* in Zanato 1998, XX sgg.

³²⁰ Pelosi 1990 utilizza criteri differenti dai nostri per rintracciare la presenza delle ‘volte’. Lo studioso, infatti, considera ‘mobili’ la *concatenatio* e il distico di *combinatio*. Tale impostazione ha delle conseguenze non trascurabili: limitandoci a Dante, ad esempio, egli sostiene che sei delle sue canzoni siano composte da stanze con le volte (cfr. Pelosi 1990, 110); il che è francamente difficile da giustificare sulla base di quanto lo stesso Alighieri afferma in *Dve* II XII 4: «in pedibus atque versibus actenditur equalitas carminum et sillabarum». L’origine dell’impostazione di Pelosi sta verosimilmente nell’interpretazione che egli dà di *Dve* XIII 11, che – lo ammettiamo – è un passo per certi versi ambiguo. Tuttavia, con Tavoni 2011, 1536-38, e con Fenzi 2012, 234-35, riteniamo che in Dante non vi siano canzoni con le ‘volte’, tranne per il caso tutt’altro che pacifico di *Donne ch’avete*, su cui ci siamo già espressi. E, pertanto, respingiamo per quanto riguarda l’analisi delle ‘volte’ l’impostazione che assume Pelosi 1990, che in tale computo isola – in maniera per altro non sempre sistematica – la *concatenatio* e la *combinatio*, immettendo così ulteriori divisioni all’interno della stanza non contemplate da Dante, e assumiamo un criterio rigoroso – dantesco –

Nel Trecento nella maggior parte dei casi le pause forti della sintassi coincidono con i confini metrici della stanza: sul totale delle stanze dei trecentisti, il 64,35% è formato da unità strofiche nelle quali il piano della sintassi collima con la struttura metrica della stanza. Anche in questo caso, la media del secolo si dimostra sostanzialmente in linea con la prassi dantesca (66,30%; cfr. Tab. 15), e in generale con la tradizione; al contrario, la soluzione praticata da Petrarca risulta anticonformista e marginale rispetto alla tendenza dominante (come si vedrà a breve, solo Antonio da Ferrara segue la pista tracciata dall'Aretino).

Gli autori del Trecento nei quali il tipo di stanza P/P/S è maggiormente attestato sono Fazio (75%; cfr. Tab. 15) e il Saviozzo (76,32%; cfr. Tab. 15). Ma, in generale, tutti i trecentisti i cui *corpora* superano le 10 unità non scendono al di sotto del 65% (cfr. Tab. 15). A fronte delle trasformazioni del genere canzone che abbiamo precedentemente rilevato sul piano ampio dell'architettura metrica (in particolar modo il moltiplicarsi – in certi autori più che in altri, come nel caso del Sacchetti e del Serdini – del numero delle stanze, e contestualmente l'incremento del numero di versi delle stanze), è interessante osservare che, al contrario, le ragioni profonde della struttura strofica continuano in un certo senso a imporsi su quelle della sintassi e – da una prospettiva più ampia – del discorso, scandendone gli sviluppi; in termini più astratti, si direbbe che le istanze strutturali e oggettive del metro controllano e guidano la progressione dell'argomentazione, imponendosi pertanto su quelle soggettive dell'effusione lirica.

Eccentrico rispetto a questa situazione è Antonio da Ferrara, per il quale la tendenza allo scavalco di entrambi i confini interni alla strofa tocca il 50%, esattamente come in Petrarca (cfr. *Petrarca* § 2 e Tab. 15). All'altro estremo, in sintonia con Petrarca, Beccari è il trecentista nel quale le tipologie di stanza P+P e P+P+S toccano le percentuali più alte (rispettivamente 26,25% e 11,25%; cfr. Tab. 15), mostrando un livello di convergenza con la prassi petrarchesca davvero sorprendente (nell'Aretino,

, che determina la presenza delle volte solo se nella seconda parte della strofa si ravvisa la replicazione del medesimo modulo metrico (formula sillabica e simmetria rimica), includendo sempre nel sistema delle volte sia la *concatenatio* che la *combinatio*. Sull'esegesi del passo decisivo per dirimere la questione, ossia *Dve* II XIII 11, cfr. anche Somelli 2002, in particolare alle pp. 26-27, che, confermando nella sostanza i già citati Tavoni 2011 e Fenzi 2012, enuclea le condizioni necessarie per cui una stanza di canzone possa avere i piedi o le volte: «la fronte (in ugual modo la sirma) deve essere bipartita simmetricamente in quanto le due parti avranno stesso numero di versi, stesso numero di sillabe, identica formula sillabica, nessuna rima irrelata all'interno del sistema. Se le rime dovessero variare da un piede all'altro, la loro posizione nello schema rimarrebbe inalterata, se le rime d'un piede ricorressero anche nell'altro ci sarebbe anche la possibilità dell'inversione» (Somelli 2002, 27).

come abbiamo già visto, il primo tipo raggiunge il 29,21%; mentre il secondo 13,48%). Si prenda la canzone *El tribulato core ho tanto pregno* (Beccari 67): si tratta di un componimento piuttosto lungo (157 vv. in totale) sviluppato su otto stanze, nelle quali la sintassi scavalca sempre il confine tra i piedi (e nella prima e nella quinta oltrepassa pure quello tra il secondo piede e la sirma), compattando e rendendo un tutt'uno la fronte di ciascuna strofa, a eccezione della terza. Si leggano gli attacchi delle prime tre stanze:

El tribulato core ho tanto pregno
d'ira, de doglia e de grave pensiero
che per forza è mestero
ch'i' sfoghi la mia mente col parlare, |
perch'el me grava e ten tanto disdegno
sentendo el franco e dolce cavalero,
de Lando conte altero,
Currado, al quale i' non conosco pare... (Beccari 67, 1-8)

Saturno s'egli è ver che 'l tuo pianeto
e la virtù del tuo potente raggio
fa l'om costante e saggio,
liale e fermo a dritta openione, |
defendi ora costui ch'è tanto dritto
in mantener leanza in suo viaggio,
non guardando a vantaggio
ch'a lui seguisse in far contr'a rasone [...] (Beccari 67, 19-26)

E tu, possente re, candido Giove,
che col tuo raggio fai zente venusta
e temperata e giusta,
dolce, benigna e ben conversativa, |
or che farai? Non mostrerai tue prove,
non spanderai la tua forza vetusta
contr'a questa robusta
zente, che parla de dolcezza priva? [...] (Beccari 67, 37-44).

Più nello specifico, la terza stanza è aperta da tre vocativi espansi da una relativa che avvolge con un ampio movimento la prima parte della fronte, cui segue una brevissima interrogativa che funge da reggente, la cui ridotta estensione interrompe bruscamente la spinta inerziale prodottasi nel primo piede. E il medesimo costrutto lega anche la fronte delle stanze successive (stanza 4: “Ma tu, signor de l'arme, antico Marte, / che fai l'om

vigorouso, ardito e franco, / senza mostrarse stanco, / o, per vantaggio altrui, sentir paura, / | serà mò tua virtù nascosa in parte?”, 67, 55-59; stanza 5: “E tu de la natura o gran ministro, / Sole, che fai l’om degno a signoria, / e con gran vigoria / magnanimo fai ’l cor alto e cortese, / | or parerà se colui ch’è ’l magistro...”, 67, 73-77; e così anche nelle successive tre). Più in generale – e in ciò diversamente da Petrarca (cfr. *Petrarca* § 2.2) –, è questa la modalità attraverso cui il collegamento fra i due piedi si realizza con la frequenza maggiore. Per questo aspetto, al netto della convergenza dei valori percentuali tra i due poeti, si osserva una gestione più rigida del fenomeno da parte del Ferrarese, che, come abbiamo visto, nel legare le parti della stanza, in particolare i piedi, ricorre a strutture fisse e non molto flessibili, e comunque meno complesse, dimostrandosi senz’altro aperto a praticare soluzioni diverse rispetto a quelle dominanti nel secolo, ma secondo modalità abbastanza scontate. Sulla base di questa convergenza – tanto più rilevante quanto più collocata ai margini delle tendenze dominanti del secolo – non sembra del tutto fuori luogo ipotizzare una certa influenza di Petrarca sul Beccari per quanto riguarda le strategie di articolazione della sintassi in rapporto alla struttura metrica, piuttosto che immaginare che entrambi i poeti, che intrattennero come abbiamo già visto una corrispondenza in versi di significativa entità, abbiano maturato per via poligenetica le medesime soluzioni formali, in netto contrasto con la media del Trecento. Pertanto, ancora una volta i nomi di Antonio da Ferrara e di Petrarca vengono accostati: il che serve a provare, accanto alla più scoperta presenza dantesca nelle canzoni del Beccari, anche una certa presenza di Petrarca, rintracciabile piuttosto a un livello profondo che superficiale (dove, tuttavia, non sono del tutto assenti alcune esibite tessere prelevate dalle rime dell’Aretino).

Nel panorama trecentesco anche le canzoni di Franco Sacchetti appaiono eccentriche dal punto di vista del rapporto tra la metrica e la sintassi: a fronte di un valore di coincidenza tra pause sintattiche e confini metrici in linea con la tendenza del secolo (66,49; cfr. Tab. 15), egli insieme a Sennuccio del Bene³²¹ è l’unico autore del *corpus* trecentesco che scavalca il confine tra fronte e sirma più spesso di quanto non lo faccia con quello tra i piedi. Infatti, nel Sacchetti la tipologia di stanza P+P (13,51%; cfr. Tab. 15) è meno frequente di quella P+S (15,14%; cfr. Tab. 15). Tale tendenza permette di

³²¹ Sul quale, tuttavia, gravano le solite cautele dovute all’esiguo numero di stanze totali, in merito alla possibilità di confrontare le sue percentuali con quelle di autori che hanno scritto molte più canzoni.

osservare che in questo autore il confine tradizionalmente sentito come più netto – ossia quello tra il secondo piede e la sirma –, di fatto riduce la propria funzione istituzionale di snodo non solo melodico e intonativo, ma anche sintattico e discorsivo, equiparandolo dal punto di vista dell'intensità a quello tra piedi, solitamente percepito come più labile. Va inoltre segnalato che anche nel Beccari non è infrequente lo scavalco tra il secondo piede e la sirma, il cui valore percentuale raggiunge in questo autore il 12,50% (cfr. Tab. 15). Tuttavia, come si è osservato poco sopra, nel Ferrarese le occorrenze della tipologia di stanza P+S sono meno della metà di quelle del tipo P+P; a ciò si aggiunga il fatto che in generale egli è un poeta molto più propenso rispetto al Sacchetti a legare le partizioni della stanza. Il Fiorentino, invece, in linea di massima fa coincidere la sintassi con la metrica; ma, quando sceglie di infrangere tali partizioni, preferenzialmente lo fa nel passaggio tra la fronte e la sirma. Per esempio, nella canzone politica *O gentil donna ornata di biltate* (Sacchetti 47), rivolta a Firenze e ai fiorentini, questo fenomeno si verifica in quattro stanze consecutive (dalla 4 alla 7) – caso unico nel *corpus* –, a conferma della disinvoltura con cui Sacchetti ricorre a questa figura:

Ancor, per fare tua forza più grossa,
 gli amici, senza danni,
 che mostrin gli alti scanni,
 a te ritieni, e tue sorelle vere, ||
 se non che tosto potresti vedere
 quello che Roma vide per li Galli [...] (Sacchetti 47, 44-49);

Dove ritroverai il buon riparo,
 che Muzio con sua sponte
 fece del cor suo monte,
 ma' non mostrando a questo re sua voglia, ||
 tanto che le sue fiere e grandi orgogia
 fecion venir inverso i Roman pace? [...] (Sacchetti 47, 57-62);

Saper tu dei [...]
 che nel suo cor Iudit si fe' sì forte ||
 verso Oloferne, che guidò ta' scorte,
 che con inganno di lussuria il vinse... (Sacchetti 47, 66-75);

Saper tu déi ancor come si sona
 sconfitta Dario avuta
 da' Greci, e poi venuta

con Xerses vendicar sì gran masnada, ||
forse maggior che mai andasse o vada
in mare e 'n terra, con potenza tanta
ch'è forte a dirlo quanta (*Sacchetti* 47, 83-89).

Connessa alla preferenza per il collegamento piede-sirma, in Sacchetti si riscontra anche una certa tendenza a inglobare quest'ultima entro un unico periodo; sicché nelle sue canzoni è più frequente che una sola frase complessa attraversi per intero la sirma che la fronte della stanza (9,19%, il valore più alto dell'intero *corpus*; cfr. Tab. 18). E ciò può verificarsi sia con un periodo che incomincia in corrispondenza del verso di chiave e arriva sino alla fine della strofa, come nella prima stanza di *Hercole già di Libia ancor risplende*:

Hercole già di Libia ancor risplende:
in greco suona uom glorioso e forte,
perché fatiche dodici sostenne. |
Hercole novo è or, che ben comprende,
quest'alta Donna con potenze accorte,
che libertà nel gran vessillo invenne. ||
*Fiorenza mia, riguarda se t'avenne
che, come quelli domò li centauri,
li quali a tutta Grecia davan danno,
così con grande affanno
tu hai domato signorelli e conti,
ch'a guastar tuo' tereni sempre eran pronti* (*Sacchetti* 197, 1-12);

sia con un periodo che inizia nella fronte, scavalca il confine tra il secondo piede e la sirma, e si protrae sino alla conclusione della stanza:

Hercole ancora li pomi dell'oro
rapì, ch'eran guardati da quel drago
che non dormia già mai, come si scrive. |
*Fiorenza attenta, e qual maggior lavoro
che quel serpente, ch'era tanto vago
di nimicarti da tutte tue rive, ||
fatto te l'hai amico, e le sue dive
gioie dell'oro nel tuo ben converti,
sciogliendo uno, legando un altro nodo*

*con sì ardito modo,
che triema ciaschedun che è su la terra,
paura avendo di muoverti guerra? (Sacchetti 197, 37-48).*

Da questi rilievi, si ha pertanto l'impressione che in Sacchetti la costruzione della stanza sia sbilanciata verso la seconda metà, a differenza di quanto avevamo osservato in Petrarca: per quest'ultimo – lo ricordiamo – era stata rilevata al contrario una certa tendenza a incominciare la strofa con un periodo ampio, spesso disteso su tutta la fronte (nei *Fragmenta* la percentuale delle fronti 'monoperiodali' è del 23,50%; cfr. Tab. 18), seguito, una volta superata la 'chiave', da più frasi complesse di estensione ridotta, come se, dopo un attacco ampio e avvolgente, al quale spesso si dà la funzione di presentare oggettivamente una situazione particolare, seguissero frasi brevi, se non brevissime, nelle quali non infrequentemente si dà spazio alla soggettività del poeta, con i suoi dubbi e le sue contraddizioni. In Sacchetti – al netto della divaricazione tra presentazione oggettiva nella prima parte della strofa ed effusione soggettiva nella seconda, che è un tratto tipico di alcune canzoni di Petrarca, e solo raramente di altri autori –, tutto ciò che abbiamo appena rilevato è rovesciato, poiché si ravvisa nel suo modo di costruire sintatticamente la strofa una a collocare delle frasi meno estese in apertura, talvolta coincidenti con i due piedi, e a seguire un periodo più ampio che occupa per intero la sirma.

3.2 Tipologia di legame tra le partizioni della stanza

Come per Dante e Petrarca, rarissimi sono i casi di *enjambement* tra piedi o tra secondo piede e sirma: nel *corpus* trecentesco se ne sono registrati infatti solo quattro casi. Fra questi, tre coinvolgono sempre il verbo e l'oggetto:

cum promession[e] che più *non ci si asconda* ||
quel degno vaso nel qual frange l'onda
per liberarne de la morte eterna (*Quirini* 54, 36-38);

ché sol non mai risplende
in terra, mentre in un vil *s'interpone* |
l'amor privato, et ogni male avène (*Soldanieri* 15, 18-20);

*Quello eccelso pensiero,
quella benignità c'ha vinto altrui,
l'aere invidioso e ogni errore, |
benedico, e colui
che del suo nome splendido e altiero... (Serdini 14, 49-53);*

mentre solo uno è di tipo 'intrasintagmatico', e quindi di intensità più forte rispetto ai precedenti:

Ugolin conte ancora non s'asconde,
e l'altre vite immonde,
pargole e innocenti, che con *vano* ||
pensier di tradimento, sì tostano
festi con crudeltà venire a morte (*Sacchetti* 94, 60-64).

Per il resto, il legame si verifica mantenendo comunque una coincidenza tra gli snodi sintattici interni al periodo e le partizioni della stanza. La tipologia di legatura tra i due piedi che si verifica con maggiore frequenza nel Trecento è quella dovuto all'estensione della medesima frase – sia essa una frase semplice, una reggente o una subordinata – a cavallo del confine fra le due partizioni (si tratta di quello che per comodità classificatoria abbiamo chiamato 'frase estesa'): nel Trecento questo legame si realizza nel 25,17% dei casi (cfr. Tab. 16). Si noti che per questo aspetto i trecentisti sono poco 'danteschi': come sappiamo, l'Alighieri si serve solo saltuariamente della 'frase estesa' per legare i due piedi (16%; cfr. Tab. 16), preferendole il collegamento per coordinazione, per subordinata prolettica o per subordinata posposta alla reggente (cfr. *Dante* § 2.1.2). Al contrario, abbiamo visto che in Petrarca questo tipo di collegamento è quello preferito (31,82%; cfr. Tab. 16) – anche rispetto a quello con la dipendente prolettica –, e che da questo punto di vista si misura la sua distanza con Dante (cfr. *Petrarca* § 2.2). Pertanto, è interessante osservare che un tratto caratteristico della sintassi petrarchesca, alternativo rispetto alle soluzioni praticate nelle sue canzoni dall'autore della *Commedia*, trova nella media trecentesca una solida base d'appoggio da cui prendere le mosse per spingersi a un livello ulteriore. L'alta frequenza con cui si ricorre a questa struttura per legare i piedi è ben esemplificata da Niccolò Soldanieri, nel quale il dato percentuale del fenomeno raggiunge

il 40,74% (cfr. Tab. 16). Nella canzone *I' fui ieri uno e un altro son oggi* (*Soldanieri* 2), in cui il poeta fa una sorta di bilancio della propria esistenza, nella quinta stanza una singola frase scavalca il confine tra i due piedi:

Fama di te tu dèi lassar nel mondo
e ben che non si iscriva
per gli autori, almen *vogli il tuo nome* |
ne' tuoi alto lasciarlo e non in fondo,
ché doppio morte viva,
e po' se ne dirà chi vivi or come (*Soldanieri* 6, 61-66).

Si noti, inoltre, che lo scavalcamento si verifica in concomitanza di una marcata perturbazione dell'ordine delle parole, quasi a voler segnalare con maggiore evidenza la rottura tra la linea del discorso e la metrica.

Per quanto riguarda lo scavalcamento del confine tra il secondo piede e la sirma nel Trecento (o, limitatamente al solo *corpus* del Serdini, tra fronte indivisa e sirma), le strategie di collegamento fra le parti sono un po' più varie: se nel tipo P+P la 'frase estesa' era la tipologia di legame più sfruttata, nel tipo P+S le si affiancano anche quella in 'principale-subordinata' (22,68%; cfr. Tab. 17) e quella per 'coordinazione' (19,59%; cfr. Tab. 17). Con ciò è possibile constatare che, essendo il confine tra fronte e sirma quello più difficile da valicare (tranne per il Sacchetti, come è stato osservato) e di conseguenza quello meno frequente, i poeti sono maggiormente aperti a sperimentare soluzioni diverse, procedendo per tentativi. Da qui la maggiore varietà di tipologie di legame praticate, all'insegna peraltro di una relativa semplicità dei costrutti. È sintomatico di ciò il decremento di strutture con la subordinata prolettica – solitamente frutto di un'organizzazione sintattica più artificiosa³²² – in corrispondenza di questo confine rispetto a quanto si verifica tra i piedi: infatti, nel tipo P+P il collegamento in 'subordinata-principale' è pressoché equivalente a quello in 'principale-subordinata' (18,18% il primo, 18,88% il secondo; cfr. Tab. 16); se invece confrontiamo questi valori con quelli relativi alla medesima tipologia di lagatura a cavallo dello stacco tra secondo piede e sirma, a

³²² Tranne naturalmente per quei casi in cui il collocamento della subordinata prima della principale è quello tipico per la tipologia di circostanziale, come ad esempio per la protasi del periodo ipotetico (cfr. fra gli altri Colella 2012a, 381 sgg., per l'italiano antico, e Mazzoleni 1991, 776-77, per l'italiano moderno).

fronte del leggero incremento di collegamento in ‘principale-subordinata’, si osserva una forte riduzione di quello con la subordinata prolettica, che scende 11,34% (cfr. Tab. 17), perdendo quasi sette punti percentuali. Da ciò risulta che la distribuzione delle differenti tipologie di legame è in parte influenzata dalla loro natura sintattica, per cui i costrutti un po’ più marcati e artificiosi (come quello con la prolessi della subordinata) vengono utilizzati più spesso per forzare un confine metrico e strutturale solitamente percepito come più labile – ossia quello tra piedi –, mentre quelli più ‘regolari’ (in ‘principale-subordinata’ e per ‘coordinazione’), vengono invece preferiti per scavalcare il confine tradizionalmente sentito come più forte e netto, cioè quello tra il secondo piede e la sirma.

3.3 Stanze monoperiodali

Se si esclude Petrarca, le stanze attraversate da un unico periodo sono rarissime nel Trecento. Nel *corpus* trecentesco ne abbiamo registrate solamente quattro (cfr. Tab. 18): una in Beccari (*Beccari* 51, st. 1) e tre in Sacchetti (*Sacchetti* 47, st. 1; *Sacchetti* 57, st. 1; *Sacchetti* 168, st. 4).

Antonio da Ferrara non è nuovo a questo genere di impianti retorico-sintattici: come è stato segnalato da Renzi 1988, 357-58, infatti, il Beccari è autore di tre sonetti di un solo periodo (i numeri 54, 78 e 83 dell’ed. Bellucci 1972). Va notato, a questo proposito, che tutti e tre questi componimenti sono legati al nome di Francesco Petrarca: *Bramo seguirve ’n la città soave* (*Beccari* 54) e *O novella Tarpea, in cui s’asconde* (*Beccari* 78) sono missivi all’autore del *Canzoniere* (solo il secondo però ricevette una risposta), mentre *Per l’angelica fama e l’opre sante* (*Beccari* 83) è una lode del poeta laureato. Si può ipotizzare, pertanto, che il Beccari – da lettore attento di Petrarca più di quanto si sia soliti pensare – abbia giustamente riconosciuto nella ‘monoperiodalità’ del sonetto una specificità petrarchesca, tanto da ricorrervi esclusivamente nei componimenti inviati all’Aretino³²³. Alla luce di questa premessa, anche la stanza monoperiodale di

³²³ A conferma del fatto che nelle dinamiche intertestuali l’attenzione dei poeti è rivolta non solo agli elementi superficiali del testo poetico (tessere lessicali, rime, schemi di rime, tematiche ecc.), ma anche alle strutture profonde della lingua – com’è in questo caso –, gioca a nostro favore l’osservazione di Renzi a proposito della risposta di Petrarca al sonetto 78: «il Petrarca risponde per le rime ad Antonio con il suo *Ingegno usato alle question profonde*, ma in ben sei periodi» (Renzi 1988, 357). Dal che si può forse

Antonio può essere quindi forse considerata come una ripresa voluta ed esibita dello stilema petrarchesco:

O Morte, che la vita schianti e snerbi
a umili e superbi,
a re, marchesi, cavalieri e conti, |
e mai per crudeltà tu non te serbi
vecchi, mezzan o acerbi
che non li sproni di' più alti ponti; ||
tu sai donare altrui di molti ponti,
de mano in man descendi entro le gote;
tu fai le triste note
cantar de ti a donne e a donzelle,
tu se' colei ch'uccidi ogni cavelle! (*Beccari* 51, 1-11).

Come i tre sonetti precedentemente evocati (cfr. Renzi 1988, 358), anche questa strofa di un solo periodo si caratterizza per la presenza dell'invocazione, sicché tale figura diviene il tratto esclusivo e fondamentale delle strutture monoperiali di Antonio. Al vocativo iniziale, che si dipana sui due piedi, seguono tre principali coordinate per asindetone e scandite dall'anafora del pronome *tu* in apertura³²⁴.

Diverso è invece il caso di Franco Sacchetti. In primo luogo, pare difficile considerare l'occorrenza della struttura nel fiorentino come una ripresa esplicita da Petrarca, nonostante l'indubbio riconoscimento della grandezza dell'autore del *Canzoniere*, testimoniata dal *planctus* scritto in occasione della sua morte, *Festa ne fa il Cielo, piange la terra* (Sacchetti 173). Piuttosto, è più ragionevole pensare che le stanze di un solo periodo siano il risultato della tendenza all'accumulo erudito di nomi e fatti della storia antica e della mitologia classica, o di strutture omologhe, che dilatano per via additiva l'ampiezza delle volute sintattiche; da cui la dilatazione del periodo sino ad abbracciare la strofa per intero, come nella prima stanza di *Fece già Roma trionfando festa* (Sacchetti 57):

ipotizzare che l'Aretino, avendo inteso perfettamente l'echeggiamento di un proprio peculiare stilema nei versi del Beccari, abbia pensato di rispondergli con esercizio retoricamente opposto, costruito su frasette asciutte e brevissime.

³²⁴ Si ricorda che, sulla scorta di Soldani 2009, 13, riteniamo coordinate le principali che condividono il medesimo vocativo prolettico.

Fece già Roma trionfando festa,
quando sommessa e vinta
 de' Vegetani fu l'ardita possa; |
e quando Erbonio e la sbandita gesta
 sul monte fu dicinta
 da l'arator, che diede a lor percossa; ||
e più ancor, quando la bella mossa
 Furio Camillo fece contro a Brenno,
 vendicator di quel che' Galli fenno,
 e le' mettendo nel primiero stato;
e quando, Pirro con sua gente grossa
 stando in Italia a guerreggiar con senno,
 che Currio e le romane schiere denno
 negli elefanti, e 'n fuga fu cacciato;
e quando Anibal vecchio e chi 'l soccorse
 dinanzi a Claudio ciascun vinto corse (*Sacchetti* 57, 1-16):

una brevissima reggente accampata sul primo verso regge una lunga trafilata di 15 versi, costruita sulla coordinazione per polisindeto di ben cinque temporali, il cui attacco viene scandito dalla ripetizione di *e quando*, salvo per la minima *variatio* di *e più ancor quando* al v. 4³²⁵. Ne risulta una frase complessa del tutto sbilanciata in avanti, e opposta sul piano intonativo ai costrutti con 'detonazione finale', caratteristici delle stanze monoperiodali di Petrarca.

Anche se in forma meno schematica e rigida, pure la quarta stanza di *Fiorenza mia, poi che disfatt'hai* (*Sacchetti* 57) si dilata per via coordinativa, accostando asindeticamente a cavallo del secondo piede e della sirma tre gerundive:

Meglio è che vinto aver la Santa Terra
 aver vinti costoro,
 tra cui viandanti convenian passare; |
 però che lupi in guato mai a terra
 non feron tal dimoro,
veggendo pecorelle insieme andare,
 come facean per ciascun rubare,
non riguardando frate
 né prete né abate
 né pelegrin né alcun mercatante,

³²⁵ Si segnala che l'anafora di *quando* si protrae nelle due stanze successive, a riprova del gusto del Sacchetti per gli elenchi a cascata (cfr. *Sacchetti* 57, 17-48).

dispettando il leone,
che gli ha sommersi, e non nel mar Leone (*Sacchetti* 168, 37-48).

Si segnala infine che, come avevamo osservato anche in Petrarca (cfr. *Petrarca* § 2.3), la maggior parte delle strofe di un solo periodo occorrono preferenzialmente in apertura di canzone, a marcare con le volute ampie e distese della sintassi l'*incipit* del testo.

4. Testualità

4.1 Frequenza e distribuzione dei connettivi

Nel corso del Trecento si osserva una graduale tendenza a ricorrere con sempre minor frequenza all'uso dei connettivi per esplicitare le relazioni logiche e semantiche che intercorrono tra gli enunciati. Nel *corpus* dei trecentisti si registra infatti la presenza di un connettivo ogni 16,87 versi, contro un connettivo ogni 8,93 versi in Dante, praticamente la metà. Questo dato – che conferma quanto avevamo già notato in Petrarca (cfr. *Petrarca* § 3.1) – è con ogni probabilità riconducibile sia al mutamento della temperie culturale dei due secoli sia all'evoluzione della forma canzone nel passaggio dal Duecento al Trecento e delle tematiche di cui essa tratta. In primo luogo, fatta eccezione per Nicolò de' Rossi con la canzone *Color di perla, dolçe mia salute* (*de' Rossi*, 239)³²⁶, nessuno dei trecentisti è implicato con la filosofia e la prosa sillogistica e raziocinante, in latino e in volgare, come lo era Dante: col che è lecito supporre che essi fossero molto meno permeabili rispetto all'Alighieri a eventuali strascichi e interferenze nel passaggio da un codice all'altro. In secondo luogo, un altro motivo – ma strettamente connesso al primo – a monte della riduzione di queste marche del ragionamento nelle canzoni del Trecento si ravvisa nella sostanziale rinuncia in questo secolo a tematiche di argomento filosofico e morale, che richiedono il ricorso a modalità argomentative volte alla dimostrazione e alla persuasione (rifacendosi alla terminologia dantesca del *De vulgari eloquentia*, parleremmo della *virtus*). Come avevamo già accennato in avvio di questo capitolo (cfr.

³²⁶ Per il rapporto tra questa canzone e Dante, da un lato, e Cavalcanti, dall'altro, cfr. Marrani 2004, 64-90.

Trecento § 1), non si riscontra nelle canzoni dei Trecentisti una totale assenza di testi latamente morali; in autori come Antonio Beccari, Franco Sacchetti o Niccolò Soldanieri ve ne sono anzi parecchi. Tuttavia, in questi casi si tratta piuttosto di una morale spiccia, superficiale, spesso intessuta di proverbi e luoghi comuni di ascendenza popolare: insomma, nulla di più distante dallo spessore speculativo e dalla raffinatezza dell'argomentazione di canzoni come *Le dolci rime*, *Tre donne intorno al cor*, *Doglia mi reca* ecc.

Questa pista interpretativa è del resto confermata dai dati percentuali dei singoli autori. I poeti più antichi del *corpus* trecentesco (Sennuccio del Bene, Giovanni Quirini, Niccolò de' Rossi, nati tutti nel Duecento) sono infatti quelli in cui l'indice di frequenza dei connettivi più si avvicina al valore dantesco: nel Fiorentino se ne registra uno ogni 9,78 versi, nel Veneziano uno ogni 10,33 e nel Trevigiano uno ogni 11,38. Si prenda ad esempio la quinta stanza di *Da'ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza* (Sennuccio 6), in cui nel giro di 18 versi si affastellano cinque marcatori di una relazione semantica tra enunciati, condensati perlopiù nelle battute finali della sirma:

Piango mia vita poi ched egli è morto
 lo mio signor, cui più che me amava
 e per cu' io sperava
 di ritornar dov'io sarei contento; |
 e or senza speranza di conforto
 più ch'altra cosa la vita mi grava.
 O crudel Morte e prava,
 come m'hai tolto dolce intendimento ||
 di rivedere il più bel piacimento
 che mai formasse natural potenza
 in donna di valenza,
 la cui bellezza è piena di virtute!
 Questo m'hai tolto, ond'io tal pena sento
 che mai non fu sì greve cordoglienza,
 ché mia lontana essenza
 giammai vivendo no spera salute:
 ch'e' pur è morto e i' non son tornato,
 ond'io languendo vivo disperato (Sennuccio 6, 73-90).

Fazio degli Uberti (uno ogni 12,76 versi), Soldanieri (uno ogni 14,73 versi) e Antonio da Ferrara (uno ogni 15,88) si staccano leggermente dalla triade della

generazione precedente, e presentano dei valori abbastanza in linea con Petrarca, del quale sono grossomodo coetanei (nell'autore del *Canzoniere* – come era già stato osservato – il valore medio è di un connettivo ogni 13,58 versi).

Ma è con Franco Sacchetti e Simone Serdini, ossia con gli autori più tardi del *corpus* trecentesco, che si consuma lo scarto maggiore: nel primo s'incontra mediamente un connettivo ogni 19,91 versi; nel secondo uno ogni 26,38. È evidente pertanto che agli estremi cronologici dell'intero *corpus* si collocano i campioni delle due tendenze opposte: da un lato Dante, poeta per questo aspetto ancora duecentesco, fortemente implicato con quegli orizzonti culturali e con le loro forme espressive; dall'altro la coppia Sacchetti-Serdini, perfetti esempi delle linee dominanti della stagione medio e secondo-trecentesca e su più fronti già orientati – soprattutto il secondo – verso il Quattrocento e verso un differente tipo di poesia.

Si consideri ora la distribuzione di questi operatori in rapporto alla struttura del metro. Rispetto a Dante (cfr. *Dante* § 3.2), la media trecentesca indica una riduzione della coincidenza tra connettivi e le posizioni metricamente rilevanti: infatti, se nell'Alighieri nel 44,82% dei casi è possibile rintracciare un connettivo in corrispondenza dell'attacco di ciascuna partizione interna alla strofa, nel Trecento ciò si verifica nel 37,94% dei casi (cfr. Tab. 20). Tuttavia, all'interno del *corpus* dei Trecentisti, escluso Petrarca, si ravvisano valori anche molto diversi in base al singolo autore. Per questo aspetto – come per quello precedente, anche se in maniera meno netta – si può individuare una linea di demarcazione tra i poeti più antichi e quelli delle generazioni successive: Sennuccio del Bene e Niccolò de' Rossi, nati entrambi nella seconda metà del Duecento, sono in assoluto gli autori nei quali tale coincidenza raggiunge le percentuali più basse (15,78% il primo, 15,38% il secondo; cfr. Tab. 20). Il che è sintomatico del fatto che questi due poeti costruiscono il discorso a prescindere dall'architettura metrica soggiacente, non sfruttando nell'organizzazione dell'argomentazione gli appoggi forniti dal metro.

Al contrario, come si ricorderà, l'Aretino raggiunge il livello più alto di corrispondenza tra questi due piani dell'intero *corpus*, sfiorando il 54% (cfr. *Petrarca* § 3.1 e Tab. 20). L'unico autore che raggiunge vertici simili, con un valore di 53,55%, è Fazio degli Uberti (cfr. Tab. 20), il cui nome è stato più volte accostato a quello di Petrarca nel corso del presente capitolo. Tuttavia, la distribuzione dei connettivi in corrispondenza delle posizioni rilevanti all'interno della stanza è profondamente diversa tra i due poeti.

Nell'autore del *Canzoniere*, infatti, è molto frequente che un connettivo occorra in apertura di sirma (ciò si verifica nel 53,33% del totale dei casi in cui il connettivo è posto in apertura di una partizione della strofa), a conferma della frequente «contrapposizione paritetica di fronte e sirma» (Bozzola 2003, 244) che si rileva nelle stanze petrarchesche; in Fazio, invece, è più facile registrare uno di questi operatori in coincidenza dell'avvio del secondo piede (49,06%) che in attacco di sirma (41,51%) o di stanza (9,43%). Nella maggior parte dei casi, si tratta o di connettivi che segnalano una relazione di 'aggiunta' (in particolare l'operatore semanticamente povero *e*³²⁷) o del *che* para-coordinativo³²⁸. Si consideri ad esempio la canzone *Io guardo i crespi e i biondi capelli* (Fazio 3): in ogni stanza, in quinta posizione è sempre presente una *e*, che sistematicamente riapre e riprende l'enunciato appena concluso:

Io guardo i crespi e i biondi capelli,
 [...]; |
 e poi riguardo dentro agli occhi belli,
 che passan per li miei dentro dal core... (Fazio 3, 1-6);

Poi guardo l'amorosa e bella bocca,
 [...]; |
 e 'l vago mio pensiero allor mi tocca
 dicendo... (Fazio 3, 18-23)

Poi guardo la sua isvelta e bianca gola
 [...]; |
 E quel pensier, che sol per lei m'invola,
 mi dice... (Fazio 3, 35-40);

Poi guardo i bracci suoi distesi e grossi,
 [...]; |
 E 'l bel pensier mi dice... (Fazio 3, 52-56)

Soave va a guisa di pagone
 e dritta sopra sé com'una grua;
 vedi che propiamente ben par sua
 quant'esser può d'onesta leggiadria. |
 E se ne vuoi veder viva ragione»,
 dice il pensier... (Fazio 3, 69-74).

³²⁷ Cfr. Mastrantonio 2020, 698.

³²⁸ Cfr. Duro 1970; Agostini 1978; Tonelli 1999, 158-65; Meszler, Samu 2010, 771-72

La relazione di aggiunta segnalata dal connettivo *e* è particolarmente congeniale alla tipologia testuale cui afferisce questa canzone: si tratta infatti di una *descriptio puellae*³²⁹, secondo il cosiddetto “canone lungo”, nel quale vengono passate in rassegna tutte le parti del corpo femminile (cfr. Pozzi 1984, 400), procedendo appunto per via additiva. Il che genera un inevitabile effetto di prevedibilità e schematicità, qui peraltro accentuato dalla ripetizione sia della voce verbale *guardo*, che campeggia in apertura di tutte le stanze tranne la quinta, sia dal *verbum dicendi* nel secondo piede, che introduce sempre una battuta di discorso diretto (eccetto che nella prima stanza, dove il discorso riportato viene sbalzato nella sirma, vv. 12-17).

Il Beccari e il Sacchetti hanno valori simili a quelli danteschi: nel primo la coincidenza tra connettivo e posizione strutturalmente rilevante è del 45, 36%, mentre nel secondo è del 44, 83% (cfr. Tab. 20). Al contrario, Niccolò Soldanieri e il Saviozzo abbassano questo valore, attestandosi entrambi sul 30% (cfr. Tab. 20). Nelle canzoni del Soldanieri, infatti, non è raro imbattersi in costellazioni di connettivi, anche di varia tipologia, sparsi nella sirma e senza essere implicati in avvio di una delle tre partizioni; come si osserva nella quarta stanza di *Però che non è donna, benché donna*, canzone giocata guittonianamente sull’iterazione della parola-rima *donna*, ripetuta in posizioni fissa sei volte per ogni strofa³³⁰:

Ogni atto, ogni adornar che faccia donna,
 dè far sol per piacere
 a que’ per cui ell’ è chiamata donna, |
 sì che disio no·l tiri ad altra donna.
Ma tu, che vuo’ parere
 più bella altrui che a·llui, come sè donna, ||
 se fuor di lui di te non dèi volere?
 Questo non è color che mostri donna,
ché vanità in donna
 non cape, poi *ché* femina corrompe.
Adunque guardi donna sua persona,
ché poi non val corona

³²⁹ Su questo genere particolarmente diffuso nel Trecento si vedano in generale Pozzi 1993, Quondam 1991, Maffia Scariati 2008.

³³⁰ Pertanto (e contrariamente da quanto segnalato in De Gaspari 2016, 311), lo schema della canzone è AbA, AbA; BAaCDdCEE, nel quale la rima A corrisponde alla parola *donna* (cfr. *REMCI*, 212).

né perle a tôr chi sua castità rompe,
il dirne mal; *ma* sempre se ne dice
d'una corrotta o d'una meretrice (*Soldanieri* 14, 1-15).

L'accostamento del Sacchetti col Saviozzo è particolarmente interessante. Come è stato osservato poco sopra, entrambi ricorrono molto meno che gli altri autori del *corpus* ai connettivi per rendere esplicite le relazioni semantiche e concettuali che intercorrono tra enunciati. Questa convergenza, tuttavia, si limita solo al piano quantitativo. Se, invece, si considera la distribuzione di questi operatori all'interno della stanza, abbiamo rilevato che i due perseguono strategie differenti: il primo risulta più propenso del secondo a collocare i connettivi in corrispondenza di un verso metricamente e strutturalmente rilevante. Da questo confronto emerge quindi che questi due autori – simili da molteplici punti di vista (per le tematiche affrontate, per una certa tendenza a scrivere canzoni molto estese, per alcune soluzioni sintattiche praticate ecc.) – considerano la struttura della stanza in maniera differente. Il Sacchetti, nonostante la sua propensione a sbilanciare la stanza verso la seconda parte e a trascinare – in contrasto con la prassi tradizionale – il confine tra il secondo piede e la sirma, sfrutta la conformazione metrica della stanza per costruire il proprio discorso; il Saviozzo, al contrario, si dimostra meno vincolato all'architettura dell'unità strofica, il più delle volte articolando gli snodi dell'argomentazione indipendentemente dai risvolti metrici e strutturali del metro. Del resto, ciò fa il paio con l'eccentrico ricorso alla compagine strofica di fronte e sirma indivise, caso pressoché unico all'interno del *corpus*, come è stato osservato (cfr. *Trecento* § 3.1). Questo è sintomatico di una certa tendenza già attiva in Serdini (autore significativamente a cavallo tra Tre e Quattrocento) a forzare il congegno della stanza tradizionale, intesa qui non come semplice combinazione di piedi e sirma, bensì come complesso equilibrio tra le istanze metriche e le strutture della lingua.

Ritornando solo cursoriamente sul Sacchetti, nel corso di questo capitolo abbiamo osservato più volte una tendenza *sui generis* nello strutturare sintatticamente e retoricamente la stanza, i cui punti salienti sono stati brevemente ricordati poco sopra. Fa *pendant* con queste osservazioni la sua peculiare propensione a collocare il connettivo in apertura di stanza. Infatti, il 29,23% dei connettivi che occorrono in apertura di una delle partizioni interne della stanza si trova in quella posizione (cfr. Tab. 22); col che Sacchetti risulta uno dei poeti dell'intero corpus che con maggiore sistematicità ricorre a tale

strategia distributiva, secondo solo a Niccolò de' Rossi (50%; cfr. Tab. 22), per il quale però si registrano troppo pochi connettivi collocati in corrispondenza di una posizione strutturalmente rilevante nella strofa per poter confrontare il suo dato percentuale con quello di Sacchetti (ne sono stati registrati solo 4). In generale, gli altri poeti del *corpus* non vanno oltre la soglia del 10%, tranne Beccari e Petrarca, che comunque non si avvicinano al valore di Sacchetti (18,18% per il Ferrarese, 17,14% per l'Aretino; cfr. Tab. 22). Tra le tipologie più rappresentate fra i connettivi collocati in avvio di stanza nelle canzoni di quest'ultimo, oltre all'operatore *e*, è significativo registrare la presenza di connettivo testuale semanticamente ricco come *dunque*, indicatore di una relazione logica di tipo conclusivo-consecutivo. Per esempio, ciò si verifica nella terza stanza di *Quanto più penso al tempo mio passato* (Sacchetti 54), dove, dopo aver ripercorso nella stanza precedente i *martiri* sofferti per amore durante la giovane età, il poeta si rivolge ad Amore e lo interroga su ciò che l'avvenire ha in serbo per lui:

Passata è già la mia giovine vita
 con tanto mal che, quando essa ricordo,
 d'ira tutto mi mordo,
 e fine ancor non credo ch'abbia mai
 [...] (Sacchetti 54, 14-17)

Adunque, Amor, se la mia giovinezza
 m'hai fatta con martir sempre nimica,
 qual fia stagion amica
 di me, per tempo ch'io già mai aspetti? (Sacchetti 54, 27-30).

Rispetto all'esempio appena visto, il *dunque* che figura nella seconda stanza del *planctus* in morte di Petrarca *Festa ne fa il Cielo, piange la terra* (Sacchetti 173), è ancora più implicato nella struttura logico-argomentativa del discorso. Nella prima strofa l'autore presenta al lettore la materia della poesia, anticipando gli snodi tematici fondamentali che svilupperà nel prosieguo della canzone; nella seconda, ricongiungendosi al primo verso della strofa incipitaria, Sacchetti ricorre al connettivo *dunque* in apertura per agganciare il nuovo blocco testuale alla stanza appena conclusa:

Dunque è ragione, se 'l Ciel ne fa festa,

che nullo in poesì tal ebbe mai (*Sacchetti* 173, 19-20).

Questa tendenza segnala pertanto che il Sacchetti concepisce la catena strofica, o almeno una parte di essa, come un *continuum*, nel quale le singole maglie sono agganciate logicamente e concettualmente l'una all'altra attraverso precisi ed efficaci dispositivi testuali. Già in Petrarca si era osservato qualcosa di simile, limitato però solo a qualche caso isolato; ma il Sacchetti spinge questa operazione a un livello ulteriore.

5. Riepilogo e osservazioni conclusive

Il profilo della canzone del Trecento rispecchia in buona sostanza le tendenze generali della lirica del secolo. Dal punto di vista morfologico in senso lato, si registra un progressivo incremento della lunghezza dei componimenti, che culminano per estensione con le canzoni del Sacchetti e del Serdini³³¹. Strettamente connesso all'ampliamento dello spazio testuale, si registra la sempre più viva presenza dell'elemento narrativo e discorsivo, frutto dell'imporsi sulla scena letteraria, da un lato, della *Commedia* con le sue strutture, il suo ritmo e la sua polimorfia linguistica e tematica, dall'altro, dell'ottava e della tradizione canterina. E proprio l'ampliamento del ventaglio tematico, come si è osservato, è un altro tratto che caratterizza la lirica trecentesca in generale e la canzone in particolare: l'accostamento al tema amoroso della materia politica, encomiastica, in una parola, d'occasione, unito alla nascita di sottogeneri nuovi come le 'disperate' e alla sempre maggiore marginalizzazione dell'argomento filosofico in senso stretto, sillogistico e dimostrativo (si pensi a *Le dolci rime* di Dante), sono i nuovi indirizzi della poesia del Trecento.

Al netto dell'*usus* petrarchesco, che per vari aspetti segue un percorso proprio ed eccentrico, anche sul piano più rigorosamente metrico il peso di Dante è quello che sposta gli equilibri e che determina gli orientamenti del secolo, come ha mostrato Pelosi 1990. L'enorme fortuna dello schema di *Così nel mio parlar* e la diffusa assunzione della

³³¹ Va tuttavia segnalato che già in Sennuccio del Bene – l'autore più antico fra i trecentisti 'minori' – si registra un testo abnorme per estensione, quasi ad anticipare la tendenza del secolo: si tratta della canzone *Quand'uom si vede andare inver' la notte* (*Sennuccio* 13), composta da 9 stanze di 21 versi più congedo, per un totale di 196 versi).

concatenatio e della *combinatio* – che, anche se già attive sulla tastiera delle opzioni possibili nel Duecento, con Dante diventano di fatto istituzionali – sono solo alcune spie dell’eredità dantesca sulla fisionomia metrica della stanza trecentesca. Fisionomia della stanza che, tuttavia, non è del tutto impermeabile ad alcune linee di sviluppo che prendono piede sul finire del secolo, anche contrarie all’esempio concreto delle canzoni dantesche: ci si riferisce in particolare all’operazione serdiniana di costruire stanze di fronte e sirma indivise.

Se pertanto Dante è riconosciuto su più fronti come il modello del secolo, la funzione Petrarca non è ancora attiva a quest’altezza, o almeno – ma solo a partire grosso modo dalla seconda metà degli anni ’30 in poi – non lo è in maniera sistematica. Per il Trecento, infatti, non è ancora possibile parlare a quest’altezza di due funzioni pariteticamente attive nell’orizzonte mentale dei poeti. Petrarca a quest’altezza circola prevalentemente «alla spicciolata» (Balduino 1984a, 308), radicandosi semmai in modo un po’ meno superficiale in cerchie ben determinate, come la Firenze tra gli anni ’30 e ’50 (cfr. Decaria 2017, 84-88). Insomma, se per una ripresa sistematica e approfondita di Petrarca bisogna ancora aspettare, non deve essere tuttavia ridimensionata sul piano della critica l’importanza di una precoce circolazione del verbo petrarchesco, seppur per primizie e singole tessere sparse qua e là. E allo stesso tempo non si deve nemmeno del tutto ignorare la possibilità che lo stesso Petrarca si sia fatto influenzare dalla frequentazione di testi e componimenti dei cosiddetti ‘minori’ della sua epoca: si consideri il più volte evocato caso di Fazio degli Uberti, il quale, come ormai sappiamo, fu oggetto non solo di spunti metrici per l’autore dei *Fragmenta* (cfr. Pelosi 1990, 161), ma anche di mirati prelievi lessicali (cfr. Lorenzi 2013, 12-13).

Su questo articolato sfondo, i nostri rilievi sulle strutture profonde della lingua e sul rapporto tra queste e il profilo metrico che le accoglie hanno restituito un’immagine composita e fatta di molteplici linee di tendenza che talvolta connettono autori che per altri aspetti risultano distanti e profondamente diversi.

Per quanto riguarda la struttura del periodo, è stato osservato che mediamente i valori percentuali del secolo collimano con quelli di Dante. Infatti, nella maggior parte dei casi si incomincia o in frase semplice o in principale. Quando ciò non si verifica, le alternative più frequenti sono pariteticamente l’attacco in subordinata e quello con struttura ‘interpolata’. In generale, possiamo quindi affermare che per quanto riguarda la

struttura del periodo vi è una sostanziale corrispondenza tra la media trecentesca e il precedente dantesco. Petrarca, al contrario, persegue una pista propria e alternativa, riducendo rispetto a Dante e al Trecento la percentuale dei periodi che incominciano in frase semplice o in principale e puntando, come abbiamo visto, molto di più sulla prolessi della subordinata. L'autore tra i trecentisti più in sintonia con il profilo della sintassi petrarchesca è Sennuccio del Bene, nel quale l'anteposizione della subordinata alla principale si registra con valori molto più alti rispetto agli altri Trecentisti. Tale convergenza, suffragata pure dai dati cronologici e biografici e da puntuali *loci paralleli* tra i due autori (cfr. Piccini 2004, L sgg.), va con ogni probabilità risolta ipotizzando che la direzione dell'influsso muova da Sennuccio verso Petrarca, agli occhi del quale l'amico più anziano apparve verosimilmente una voce originale e degna di una certa attenzione.

Il modello dantesco è attivo anche per quanto concerne l'architettura dei periodi collocati in avvio di stanza: in questa posizione della strofa si è registrata, infatti, una riduzione consistente delle frasi semplici e delle frasi principali e, per converso, un incremento del vocativo e delle interiezioni, e soprattutto delle 'strutture interpolate', in particolare nella fattispecie del 'sintagma nominale + relativa' o del 'vocativo + relativa'. In alternativa a ciò, e in sintonia con quanto abbiamo osservato per Petrarca, Sennuccio, Niccolò de' Rossi e Fazio degli Uberti ricorrono più spesso in attacco di stanza alla subordinata prolettica in prima posizione.

Le subordinate più frequenti nelle canzoni del *corpus* trecentesco sono la gerundiva e la consecutiva. Questo dato rispecchia due delle componenti fondamentali della poesia trecentesca, che si ritrovano pure nelle canzoni. Il largo ricorso alle subordinate al gerundio, infatti, va ricollegato alla più generale commistione tra lirica e poesia narrativa a cui abbiamo più volte accennato. Gli autori in cui questa tipologia di dipendente occorre più assiduamente sono il Sacchetti e il Saviozzo, i quali ancora una volta si qualificano, anche per ragioni cronologiche, come le figure dove alcuni delle soluzioni formali più innovative del secolo si esibiscono con evidenza maggiore. Non va, tuttavia, dimenticato che un incremento delle gerundive rispetto al precedente dantesco era già stato registrato in Petrarca, a riprova del fatto che quest'ultimo non è del tutto impermeabile alle suggestioni stilistiche e formali provenienti dai suoi contemporanei. Su un piano del tutto diverso, l'alta frequenza delle consecutive – subordinate che sono uno degli stilemi più caratteristici della poesia stilnovistica, come sappiamo almeno a

partire da Boyde 1979, 221 – è sintomatica dell'assimilazione della lezione dello Stilnovo, spogliata dei principi e delle implicazioni ideologiche originarie, da parte dei Trecentisti, i quali ne fanno uno degli ingredienti principali della loro poesia, come è per esempio testimoniato dalla capillare penetrazione nelle rime degli autori del Trecento di Cino da Pistoia, come è stato ampiamente dimostrato da Balduino 1976. Va segnalato, inoltre, che il fatto che le due subordinate che occorrono con frequenza maggiore nelle canzoni del *corpus* trecentesco siano riconducibili a codici poetici anche molto distanti, se non opposti, sia per ispirazione di fondo e sia per scelte formali praticate (da un lato lo stilnovismo, chiarissimo emblema della lirica pura; dall'altro la poesia narrativa) conferma un altro tratto peculiare della poesia di questo secolo in generale, e cioè la tendenza diffusa all'elettismo e all'ibridismo stilistico.

Per quanto concerne il rapporto tra la sintassi e la metrica, in generale i trecentisti si collocano sulla scorta di Dante: nella maggior parte dei casi, infatti, le pause forti della sintassi coincidono con gli snodi metrici della stanza. Questo dato, al netto degli sviluppi che attraversano la canzone nel corso del secolo, dimostra che a quest'altezza le istanze metriche e strutturali della strofa continuano a incidere nell'articolazione sintattica e nella costruzione del discorso. Eccentrico rispetto alla tendenza appena delineata risulta Antonio da Ferrara: come avevamo già visto con Petrarca, egli riduce sensibilmente il dato relativo alla coincidenza fra metro e sintassi, incrementando di conseguenza sia il tipo di stanza P+P sia quello P+P+S.

Nelle canzoni del *corpus* trecentesco si sono registrati pochissimi casi di collegamento fra le partizioni della stanza per *enjambement*. Tale connessione in genere avviene per mezzo di una medesima frase che si estende a cavallo del confine tra gli scompartimenti dell'unità strofica (ossia la tipologia di collegamento che abbiamo chiamato per 'frase estesa'). Come abbiamo notato, questo tipo di legame è assolutamente minoritario in Dante; al contrario, in Petrarca è quello che ricorre più spesso: ne consegue che si tratta di un tratto caratteristico della canzone trecentesca, Petrarca incluso.

Del tutto marginale nel panorama del secolo la presenza delle stanze di un solo periodo. Se ne sono registrate appena quattro: una nel Beccari e tre nel Sacchetti. Se nel caso del Ferrarese quest'operazione può essere considerata come un omaggio al Petrarca, per quanto riguarda il Fiorentino ciò ha le sue radici nella propensione del suo autore a dilatare i periodi per via additiva, ricorrendo spesso a lunghi cataloghi di nomi (perlopiù

di personaggi illustri del mondo antico, com'è frequente nella poesia di questo secolo), oppure a lunghe serie di frasi coordinate con la tecnica del polisindeto.

Nel Trecento la media dei connettivi si abbassa sensibilmente rispetto a Dante: in quest'ultimo si incontra un connettivo ogni 8,93 versi, mentre nei trecentisti escluso Petrarca se ne registra uno ogni 16,87 versi. Il fatto che la frequenza di questi operatori si riduca in maniera così consistente è riconducibile con ogni probabilità alla mutata temperie culturale che si registra nel corso del Trecento: ciò è peraltro confermato dagli autori più antichi del *corpus* trecentesco (nati tutti nel Duecento), nei quali la frequenza dei connettivi nelle loro canzoni è più alta rispetto agli autori successivi, Petrarca compreso. Inoltre, anche se più contenuta, rispetto a Dante si rileva una riduzione anche per quanto riguarda il dato relativo alla collocazione degli operatori testuali in corrispondenza delle posizioni strutturalmente rilevanti all'interno delle strofe. Il poeta in cui tale coincidenza è più ridotta è il Saviozzo, a conferma della tendenza attiva in questo poeta a forzare il congegno metrico-formale della stanza, anticipando alcuni sviluppi morfologici che coinvolgeranno la canzone nel Quattrocento.

In conclusione, dalla disamina che è stata condotta sulla canzone trecentesca emergono due aspetti particolarmente significativi del rapporto tra Dante e Petrarca col Trecento. In primo luogo, se il ruolo giocato da Dante è determinante sia per quanto concerne l'organizzazione della sintassi del periodo della canzone sia per quanto attiene alla costruzione del discorso in rapporto alla struttura metrica della stanza, lo è molto meno sul versante delle strategie argomentative adottate, a riprova che le forme della sua argomentazione applicate alla canzone vengono sostanzialmente abbandonate, forse perché irripetibili e inapplicabili alla mutata temperie trecentesca. In secondo luogo, emerge con una certa evidenza che Petrarca è un autore molto più trecentesco di quanto ci si potesse aspettare: senza voler ridurre la portata culturale della sua reazione alla polimorfia della lirica trecentesca in direzione di un classicismo linguistico e tematico – che è la linea dominante di molte zone dei *Fragmenta* –, da quanto abbiamo mostrato nel presente capitolo l'autore del *Canzoniere*, sia dal punto di vista delle soluzioni sintattiche sia per le modalità di far interagire il piano del discorso con la struttura della stanza, presenta una sintonia tutt'altro che superficiale con alcuni poeti del Trecento, a conferma di una certa ricettività di Petrarca a suggestioni e a stimoli provenienti anche da zone che tradizionalmente la critica, tranne in qualche raro caso, ha considerato a lungo di

importanza marginale, se non irrilevante, per la costituzione del calibratissimo sistema petrarchesco.

APPENDICE

Tabella 1. *Apertura del periodo*

Apertura periodo in:	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase indipendente	413	64,84	589	59,68	78	61,90	23	67,65	74	64,91
Subordinata	92	14,44	203	20,57	24	19,05	4	11,76	21	18,42
Struttura interpolata	94	14,76	117	11,85	12	9,52	5	14,71	12	10,53
Altro	38	5,97	78	7,90	12	9,52	2	5,88	7	6,14
Totale	637	100	987	100	126	100	34	100	114	100

Apertura periodo in:	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase indipendente	306	69,55	395	71,30	418	66,67	706	66,54	610	69,08	2610	67,99
Subordinata	54	12,27	66	11,91	74	11,80	142	13,38	74	8,38	459	11,96
Struttura interpolata	46	10,45	47	8,48	85	13,56	134	12,63	91	10,31	432	11,25
Altro	34	7,73	46	8,30	50	13,56	79	7,45	108	12,23	338	8,80
Totale	440	100	554	100	627	100	1061	100	883	100	3893	100

Tabella 2. *Apertura in 'frase indipendente'*

Frase indipendente in apertura	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase semplice	135	32,68	252	42,78	29	37,17	8	34,78	35	47,29
Principale + Subordinata	252	61,00	272	46,17	41	52,56	11	47,82	33	44,59
Principale + Principale	26	6,29	65	11,03	8	10,25	4	17,39	6	8,10
Totale	413	100	589	100	78	100	23	100	74	100

Frase indipendente in apertura	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase semplice	114	37,25	158	40,00	163	38,99	331	46,88	279	45,73	1117	42,79
Principale + Subordinata	168	54,90	217	54,93	220	52,63	320	45,32	287	47,04	1297	49,69
Principale + Principale	24	7,84	20	5,06	35	8,37	55	7,79	44	7,21	196	7,50
Totale	306	100	395	100	418	100	706	100	610	100	2610	100

Tabella 3. *Tipo di frase principale*

Tipo di frase principale	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Dichiarativa	114	84,44	174	69,04	23	79,31	5	62,50	34	97,14
Interrogativa	12	8,88	41	16,26	2	6,89	2	25,00	1	2,86
Esclamativa	3	2,22	16	6,34	2	6,89	0	0	0	0
Ellittica	5	3,70	11	4,36	0	0	1	12,50	0	0
Nominale	1	0,74	10	3,96	2	6,89	0	0	0	0
Totale	135	100	252	100	29	100	8	100	35	100

Tipo di frase principale	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Dichiarativa	104	91,22	101	63,92	116	71,16	247	74,62	218	78,13	848	75,91
Interrogativa	6	5,26	32	20,25	36	22,08	52	15,70	36	12,90	167	14,95
Esclamativa	3	2,63	6	3,79	3	1,84	15	4,53	10	3,58	39	3,49
Ellittica	1	0,87	13	8,22	3	1,84	2	0,60	1	0,35	21	1,88
Nominale	0	0	6	3,79	5	3,06	15	4,53	14	5,01	42	3,76
Totale	114	100	158	100	163	100	331	100	279	100	1117	100

Tabella 4. *Tipologie di apertura in 'principale + subordinata'*

Apertura in 'principale + subordinata'	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Principale + Relativa	93	36,90	72	26,47	11	26,82	2	18,18	10	30,30
Principale + Circostanziale	108	42,85	140	51,47	19	46,34	4	36,36	16	48,48
Principale + Argomentale	51	20,23	60	22,05	11	26,82	5	45,45	7	21,21
Totale	252	100	272	100	41	100	11	100	33	100

Apertura in 'principale + subordinata'	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Principale + Relativa	55	32,73	74	34,10	84	38,18	79	24,68	116	40,41	431	33,23
Principale + Circostanziale	68	40,47	86	39,63	82	37,27	162	50,62	95	33,10	532	41,01
Principale + Argomentale	45	26,78	57	26,26	54	24,54	79	24,68	76	26,48	334	25,75
Totale	168	100	217	100	220	100	320	100	287	100	1297	100

Tabella 5. *Tipologie della circostanziale che segue la principale in attacco in Dante e in Petrarca*

Tipologia di circostanziale	DANTE		PETRARCA	
	N°	%	N°	%
Consecutiva	38	35,18	33	23,57
Protasi ipotetica	6	5,55	6	4,28
Temporale	10	9,25	18	12,85
Causale	16	14,81	5	3,57
Comparativa	14	12,96	14	10,00
Gerundiva	5	4,62	8	5,71
Finale	4	3,70	9	6,42
Appositiva	3	2,77	9	6,42
Participiale	4	3,70	4	2,85
Ché	5	4,62	5	3,57
Incidentale	0	0	8	5,71
Eccettuativa	0	0	5	3,57
Modale	3	2,77	6	4,28
Totale	108	100	140	100

Tabella 6. *Tipologie di subordinata prolettica in apertura di periodo*

Tipologia di subordinata prolettica	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Festone	64	69,56	93	45,81	12	50,00	3	75,00	14	66,66
Protasi ipotetica	10	10,86	42	20,68	0	0	0	0	0	0
Temporale	8	8,69	27	13,30	4	16,66	0	0	1	4,76
Causale	2	2,17	6	2,95	1	4,16	0	0	1	4,76
Comparativa	1	1,08	7	3,44	1	4,16	1	25,00	0	0
Gerundiva	1	1,08	5	2,46	2	8,32	0	0	2	9,52
Concessiva	2	2,16	4	1,97	0	0	0	0	0	0
Finale	0	0	0	0	2	8,32	0	0	0	0
Appositiva	1	1,08	3	1,47	0	0	0	0	0	0
Participiale	1	1,08	1	0,49	0	0	0	0	1	4,76
Soggettiva	0	0	4	1,97	1	4,16	0	0	0	0
Oggettiva	0	0	0	0			0	0	0	0
Completiva	1	1,08	4	1,97	1	4,16	0	0	0	0
Interrogativa indiretta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Relativa	1	1,08	6	2,95	0	0	0	0	0	0
Ut inversum	0	0	1	0,49	0	0	0	0	2	9,52
Totale	92	100	203	100	24	100	4	100	21	100

Tipologia di subordinata prolettica	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Festone	21	38,88	42	63,63	30	40,54	65	45,77	46	62,16	233	50,76
Protasi ipotetica	9	16,66	6	9,09	13	17,56	29	20,42	11	14,86	68	14,81
Temporale	6	11,11	3	4,53	5	6,57	5	3,52	3	4,05	27	5,88
Causale	3	5,55	2	3,03	7	9,45	2	1,40	5	6,75	21	4,57
Comparativa	4	7,40	3	4,53	2	2,70	6	4,22	0	0	17	3,70
Gerundiva	1	1,85	1	1,51	7	9,45	12	8,45	3	4,05	28	6,10
Concessiva	0	0	2	3,03	3	4,05	0	0	2	2,70	7	1,52
Finale	3	5,55	0	0	4	5,40	1	0,70	0	0	10	2,17
Appositiva	0	0	0	0	0	0	2	1,40	0	0	2	0,43
Participiale	0	0	1	1,51	2	2,70	1	0,70	1	1,35	6	1,30
Soggettiva	2	3,70	2	3,03	0	0	3	2,11	0	0	8	1,74
Oggettiva	3	5,55	2	3,03	0	0	3	2,11	1	1,35	9	1,96
Completiva	1	1,85	2	3,03	0	0	2	1,40	0	0	6	1,30
Interrogativa indiretta	1	1,85	0	0	0	0	4	2,80	1	1,35	6	1,30
Relativa	0	0	0	0	0	0	4	2,80	0	0	4	0,87
Ut inversum	0	0	0	0	1	1,35	3	2,11	1	1,35	7	1,52
Totale	54	100	66	100	74	100	142	100	74	100	459	100

Tabella 7. *Tipologia di subordinata incassata nei costrutti ‘a festone’ in Dante e Petrarca*

Tipologia di subordinata incassata	DANTE		PETRARCA	
	N°	%	N°	%
Protasi ipotetica	31	48,43	24	25,80
Temporale	14	21,87	13	13,97
Causale	6	9,37	9	9,67
Comparativa	2	3,12	6	6,45
Gerundiva	3	4,68	11	11,82
Modale	0	0	3	3,22
Concessiva	2	3,12	5	5,37
Finale	2	3,12	6	6,45
Incidentale	0	0	4	4,30
Soggettiva	0	0	3	3,22
Oggettiva	0	0	3	3,22
Completiva	2	3,12	2	2,15
Interrogativa indiretta	1	1,56	2	2,15
Ut inversum	1	1,56	2	2,15
Totale	64	100	93	100

Tabella 8. *Apertura del periodo in 'struttura interpolata'*

Apertura in 'struttura interpolata'	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
SN + relativa	41	43,61	34	29,05	9	75,00	1	20,00	4	33,33
Vocativo + relativa	3	3,19	14	11,96	3	25,00	1	20,00	0	0
Principale interpolata	50	53,19	69	58,97	0	0	3	60,00	8	66,66
Totale	94	100	117	100	12	100	5	100	12	100

Apertura in 'struttura interpolata'	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
SN + relativa	16	34,78	19	40,42	40	47,05	63	47,01	45	49,45	197	45,60
Vocativo + relativa	27	58,69	10	21,27	14	16,47	11	8,20	22	24,17	88	20,37
Principale interpolata	3	6,52	18	38,29	31	36,47	60	44,77	24	26,37	147	34,02
Totale	46	100	47	100	85	100	134	100	91	100	432	100

Tabella 9. *Apertura del periodo in 'principale interpolata' in Dante e in Petrarca*

Frase o struttura incassata nella principale	DANTE		PETRARCA	
	N°	%	N°	%
Protasi ipotetica	1	2,00	0	0
Temporale	2	4,00	5	7,24
Causale	0	0	2	2,88
Comparativa	1	2,00	4	5,78
Gerundiva	2	4,00	6	8,69
Modale	3	6,00	0	0
Concessiva	0	0	2	2,88
Esclusiva	0	0	1	1,44
Participiale	4	8,00	2	2,88
Incidentale	4	8,00	7	10,14
Relativa	24	48,00	33	47,81
Soggettiva	2	4,00	0	0
Completiva	1	2,00	0	0
Vocativo	6	12,00	4	5,79
Interiezione	0	0	3	4,34
Totale	50	100	69	100

Tabella 10. *Apertura del periodo in 'altro'*

Apertura in 'altro'	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Vocativo	31	81,58	56	71,80	10	83,33	1	50,00	6	85,71
Interiezione	7	18,42	22	28,20	2	16,66	1	50,00	1	14,29
Totale	38	100	78	100	12	100	2	100	7	100

Apertura in 'altro'	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Vocativo	24	70,58	29	63,04	41	82,00	60	75,94	69	63,88	240	71,00
Interiezione	10	29,42	17	36,95	9	18,00	19	24,05	39	36,12	98	28,99
Totale	34	100	46	100	50	100	79	100	108	100	338	100

Tabella 11. *Apertura della stanza*

Apertura della stanza	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase indipendente	53	57,61	84	45,90	9	47,37	4	50,00	12	60,00
Subordinata	12	13,04	48	26,23	5	26,32	1	12,50	4	20,00
Struttura interpolata	23	25,00	33	18,03	3	15,79	2	25,00	3	15,00
Altro	4	4,35	18	9,84	2	10,53	1	12,50	1	5,00
Totale	92	100	183	100	19	100	8	100	20	100

Apertura della stanza	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Frase indipendente	43	59,72	43	50,00	39	42,86	118	63,78	61	52,14	329	55,02
Subordinata	15	20,83	13	15,12	11	12,09	26	14,05	12	10,26	87	14,55
Struttura interpolata	7	9,72	17	19,77	22	24,18	24	12,97	25	21,37	103	17,22
Altro	7	9,72	13	15,12	19	20,88	17	9,19	19	16,24	79	13,21
Totale	72	100	86	100	91	100	185	100	117	100	598	100

Tabella 12. *Subordinazione in Dante, Petrarca, Sennuccio, Quirini, de' Rossi*

Tipologia di subordinata	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Relativa limitativa	267	25,70	299	19,01	30	14,15	7	13,21	24	15,48
Relativa esplicativa	86	8,28	205	13,03	14	6,60	7	13,21	18	11,61
Relativa libera	21	2,02	37	2,35	11	5,19	0	0	4	2,58
Soggettiva	39	3,75	41	2,61	16	7,55	3	5,66	3	1,94
Oggettiva	54	5,20	62	3,94	11	5,19	4	7,55	9	5,81
Compleativa	54	5,20	117	7,44	11	5,19	2	3,77	8	5,16
Interrogativa indiretta	19	1,83	44	2,80	1	0,47	0	0	0	0
Dichiarativa	17	1,64	13	0,83	4	1,89	0	0	0	0
Protasi ipotetica	66	6,35	111	7,06	13	6,13	3	5,66	11	7,10
Temporale	74	7,12	123	7,82	16	7,55	1	1,89	12	7,74
Causale	57	5,49	49	3,12	10	4,72	7	13,21	8	5,16
Consecutiva	101	9,72	105	6,68	16	7,55	5	9,43	12	7,74
Concessiva	37	3,56	16	1,02	7	3,30	1	1,89	1	0,65
Comparativa	47	4,52	72	4,58	6	2,83	3	5,66	3	1,94
Finale	22	2,12	50	3,18	12	5,66	4	7,55	9	5,81
Eccettuativa	6	0,58	15	0,95	2	0,94	1	1,89	1	0,65
Esclusiva	2	0,19	3	0,19	2	0,94	0	0	1	0,65
Gerundiva	17	1,64	78	4,96	11	5,19	2	3,77	11	7,10
Modale	15	1,44	43	2,73	6	2,83	1	1,89	3	1,94
Ché	13	1,25	24	1,53	6	2,83	1	1,89	6	3,87
Participiale	2	0,19	8	0,51	6	2,83	0	0	7	4,52
Incidentale	17	1,64	57	3,62	1	0,47	1	1,89	0	0
Ut inversum	6	0,58	1	0,06	0	0	0	0	4	2,58
Totale	1039	100	1573	100	212	100	53	100	155	100

Tabella 13. *Subordinazione in Fazio, Antonio da Ferrara, Soldanieri, Sacchetti, Serdini e medie trecentesche*

Tipologia di subordinata	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Relativa limitativa	105	14,38	122	16,29	165	17,03	232	15,06	156	17,81	841	15,80
Relativa esplicativa	63	8,63	94	12,55	77	7,95	146	9,48	111	12,67	530	9,96
Relativa libera	24	3,29	24	3,20	84	8,67	115	7,47	33	3,77	295	5,54
Soggettiva	34	4,66	28	3,74	21	2,17	29	1,88	22	2,51	156	2,93
Oggettiva	72	9,86	59	7,88	117	12,07	82	5,32	65	7,42	419	7,87
Completiva	26	3,56	68	9,08	28	2,89	79	5,13	67	7,65	289	5,43
Interrogativa indiretta	8	1,10	7	0,93	1	0,10	50	3,25	32	3,65	99	1,86
Dichiarativa	11	1,51	17	2,27	9	0,93	55	3,57	26	2,97	122	2,29
Protasi ipotetica	49	6,71	47	6,28	58	5,99	74	4,81	49	5,59	304	5,71
Temporale	45	6,16	30	4,01	38	3,92	74	4,81	43	4,91	259	4,87
Causale	21	2,88	30	4,01	56	5,78	68	4,42	37	4,22	237	4,45
Consecutiva	83	11,37	41	5,47	40	4,13	136	8,83	67	7,65	400	7,52
Concessiva	7	0,96	13	1,74	21	2,17	10	0,65	24	2,74	84	1,58
Comparativa	50	6,85	38	5,07	49	5,06	68	4,42	37	4,22	254	4,77
Finale	27	3,70	15	2,00	46	4,75	49	3,18	15	1,71	177	3,33
Eccettuativa	5	0,68	6	0,80	2	0,21	12	0,78	4	0,46	33	0,62
Esclusiva	3	0,41	23	3,07	2	0,21	7	0,45	3	0,34	41	0,77
Gerundiva	20	2,74	44	5,87	92	9,49	163	10,58	36	4,11	379	7,12
Modale	21	2,88	11	1,47	13	1,34	20	1,30	8	0,91	83	1,56
Ché	23	3,51	11	1,47	25	2,58	13	0,84	9	1,03	94	1,77
Participiale	12	1,64	14	1,87	15	1,55	18	1,17	13	1,48	85	1,60
Incidentale	20	2,74	6	0,80	9	0,93	33	2,14	18	2,05	88	1,65
Ut inversum	1	0,14	1	0,13	1	0,10	7	0,45	1	0,11	15	0,28
Totale	730	100	782	100	969	100	1540	100	876	100	5322	100

Tabella 14. *Subordinazione in Dante: Rime*³³² *e Vita Nuova*

Tipologia di subordinata	DANTE Totale		RIME		VITA NUOVA	
	N°	%	N°	%	N°	%
Relativa limitativa	267	25,70	250	28,80	19	10,67
Relativa esplicativa	86	8,28	74	8,48	13	7,30
Relativa libera	21	2,02	15	1,74	6	3,37
Soggettiva	39	3,75	33	3,83	6	3,37
Oggettiva	54	5,20	44	5,11	10	5,62
Complettiva	54	5,20	42	4,88	12	6,74
Interrogativa indiretta	19	1,83	13	1,51	6	3,37
Dichiarativa	17	1,64	13	1,51	4	2,25
Protasi ipotetica	66	6,35	62	7,20	4	2,25
Temporale	74	7,12	48	5,57	26	14,61
Causale	57	5,49	48	5,57	9	5,06
Consecutiva	101	9,72	77	8,94	24	13,48
Concessiva	37	3,56	35	4,07	2	1,12
Comparativa	47	4,52	31	3,60	16	8,99
Finale	22	2,12	21	2,44	1	0,56
Eccettuativa	6	0,58	4	0,46	2	1,12
Esclusiva	2	0,19	2	0,23	0	0
Gerundiva	17	1,64	9	1,05	13	7,30
Modale	15	1,44	9	1,05	1	0,56
Ché	13	1,25	12	1,39	1	0,56
Participiale	2	0,19	1	0,12	1	0,56
Incidentale	17	1,64	15	1,74	2	1,12
Ut inversum	6	0,58	6	0,70	0	0
Totale	1039	100	864	100	181	100

³³² Intendiamo con 'Rime' le canzoni 'estravaganti' e le tre del *Convivio*.

Tabella 15. *Rapporto tra la sintassi e la metrica*

Tipologia di stanza	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
P/P/S	61	66,30	89	50,00	10	52,63	2	25,00	9	45,00
P+P	22	23,91	52	29,21	3	15,79	2	25,00	5	25,00
P+S	5	5,43	13	7,30	5	26,32	1	12,50	3	15,00
P+P+S	3	3,26	24	13,48	1	5,26	3	37,50	3	15,00
Totale stanze di piedi e sirma	92	100	178	100	19	100	8	100	20	100
F/S	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
F+S	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Totale stanze di fronte e sirma	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Tipologia di stanza	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
P/P/S	54	75,00	40	50,00	60	65,93	123	66,49	58	76,32	361	64,35
P+P	15	20,83	21	26,25	21	23,08	25	13,51	15	19,74	107	19,07
P+S	2	2,78	10	12,50	4	4,40	28	15,14	1	1,32	55	9,80
P+P+S	2	2,78	9	11,25	6	6,59	9	4,86	2	2,63	35	6,24
Totale stanze di piedi e sirma	72	100	80	100	91	100	185	100	76	100	561	100
F/S	0	0	0	0	0	0	0	0	27	75,00	27	75,00
F+S	0	0	0	0	0	0	0	0	9	25,00	9	25,00
Totale stanze di fronte e sirma	0	0	0	0	0	0	0	0	36	100	36	100

Tabella 16. *Tipologie di scavalramento tra piedi*

Tipologia di scavalramento	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Subordinata-Principale	7	28,00	18	23,68	0	0	1	20,00	1	12,50
Principale-Subordinata	6	24,00	13	17,11	0	0	1	20,00	3	37,50
Dipendente-Reggente	0	0	1	1,32	0	0	0	0	0	0
Reggente-Dipendente	0	0	2	2,63	0	0	0	0	1	12,50
Coordinazione	7	28,00	11	14,47	2	50,00	0	0	0	0
Vocativo-Frase	1	4,00	11	14,47	0	0	1	20,00	0	0
Frase estesa	4	16,00	20	26,32	2	50,00	2	40,00	3	37,50
Enjambement	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Totale	25	100	76	100	4	100	5	100	8	100

Tipologia di scavalramento	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Subordinata-Principale	7	41,18	5	16,67	1	3,70	6	17,14	3	17,65	26	18,18
Principale-Subordinata	2	11,76	3	10,00	7	25,93	10	28,57	2	11,76	27	18,88
Dipendente-Reggente	0	0	0	0	0	0	1	2,86	0	0	0	
Reggente-Dipendente	0	0	1	3,33	2	7,41	5	14,29	0	0	12	8,39
Coordinazione	2	11,76	5	16,67	2	7,41	7	20,00	3	17,65	22	15,38
Vocativo-Frase	3	17,65	8	26,67	4	14,81	1	2,86	7	41,18	18	12,59
Frase estesa	3	17,65	8	26,67	10	37,04	5	14,29	1	5,88	36	25,17
Enjambement	0	0	0	0	1	3,70	0	0	1	5,88	2	1,40
Totale	17	100	30	100	27	100	35	100	17	100	143	100

Tabella 17. *Tipologie di scavalcamento tra piede (o fronte) e sirma*

Tipologia di scavalcamento	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Subordinata-Principale	2	25,00	8	21,62	0	0	0	0	0	0
Principale-Subordinata	2	25,00	6	16,22	0	0	0	0	1	16,67
Dipendente-Reggente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Reggente-Dipendente	2	25,00	0	0	1	33,33	0	0	3	50,00
Coordinazione	2	25,00	6	16,22	2	66,66	2	66,66	0	0
Vocativo-Frase	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Frase estesa	1	12,50	15	40,54	0	0	0	0	2	33,33
Enjambement	0	0	1	2,70	0	0	1	33,33	0	0
Totale	8	100	37	100	3	100	3	100	6	100

Tipologia di scavalcamento	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Subordinata-Principale	1	25,00	1	5,26	1	10,00	5	13,51	3	23,08	11	11,34
Principale-Subordinata	0	0	5	26,32	7	70,00	8	21,62	2	15,38	22	22,68
Dipendente-Reggente	0	0	0	0	0	0	0	0	1	7,69	0	0
Reggente-Dipendente	0	0	3	15,79	0	0	7	18,92	1	7,69	15	15,46
Coordinazione	1	25,00	1	5,26	1	10,00	10	27,03	3	23,08	19	19,59
Vocativo-Frase	0	0	1	5,26	0	0	0	0	0	0	8	8,25
Frase estesa	2	50,00	8	42,11	1	10,00	6	16,22	3	23,08	20	20,62
Enjambement	0	0	0	0	0	0	1	2,70	0	0	2	2,06
Totale	4	100	19	100	10	100	37	100	13	100	97	100

Tabella 18. Stanze o parti della stanza 'monoperiodali'

Parte o stanza monoperiodale	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Fronte	10	10,87	43	23,50	1	5,26	4	50,00	4	20,00
Sirma	2	2,17	8	4,37	0	0	0	0	0	0
Stanza intera	0	0	9	4,92	0	0	0	0	0	0
Fenomeno non rilevato	80	86,95	123	67,21	18	94,73	4	50,00	16	80,00
Totale	92	100	183	100	19	100	8	100	20	100

Parte o stanza monoperiodale	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Fronte	12	16,67	24	27,91	12	13,19	14	7,57	19	16,24	89	14,91
Sirma	4	5,56	4	4,65	1	1,10	17	9,19	0	0	26	4,36
Stanza intera	1	1,39	1	1,16	0	0	3	1,62	0	0	5	0,84
Stanze non interessate dal fenomeno	55	76,38	57	66,27	78	85,71	151	81,62	98	83,76	477	79,89
Totale	72	100	86	100	91	100	185	100	117	100	597	100

Tabella 19. *Frequenza connettivi*

	DANTE	PETRARCA	SENNUCCIO DEL BENE	GIOVANNI QUIRINI	NICOLÒ DE' ROSSI
Connettivi	174	201	38	12	26
N° versi totali	1555	2731	372	124	296
Frequenza connettivi³³³	8,93	13,58	9,72	10,33	11,38

	FAZIO DEGLI UBERTI	ANTONIO DA FERRARA	NICCOLÒ SOLDANIERI	FRANCO SACCHETTI	SIMONE SERDINI	TRECENTO
Connettivi	99	97	103	145	81	601
N° versi totali	1264	1541	1518	2887	2137	10139
Frequenza connettivi	12,76	15,88	14,73	19,91	26,38	16,87

Tabella 20. *Posizione del connettivo nella stanza*

Posizione del connettivo	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Apertura di partizione metrica	78	44,82	108	53,73	6	15,78	5	41,66	4	15,38
Posizione libera	96	55,17	93	46,26	32	84,21	7	58,33	22	84,61
Totale	174	100	201	100	38	100	12	100	26	100

Posizione del connettivo	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Apertura di partizione metrica	53	53,53	44	45,36	31	30,09	65	44,82	25	30,86	228	37,93
Posizione libera	46	46,46	53	54,63	72	69,90	80	55,17	56	69,13	373	62,06
Totale	99	100	97	100	103	100	145	100	81	100	601	100

³³³ Questo valore indica mediamente ogni quanti versi occorre un connettivo.

Tabella 21. *Connettivi*

Connettivo	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Ma	27	15,51	59	29,35	10	26,32	2	16,67	4	15,38
Anzi	0	0	2	0,99	0	0	1	8,33	2	7,69
E (avversativo)	6	3,44	0	0	0	0	0	0	0	0
Onde	12	6,89	26	12,93	5	13,16	2	16,67	5	19,23
Di che	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3,85
Quindi	0	0	0	0	1	2,63	0	0	0	0
Dunque	6	3,44	5	2,48	3	7,89	0	0	1	3,85
Così	6	3,44	11	3,47	1	2,63	1	8,33	2	7,69
Sì che	4	2,29	0	0	1	2,63	0	0	2	7,69
Però	12	6,89	3	1,49	0	0	0	0	0	0
Allora	6	3,44	2	0,99	0	0	0	0	3	11,54
Perché / Però che	13	7,47	4	1,98	0	0	3	25,00	0	0
E	34	19,54	40	19,90	8	21,05	1	8,33	6	23,08
Né	2	1,14	6	2,98	0	0	0	0	0	0
Ancor(a)	2	1,14	1	0,49	0	0	0	0	0	0
Ché	44	25,28	42	20,89	9	23,68	2	16,67	0	0
Totale	174	100	201	100	38	100	12	100	26	100

Connettivo	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Ma	17	17,17	17	17,53	24	23,30	32	22,07	25	30,86	131	21,76
Anzi	1	1,01	0	0	1	0,97	0	0	0	0	5	0,83
E (avversativo)	0	0	2	2,06	1	0,97	0	0	0	0	3	0,49
Onde	5	5,05	6	6,19	5	4,85	2	1,38	3	3,70	33	5,48
Di che	0	0	0	0	3	2,91	0	0	0	0	11	1,82
Quindi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,16
Dunque	8	8,08	1	1,03	17	16,50	18	12,41	0	0	49	8,13
Così	3	3,03	5	5,15	5	4,85	10	6,90	5	6,17	32	5,31
Sì che	0	0	2	2,06	2	1,94	4	2,76	0	0	11	1,82
Però	4	4,04	11	11,34	7	6,80	2	1,38	3	3,70	27	4,48
Allora	0	0	0	0	0	0	1	0,69	1	1,23	5	0,83
Perché / Però che	1	1,01	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0,83
E	35	35,35	19	19,59	8	7,77	36	24,83	8	9,88	121	20,09
Né	0	0	2	2,06	0	0	0	0	2	2,47	4	0,66
Ancor(a)	0	0	0	0	0	0	1	0,69	0	0	1	0,16
Ché	25	25,25	32	32,99	30	29,13	39	26,90	33	40,74	170	28,23
Totale	99	100	97	100	103	100	145	100	81	100	602	100

Tabella 22. *Distribuzione dei connettivi in apertura di partizione della stanza*

Posizione del connettivo	DANTE		PETRARCA		SENNUCCIO DEL BENE		GIOVANNI QUIRINI		NICOLÒ DE' ROSSI	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Apertura P1	8	10,25	18	16,66	0	0	0	0	2	50,00
Apertura P2	32	41,02	31	28,70	3	50,00	2	40,00	1	50,00
Sirma	56	71,79	59	54,62	3	50,00	3	60,00	1	25,00
Totale	78	100	108	100	6	100	5	100	4	100

Posizione del connettivo	FAZIO DEGLI UBERTI		ANTONIO DA FERRARA		NICCOLÒ SOLDANIERI		FRANCO SACCHETTI		SIMONE SERDINI		TRECENTO	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Apertura P1	5	9,43	8	18,18	3	9,68	19	29,23	2	8,00	39	17,11
Apertura P2	26	49,06	13	29,55	13	41,94	20	30,77	11	44,00	87	38,16
Sirma	22	41,51	23	52,27	15	48,39	26	40,00	12	48,00	102	44,74
Totale	53	100	44	100	31	100	65	100	25	100	228	100

BIBLIOGRAFIA E FONTI

Si segnala che nel corso del presente lavoro abbiamo citato le voci dell'*Enciclopedia dantesca* relative alle canzoni di Dante facendo seguire alla sigla *ED* il titolo del componimento.

1. Edizioni di riferimento

Dante Alighieri

De Robertis 2005 = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a c. di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Grimaldi 2015 = Dante Alighieri, *Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a c. di M. Grimaldi, Roma, Salerno, vol. 1, t. 1.

Antonio Beccari da Ferrara

Bellucci 1967 = Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica a c. di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Fazio degli Uberti

Lorenzi 2013 = Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, Edizioni ETS.

Sennuccio del Bene

Piccini 2004 = D. Piccini, *Un amico del Petrarca. Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore.

Giovanni Quirini

Duso 2002 = Giovanni Quirini, *Rime*, edizione critica con commento a cura di E. M. Duso, Roma-Padova, Antenore.

Nicolò de' Rossi

Brugnolo 1974 = F. Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi. Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore.

Francesco Petrarca

Santagata 2004 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori.

Franco Sacchetti

Brambilla Ageno 1990 = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a cura di F.B. Ageno, Firenze, Olschki.

Simone Serdini

Pasquini 1965 = Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, a c. di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Niccolò Soldanieri

De Gaspari 2016 = D. C. De Gaspari, *L'edizione critica delle canzoni di Niccolò Soldanieri*, dissertazione di dottorato discussa presso l'Università di Firenze (rel. prof. Giuliano Tanturli).

2. *Studi e altre edizioni*

Afribo 2001 = A. Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.

Afribo 2011 = A. Afribo, *Francesco Petrarca*, voce in *Enclt.*

Afribo 2016 = A. Afribo, *Aspetti della metrica di Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, t. 2, pp. 559-75.

Aghelu 2018 = M. L. Aghelu, *Simone Serdini*, voce in *DBI*.

Agostini 1978 = Agostini, *Proposizioni subordinate*, in *ED, App.*, pp. 370-408.

Albonico 2001 = S. Albonico, *Per un commento a RVF 50. Parte prima*, «Stilistica e metrica italiana», I, pp. 3-30.

Ambrosini, *Onde* = R. Ambrosini, *Onde*, voce in *ED*.

Ambrosini, *Così* = R. Ambrosini, *Così*, voce in *ED*.

Andrews 1977 = Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, edizione critica a c. di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Baldassari 2006 = G. Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Baldelli, *Canzone* = I. Baldelli, *Canzone*, voce in *ED*.

Baldelli, *Terzina* = I. Baldelli, *Terzina*, voce in *ED*.

Baldelli 1978 = I. Baldelli, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *ED, App.*, pp. 55-112.

Balduino 1968 = A. Balduino, recensione a Bellucci 1967, XX, pp. 526-42.

Balduino 1971 = A. Balduino, *Ancora su un'edizione delle Rime di Mastro Antonio da Ferrara* (controreplica a Bellucci 1970), «Lettere italiane», XXIII, pp. 63-85.

- Balduino 1973 = A. Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in Balduino 1984b, pp. 13-55.
- Balduino 1976 = A. Balduino, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, in Balduino 1984b, pp. 141-206.
- Balduino 1984a = A. Balduino, *Occasioni mancate*, in Balduino 1984b, pp. 300-30.
- Balduino 1984b = A. Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki.
- Baranski 2009 = Z. Baranski, *Io sento sì d'amor la gran possanza*, in *Le quindici canzoni I*, pp. 145-211.
- Bausi 2012 = F. Bausi, *Doglia mi reca nello core ardire*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 197-253.
- Bausi, Martelli 2018 = F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- Bazzanella 1995 = C. Bazzanella, *I segnali discorsivi*, in *GGIC III*, pp. 225- 57.
- Bazzanella 2010 = C. Bazzanella, *I segnali discorsivi*, in *GIA*, pp. 1339-57.
- Bellomo 2016 = L. Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- Bellucci 1970 = L. Bellucci, *Sul testo delle Rime di Maestro Antonio da Ferrara* (replica a Balduino 1968), «Studi e problemi di critica testuale», I, pp. 5-90.

- Bellucci 1972 = *Le rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, a c. di L. Bellucci, Bologna, Pàtron.
- Beltrami 1981 = P. G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.
- Beltrami 2011 = P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- Benincà, Cinque 2010 = P. Benincà, G. Cinque, *La frase relativa*, in *GIA*, pp. 469-507.
- Berra 1992 = C. Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Bettarini 1998 = R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Clueb.
- Bettarini 2005 = F. Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a c. di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Biagini 1974 = E. Biagini, *Le prime due stanze della canzone 71, «Paragone»*, CCXCVI, pp. 24-37.
- Bianco, Digregorio 2012 = F. Bianco, R. Digregorio, *Le proposizioni temporali*, in *SLA I*, pp. 270-307.
- Bigi 1983 = E. Bigi, *La Canzone CXXIX*, in *LP*, III, pp. 79-97.
- Billanovich 1947 = G. Billanovich, *Il più grande discepolo*, in Id., *Petrarca letterato*, I, *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 59-294.
- Boyde 1979 = P. Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori.

- Bozzola 2003 = S. Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in Praloran 2003, pp. 191-248.
- Bozzola 2012 = S. Bozzola, *Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino.
- Bozzola 2022 = S. Bozzola, *Esemplarità metrica di Io son venuto al punto de la rota (Dante, Rime, C)*, in *Suggestioni e modelli danteschi tra Medioevo e Umanesimo*, a c. di B. Itri e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, pp. 91-141.
- Brambilla Ageno 1978 = F. Brambilla Ageno, *Periodo ipotetico*, in *ED, App.* pp. 408-24.
- Branca 1981 = V. Branca, *Implicazioni espressive, temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*, in Id., *Boccaccio medievale e Nuovi studi sul Decamerone*, Firenze, Sansoni, pp. 300-32.
- Branca 1994 = V. Branca, *Intertestualità fra Petrarca e Boccaccio*, in *LP, XIV*, pp. 359-80.
- Brugnolo 1976 = F. Brugnolo, *I Toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in AA. VV., *Storia della cultura veneta, II., Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 370-439.
- Brugnolo 1977 = F. Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi. II. Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore.
- Calvia 2008 = A. Calvia, *Niccolò Soldanieri*, voce in *DBI*.
- Carrai 2009 = D. Alighieri, *Vita nova*, a c. di S. Carrai, Milano, Rizzoli.
- Carrai 2012 = S. Carrai, *Io son venuto al punto della rota*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 45-63.
- Carpi 2012 = U. Carpi, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 153-95.

Calaresu 2021 = E. Calaresu, *Dialogicità*, in *SIS V*, pp. 119-51.

Cella 2023 = R. Cella, *La lingua di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Cignetti 2010 = L. Cignetti, *Interiorizzazione*, voce in *EncIt*.

Ciociola 1995 = C. Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno, pp. 327-454.

Colella 2012a = G. Colella, *Le proposizioni condizionali*, in *SIA I*, pp. 381-412.

Colella 2012b = G. Colella, *Il discorso riportato*, in *SIA I*, pp. 518-34.

Contini 1939 = D. Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi (si cita dall'ed. del 2021).

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

Contini 2013 = G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano, Rizzoli.

Corsi 1969 = *Rimatori del Trecento*, a c. di G. Corsi, Torino, UTET.

Da Milano 2011 = F. Da Milano, *Fraasi temporali*, voce in *EncIt*.

Dardano 2015 = M. Dardano, *Tra Due e Trecento. Lingua, testualità e stile nella prosa e nella poesia*, a c. di F. Bianco, G. Colella, G. Frenguelli, Firenze, Cesati.

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1960-.

Decaria 2017 = A. Decaria, *I confini della lirica italiana del Trecento*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a c. di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 67-89.

De Robertis 1980 = D. Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. 1, t. 1.

De Robertis 1997 = D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni.

De Roberto 2010 = E. De Roberto, *Frase consecutive*, voce in *EncIt*.

De Roberto 2012 = E. De Roberto, *Le proposizioni relative*, in *SIA I*, pp. 196-269.

De Roberto 2023 = E. De Roberto, *La sintassi della frase complessa*, Bologna, il Mulino.

Di Dio 2010 = A. Di Dio, *La sintassi dei sonetti del canzoniere di De Jennaro*, «Stilistica e metrica italiana», X, 3-55.

Duro 1970 = A. Duro, *Ché*, voce in *ED*.

Duso 1999 = E. M. Duso, *Petrarca e i rimatori veneti del Trecento*, in *LP*, XIX, pp. 181-210.

ED = *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978.

ED, App. = *Enciclopedia dantesca, Appendice*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1978.

Egerland 2010 = V. Egerland, *Frase subordinate al gerundio*, in *GIA*, pp. 903-920.

Enclt = *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, G. Berruto e P. D'Achille, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 2010-2011.

Fava 1995 = E. Fava, *Il tipo interrogativo*, in *GGIC* III, pp. 70-127.

Fenzi 1993 = F. Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*, a c. di E. Fenzi, Roma, Salerno.

Fenzi 2003 = E. Fenzi, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante*, in Fenzi 2017, pp. 547-77.

Fenzi 2007 = E. Fenzi, *Tre donne 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono*, in Fenzi 2017, pp. 473-499.

Fenzi 2009 = E. Fenzi, *La montanina e i suoi lettori*, in Fenzi 2017, pp. 579-620.

Fenzi 2010 = E. Fenzi, *E' m'incresce di me sì duramente*, in Fenzi 2017, pp. 19-54.

Fenzi 2012 = D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di E. Fenzi, Salerno, Roma.

Fenzi 2015 = E. Fenzi, *Amore e «ben fare» nella canzone di Dante «Io sento sì d'amor la gran possanza»*, in Fenzi 2017, pp. 369-402.

Fenzi 2017 = E. Fenzi, *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere.

Ferraresi, Goldbach 2010 = G. Ferraresi, M. Goldbach, *Il discorso riportato* in *GIA*, pp. 1313-35.

Ferrari 1867 = I. Ferrari, *Rime di Bindo Bonichi da Siena edite ed inedite*, Bologna, Romagnoli.

Ferrari 2010 = A. Ferrari, *Connettivi*, voce in *Enclt*.

Ferrari 2014 = A. Ferrari, *La linguistica del testo*, Roma, Carocci.

Ferrari 2021 = A. Ferrari, *Segnali discorsivi e connettivi*, «Lingua e stile», 2021, 1, pp. 143-150.

Ferrari *et al.* 2008 = A. Ferrari *et al.*, *L'interfaccia lingua-testo. Natura e funzioni dell'articolazione informativa dell'enunciato*, Alessandria, Dell'Orso.

Ferrari, Zampese 2016 = A. Ferrari, L. Zampese, *Grammatica: parole, frasi, testi dell'italiano*, Roma, Carocci.

Figurelli 1956 = F. Figurelli, *Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del "Canzoniere")*, «Studi petrarcheschi», VI, pp. 201-21.

Figurelli 1961 = F. Figurelli, *L'architettura del sonetto in Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi», VII, 179-86.

Folena 1965 = G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in Folena 2002, pp. 81-158.

Folena 1966 = G. Folena, *Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini*, in Folena 1990, pp. 309-35.

Folena 1978 = G. Folena, *La canzone del tramonto*, in Folena 2002, pp. 290-312.

Folena 1979 = G. Folena, *Il Petrarca volgare e la sua «schola» padovana*, in Folena 1990, pp. 337-52.

Folena 1990 = G. Folena, *Culture e lingue nel veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma.

Folena 2002 = G. Folena, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri.

Foster, Boyde 1967 = *Dante's Lyric Poetry*, a c. di K. Foster e P. Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon.

Frenguelli 2012 = *Le proposizioni causali*, in *SIA I*, pp. 308-37.

Fubini 1970 = M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento a Petrarca*, Milano, Feltrinelli.

GGIC I = *Grande Grammatica italiana di Consultazione. La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*, a cura di L. Renzi, Bologna, il Mulino 1988.

GGIC II = *Grande Grammatica italiana di Consultazione. I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, a cura di L. Renzi e G. Salvi, Bologna, il Mulino 1991.

GGIC III = *Grande Grammatica italiana di Consultazione. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino 1995.

GIA = *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di G. Salvi e L. Renzi, 2 voll., Bologna, il Mulino 2010.

Giunta 2015 = D. Alighieri, *Rime*, a c. di C. Giunta, Milano, Mondadori (seconda edizione).

Giusti 1991 = G. Giusti, *Fraasi avverbiali: Temporali, causali e consecutive*, in *GGIC II*, pp. 720-51 e pp. 825-32.

Gorni 1987 = G. Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine bella»)*, in *LP*, VII, pp. 201-18.

Gorni 1993 = G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

- Gorni 2008 = *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, a c. di G. Gorni e M. Malinverni, Firenze, Cesati.
- Gorni 2015 = D. Alighieri, *Vita nuova*, a c. di G. Gorni, Milano, Mondadori (seconda edizione).
- Grimaldi 2019 = D. Alighieri, *Le rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno, vol. 1, t. 2.
- Guidolin 2010 = G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Herczeg 1978 = G. Herczeg, *La struttura della frase nei versi del Petrarca*, «Studi petrarcheschi», IX, pp. 169-96.
- Inglese, Zanni 2011 = G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del medioevo*, Roma, Carocci.
- Iocca 2023 = I. Iocca, *Osservazioni sul rapporto tra metro e sintassi nelle canzoni di Sennuccio del Bene e Giovanni Quirini*, «Stilistica e metrica italiana», XXIII, pp. 53-77.
- Juri 2018 = A. Juri, *Antichi e moderni. Riflessioni attorno a metrica e sintassi in prospettiva storica*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a c. di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, pp. 125-48.
- Labande-Jeanroy 1928 = T. Labande-Jeanroy, *La technique dans la chanson de Pétrarque*, in *Pétrarque. Mélanges de littérature et d'histoire*, publiés par l'Union intellectuelle franco-italienne, Paris, Leroux, pp. 143-214.

Lanza 1994 = A. Lanza, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis.

Lausberg 1969 = H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino.

Lauta 2012 = G. Lauta, *Tipi di frase*, in *SIA I*, pp. 69-98.

Leporatti 2013 = G. Boccaccio, *Rime*, edizione critica a c. di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Le quindici canzoni I = D. Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*. I, 1-7, Lecce, Pensa Multimedia 2009.

Le quindici canzoni II = D. Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*. II, 8-15 con appendice di 16 e 18, Lecce, Pensa Multimedia 2012.

Lisio 1895 = G. Lisio, *Studio sulla forma metrica della canzone italiana nel secolo XIII*, Imola, Galeati.

Lisio 1902 = G. Lisio, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del sec. XIII*, Bologna, Zanichelli.

Lonzi 1991 = L. Lonzi, *Fraasi subordinate al gerundio*, in *GGIC II*, pp. 571-92.

Lotman 1985 = J. M. Lotman, *Il problema dell'intonazione. «Il romanzo richiede la chiacchera»*, in Id., *Il testo e la storia. L'«Evgenij Onegin» di Puškin*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 111-21.

LP = «Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti – Ente Nazionale Francesco Petrarca (presso ed. Olschki, Firenze).

Maffia Scariati 2008 = I. Maffia Scariati, *La «descriptio puellae» dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta, e le altre*, in Id. (a c. di), *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 437-90.

Manni 2013 = P. Manni, *La lingua di Dante*, Bologna, il Mulino.

Marrani 2004 = G. Marrani, *Con Dante dopo Dante*, Firenze, Le Lettere.

Marrani 2012 = G. Marrani, *E' m'incresce di me sì duramente*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 65-86.

Mastrantonio 2020 = D. Mastrantonio, *I connettivi e i segnali discorsivi*, in *SIA II*, pp. 682-792.

Mastrantonio 2021 = D. Mastrantonio, *I connettivi*, in *SIS V*, pp. 221-57.

Maszler, Samu 2010 = L. Maszler, B. Samu, *Le strutture subordinate*, in *GIA*, pp. 763-82.

Mazzoleni 1991 = M. Mazzoleni, *Fraasi avverbiali: Ipotetiche*, in *GGIC II*, pp. 751-84.

Mazzoleni 1995 = M. Mazzoleni, *Il vocativo*, in *GGIC III*, pp. 377-402.

Mazzoleni 2010 = M. Mazzoleni, *Fraasi avverbiali. I costrutti condizionali*, in *GIA II*, pp. 1014-1043.

Mazzoleni 2011 = M. Mazzoleni, *Vocativo*, voce in *Enclt.*

Medici 1970 = M. Medici, *Allora*, voce in *ED*.

Medici, Vignuzzi 1970 = M. Medici, U. Vignuzzi, *Ma*, voce in *ED*.

Menichetti 1993 = A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Menichetti 2006 = A. Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Menichetti 2013 = A. Menichetti, *Prima lezione di metrica*, Bari- Roma, Laterza.

Meszler, Samu 2010 = L. Meszler, B. Samu, *Le strutture subordinate*, in *GIA*, 763-81.

Munaro 2010 = N. Munaro, *Le interiezioni*, in *GIA*, pp. 1359-67.

Nardi 1956 = B. Nardi, *Le rime filosofiche e il «Convivio» nello sviluppo dell'arte e del pensiero di Dante*, in Id., *Dal «Convivio» alla «Commedia» (sei saggi danteschi)*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo 1992, pp. 2-36.

Noferi 1982 = A. Noferi, *La canzone CXXVII*, in *LP*, II, pp. 3-20.

Palermo 1994 = M. Palermo, *Il carteggio vaianese (1537-39). Un contributo allo studio della lingua d'uso nel Cinquecento*, Accademia della Crusca, Firenze.

Pasquini 1991 = E. Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino.

Pazzaglia 1967 = M. Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, La Nuova Italia.

Pelo 2012 = A. Pelo, *Le proposizioni comparative*, in *SIA* I, pp. 441-65.

Pelosi 1990 = A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 3-162.

Perugi 1990 = M. Perugi, *L'«escondit» del Petrarca*, in *LP*, X, pp. 201-28.

Pirovano 2015 = D. Alighieri, *Vita nuova*, a c. di D. Pirovano, Roma, Salerno, vol. 1, t. 1.

Poggi 1995 = I. Poggi, *Le interiezioni*, in *GGIC* III, pp. 403-25.

Pozzi 1984 = G. Pozzi, *Temi, tòpoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. 3, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 391-436.

Pozzi 1993 = G. Pozzi, *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, pp. 173-184.

Pantani 2002 = I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni.

Praloran 2003 = *La metrica dei Fragmenta*, a c. di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore.

Praloran 2008 = M. Praloran, *Aspetti del petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a c. di I. Pantani, Roma, Bulzoni.

Praloran 2011 = M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Praloran 2013 = M. Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a c. di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore.

Praloran, Soldani 2010 = M. Praloran, A. Soldani, *La metrica di Dante tra le Rime e la 'Commedia'*, in *Le Rime di Dante*, a c. di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 411-47.

Prandi 2006 = M. Prandi, *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*, Torino, UTET.

Prandi 2011 = M. Prandi, *Periodo ipotetico*, voce in *Enclt.*

Quintiliani 2016 = M. Quintiliani, *Giovanni Quirini*, voce in *DBI*.

Quondam 1991 = A. Quondam, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, pp. 291-328.

Renzi 1988 = L. Renzi, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca*, in Id., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, il Mulino, pp. 339-74.

Renzi 2010a = L. Renzi, *Fraasi iussive*, in *GIA*, pp. 1199-1210.

Renzi 2010b = L. Renzi, *Il vocativo*, in *GIA*, pp. 1305-12.

Roggia 2014 = C. E. Roggia, *Poesia narrativa*, in *SIS I*, pp. 85-153.

Salvi 1988 = G. Salvi, *La frase semplice*, in *GGIC I*, pp. 29-113.

Sangiovanni 2017 = F. Sangiovanni, *Nicolò de' Rossi*, voce in *DBI*.

Sansò 2020 = A. Sansò, *I segnali discorsivi*, Roma, Carocci.

Santagata 1979 = M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.

Santagata 1990 = M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Santagata 1992 = M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Sarteschi 2008 = S. Sarteschi, *Antonio Beccari. Osservazioni su la canzone "disperata" «Le stelle universali e i ciel rotanti»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXI, pp. 29-40.

Segre 1963 = C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della poesia italiana*, Milano, Feltrinelli (si cita dall'ed. del 1991).

Serianni 2014 = L. Serianni, *Lirica*, in *SIS I*, pp. 27-83.

SIA I = Sintassi dell'italiano antico, a c. di M. Dardano, Roma, Carocci 2012.

SIA II = Sintassi dell'italiano antico, a c. di M. Dardano, Roma, Carocci 2020.

SIS I = Storia dell'italiano scritto. I. Poesia, a c. di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci 2014.

SIS V = Storia dell'italiano scritto. V. Testualità, a c. di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci 2021.

Soldani 2009 = A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Soldani 2010 = A. Soldani, *La canzone CCCXXV (Tacer non posso, et temo non adopre)*, in *LP*, XXX, pp. 275-314.

Somelli 2002 = L. Somelli, *Teoria e prassi della canzone dantesca. Rithimorum relatio*, «Rivista di Studi danteschi», II, 1, pp. 3-32.

- Spagnolo 2016 = L. Spagnolo, *La lacuna invisibile (Inf. IV 74)*, «Lingua nostra», LXXVII, pp. 9-10.
- Spagnolo 2020 = L. Spagnolo, *I pronomi relativi*, in *SIA II*, pp. 537-64.
- Spitzer 1959 = L. Spitzer, *Sullo stile di Proust*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. 246-48.
- Spitzer 1970 = L. Spitzer, *L'Amour lointaine de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Id., *Études de style*, Parigi, Gallimard, pp. 81-133.
- Stroppa 2011 = F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di S. Stroppa, Torino, Einaudi.
- Tavoni 2011 = D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di M. Tavoni, Milano, Mondadori.
- Theodor Elwert 1983 = W. Theodor Elwert, *Varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel 'Canzoniere'*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, I. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki.
- Tollemache 1970 = F. Tollemache, *Dunque*, voce in *ED*.
- Tonelli 1998 = N. Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», XXXVIII, pp. 249-315.
- Tonelli 1999 = N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- Tonelli 2012 = N. Tonelli, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 255- 83.

Trovato 1979 = P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.

Tucci 2010 = I. Tucci, *Fraasi incidentali*, voce in *Enclt.*

Vecchi Galli 2012 = F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di P. Vecchi Galli, Milano, Rizzoli.

Velli 1992 = G. Velli, *La poesia volgare del Boccaccio e i «Rerum vulgarium fragmenta»*, in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore 1995, pp. 222-38.

Vignuzzi 1970 = U. Vignuzzi, *Però*, voce in *ED.*

Vitale 1996 = M. Vitale, *La lingua del Canzoniere («Rerum Vulgarium Fragmenta») di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Zaccarello 2012 = M. Zaccarello, *La dispietata mente che pur mira*, in *Le quindici canzoni II*, pp. 121-51.

Zaccarello 2017 = M. Zaccarello, *Franco Sacchetti*, voce in *DBI.*

Zanato 1998 = M. B. Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di T. Zanato, Torino, Einaudi.

Zennaro 2010a = L. Zennaro, *Le frasi temporali*, in *GIA*, pp. 953-73.

Zennaro 2010b = L. Zennaro, *Le frasi consecutive*, in *GIA*, pp. 1094-1107.

Zuliani 2009 = L. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Bologna, il Mulino.