

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno III, fascicolo 1
giugno 2024

Federico II University Press



fedOA Press



Giornale di Storia della Lingua Italiana III/1 (2024)

ISSN 2974-6507

DOI 10.6093/gisli/4

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli "Federico II"), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II"), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giuseppe Andrea Liberti, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

- GIACOMO DOARDO
Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza 7
- SARA GIOVINE
Spigolature lessicali dalle lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto 27
- LORENZO TOMASIN, BATTISTA SALVI
La nozione di egotesto e l'esempio degli scritti leonardiani 57
- CLAUDIA BONSI
Implicazioni stilistiche della penultima forma delle Mosche del capitale 81

Prospettive

Sguardi sul contemporaneo

- CHIARA DE CAPRIO
«La zona del disastro»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti 99
- DAVIDE COLUSSI
Una prova di lettura per Broggi (Noi 1-4) 121

Resoconti

- SARA GIOVINE
Maria Paola Monaco (a cura di), La lingua italiana in una prospettiva di genere. Atti del seminario online promosso dagli Atenei di Firenze e Udine con il patrocinio dell'Accademia della Crusca (1° marzo 2022) 135

ANDREA MAGGI Enea Pezzini, « <i>Epistola velut pars altera dialogi</i> ». <i>La lingua delle Lettere volgari del Poliziano</i>	137
GIACOMO MICHELETTI Sara Sorrentino, <i>La letteratura minuscola. Le autobiografie semicolte nel panorama editoriale italiano</i>	141
DAVIDE DI FALCO Chiara Murru, <i>Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi</i>	143

Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza

Giacomo Doardo

1. **L**a struttura del periodo attestata con frequenza maggiore nelle canzoni di Petrarca è quella che presenta in prima posizione la frase reggente, con le eventuali dipendenti a seguire.¹ Partendo da tale dato, preso così com'è e non contestualizzato nel sistema metrico-testuale della canzone, si potrebbe inferire che la linea intonativa tipica della sintassi delle canzoni dei *Fragmenta* segua, da un lato, una traiettoria “orizzontale” e senza modulazioni al suo interno – nel caso di periodi costituiti da una sola proposizione –, dall'altro, una traiettoria “discendente”, dovuta – e questo è il caso delle frasi complesse con la principale in attacco – all'anteposizione della reggente, a cui seguono una o più subordinate.² La conseguenza di ciò è che la tensione concettuale accumulata nella frase in prima posizione diminuisce nelle dipendenti che seguono. Tuttavia, le singole occorrenze, anche se relative al medesimo fenomeno, possono essere qualitativamente differenti; e, quando si studia la lingua in rapporto alla struttura metrica che l'accoglie, tali differenze vanno principalmente verificate nella *dispositio* che i moduli sintattici assumono all'interno dell'architettura testuale. Ciò vale in modo particolare per la canzone antica, metro pluristrofico per eccellenza, nel quale, a un livello profondo, s'intrecciano l'istanza soggettiva della libertà e dell'originalità del poeta, e quella oggettiva della rigidità e della chiusura della forma.

Sulla base di queste premesse, e con la consapevolezza dei limiti operativi che un esame sistematico e rigoroso condotto su *corpora* testuali ampi e articolati porta

1. Lo spoglio testuale è stato condotto su tutte le canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*, tranne quella “frottolata” (Rvf 105), seguendo i criteri di scansione sintattica stabiliti da Soldani 2009: 10-25. In particolare, si segnala che tale scansione è basata solo su ragioni sintattiche, e non tiene conto della punteggiatura proposta dagli editori.

2. Naturalmente questo andamento intonativo discendente non si realizza nel costrutto ‘principale + consecutiva’, nel quale le due proposizioni, al netto della loro gerarchia sintattica, risultano di fatto interdipendenti, in particolare se la seconda è correlata a un elemento antecedente della reggente. A questo proposito, si veda De Roberto 2023: 152, la quale, rinviando ad Agostini 1978: 381, scrive che «l'antecedente opera un riferimento in avanti verso la consecutiva; la congiunzione che introduce la subordinata attua invece un rinvio all'indietro. Tra le due proposizioni si crea infatti un senso d'attesa che esige una risoluzione nella subordinata e che ne limita l'autonomia semantica». Si aggiunga che talvolta – ma si tratta di pochissime attestazioni nelle canzoni di Petrarca – ho registrato alcuni casi nei quali si verifica un'inversione tra le due frasi coinvolte in tale costrutto, per cui «la proposizione in cui figura la conseguenza si colloca a inizio del periodo», a cui segue «una frase che, se non fosse stata praticata l'inversione, sarebbe stata la principale e che contiene *tanto*, in funzione di avverbio» (Herczeg 1973: 216-217): per questa tipologia di costrutto in Petrarca si veda in generale Tonelli 1999: 132-142.



inevitabilmente con sé, si è scelto di concentrarsi esclusivamente su un fenomeno particolare di interazione tra la sintassi del periodo e il sofisticato e complesso meccanismo metrico della stanza, con il duplice obiettivo di illustrare alcune specificità sintattiche e retoriche delle canzoni petrarchesche, richiamando all'occorrenza l'ineludibile precedente dantesco, e, attraverso tali peculiarità formali, di provare a meglio definire la postura psicologica che l'autore assume nel suo problematico e complesso rapporto con la realtà.

2. Si diceva che la struttura del periodo più attestata nelle canzoni del *Canzoniere* (e cioè, solo per il momento, indipendentemente da quale posizione i singoli enunciati occupano all'interno della stanza) è composta o dalla sola frase semplice³ o da frasi complesse⁴ nelle quali la prima posizione è occupata dalla frase reggente. Su 986 periodi che si sono registrati, la percentuale di queste strutture ammonta infatti al 59,68%: il che vale a dire che tre volte su cinque il periodo si configura così. La seconda tipologia di struttura della frase che si attesta con frequenza maggiore (il 20,57% del totale) è quella che *grosso modo* inverte l'ordine degli elementi e posiziona in prima battuta una frase circostanziale – che spesso viene espansa o da frasi relative o da altre subordinate, sia in forma esplicita sia in forma implicita, che da essa dipendono –, a cui segue la principale, che il più delle volte chiude il movimento sintattico. A questa tipologia di frase complessa, segue, con un dato percentuale del 11,85%, la tipologia di frasi che Boyde 1979: 240 definisce 'interpolate',⁵ nelle quali la frase principale, con cui si apre il periodo, viene a stretto giro interrotta da una subordinata, che di fatto viene incassata nella reggente, che la ingloba («L'anima, poi ch'altrove non à posa, / corre pur all'angeliche faville» *Rvf* 207, 30-31, «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, «ma quel benigno re che 'l ciel

3. In questo novero si fanno rientrare, anche le frasi semplici di tipo esclamativo e interrogativo, così tipiche dello stile petrarchesco in generale, e decisamente più numerose rispetto agli autori duecenteschi, Dante compreso.

4. Segnalo sin da subito che nel corso del presente scritto oscillerò in maniera abbastanza disinvolta tra la dicitura 'periodo' e la dicitura 'frase complessa', intendendo tuttavia con entrambi i termini ciò che per la Soldani 2009, 11, è il 'periodo', ossia «un'unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate» (cfr. anche GGIC: 35-36). Pertanto, in ragione di questa definizione e sulla scorta del già citato Soldani 2009, 10-25, non vi è coordinazione tra principali, a meno che non: 1) reggano la medesima subordinata; 2) una delle due presenti l'ellissi del verbo; 3) condividano il medesimo vocativo prolettico; in aggiunta a queste tre deroghe dalla norma generale, abbiamo considerato due principali come 'coordinate' anche nei casi in cui: 4) esse corrispondono ai due emistichi che compongono l'endecasillabo; 5) fanno parte di una struttura avversativa del tipo correlativo come le avversative 'non..., ma...'; 6) condividono il medesimo connettivo, il quale estende su entrambe la propria portata semantica. Quando due frasi reggenti non ottemperano a questi criteri, vanno assegnate a periodi distinti.

5. Lo studioso inglese scrive infatti che «si ha interpolazione quando una subordinata è "inserita" nel corpo della proposizione reggente, che perciò precede e segue le sue dipendenti» Boyde 1979: 240. Si tratta delle «sequenze più o meno prolungate di interposizioni e incassature di una frase nell'altra» di cui parla Afrifo 2011: s.v.

governa / al sacro loco ove fo posto in croce / gli occhi per gratia gira» *Rvf* 28, 22-24, ecc.) Il poco che resta è costituito da costrutti che incominciano o con un vocativo (anche espanso da una o più appositive giustapposte) o con un'interiezione.⁶

Quella appena delineata è, quindi, la situazione generale della sintassi del periodo delle canzoni dei *Fragmenta*. Tuttavia, se si restringe il perimetro dell'analisi ai soli enunciati con cui cominciano le stanze – prescindendo, solo per il momento, dalla collocazione che quest'ultime occupano nella sequenza strofica –, è interessante notare che i rilievi statistici che si sono presentati poco sopra subiscono delle oscillazioni sostanziali. Infatti, benché l'ordine della frequenza con cui le quattro tipologie che si sono presentate rimanga invariato, la variazione più evidente consiste nella diminuzione dell'attacco del periodo in principale di quasi 14 punti percentuali (si passa dal 59,68% al 45,90%), con un consequenziale incremento del dato relativo alla frase reggente interpolata in apertura (da 11,85% a 18,03%) e della voce 'subordinata prolettica' in attacco (che passa dal 20,57% al 26,23%). Si registra infine un aumento – anche se più contenuto – della percentuale relativa all'apertura della stanza in vocativo o in interiezione (7,91% contro 6,45%). Ciò che pertanto si deduce da tali oscillazioni è che in questa sede retoricamente marcata si specializzano due strutture sintattiche ben riconoscibili, e cioè, da un lato, la frase complessa che incomincia con una circostanziale prolettica, dall'altro, la principale immediatamente sospesa e interrotta dall'inserzione di una subordinata. Entrambe le soluzioni hanno naturalmente, come vedremo, delle ricadute sul piano dell'intonazione e, in senso ampio, del ritmo delle singole unità metriche.

Vediamo quindi qualche esempio concreto di questa dinamica. La canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 360), una sorta di *débat* interno alla mente del poeta⁷ («Quel'antiquo mio dolce empio signore / fatto citar dinanzi a la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede», vv. 1-4), al quale prendono parte l'amante-poeta e Amore al cospetto della Ragione, che, dopo aver ascoltato per ben dieci stanze le posizioni dei due querelanti, prende la parola solo nel congedo – raro caso di *tornada* nella quale Petrarca non si rivolge, come di consueto per lui, al testo, ma ne sfrutta lo spazio testuale per concludere e incorniciare la vicenda –, e lo fa senza dirimere definitivamente la *quaestio*, senza dare ragione all'una o all'altra parte, ma sospendendo maliziosamente, con una sorta di *coup de théâtre*, il giudizio.⁸ Su dieci stanze⁹ che la compongono, cinque incominciano con una dipendente prolettica o con una principale interpolata. E ciò si verifica sin dall'incipit nel quale si forniscono al lettore le coordinate situazionali della vicenda.

6. Il quadro che è stato qui definito conferma nella buona sostanza la situazione della sintassi petrarchesca delineata – prendendo spunto da Afrifo 2011: s.v. – da Cella 2023: 117.

7. Sul rapporto tra la canzone 360 e il genere del *conflictus* scolastico, innestato poi nella tradizione trovadorica, si veda in generale Bettarini 2005: 1577-1579.

8. Per Dotti 1978: 72, «la Ragione sospende un giudizio che, in realtà, vien dato implicitamente (nel suo 'sorriso')».

9. Il numero delle stanze è davvero ingente, non solo per la media petrarchesca (solo un'altra canzone, la "vicina" 366 presenta un numero simile), ma anche per i poeti coevi e successivi (cfr. Ballassarri 1989: 122 e n.).

Quel'antiquo mio dolce empio signore
 fatto citar dinanzi a la reina
 che la parte divina
 tien di nostra natura e 'n cima sede,
 ivi, com'oro che nel foco affina,
 mi rappresento carco di dolore
 di paura et d'orrore,
 quasi huom che teme morte et ragion chiede (*Rvf* 360, 1-8)¹⁰

Il sintagma nominale con cui si apre il primo piede viene staccato dal resto della proposizione reggente cui appartiene mediante l'inserzione di una participiale, a sua volta espansa da una relativa restrittiva; il verbo reggente arriva ai vv. 6-7 («mi rappresento carco di dolore» [...]), al seguito di una *comparatio* («com'oro che nel foco affina») – diffusissima nel panorama romanzo e di ascendenza scritturale (cfr., fra gli altri, Santagata 1996: ad locum e Bettarini 2005: ad locum) –, che dilata ancora di più la distanza tra i due membri. Segnalo, inoltre, che l'effetto di sospensione che si genera da questa divaricazione è accentuato dall'artificio, in perfetto *stilus tragicus*, dell'inversione tra complemento oggetto e verbo; sicché il lettore si rende conto solo alla fine del giro sintattico di dover riorganizzare mentalmente e a ritroso l'assetto del periodo. In questa situazione di generale complessità, non si deve nemmeno ignorare il ruolo chiave dell'anaforico «ivi» (v. 5), che i commentatori concordemente interpretano 'davanti alla Ragione': il poeta si serve infatti di esso per riordinare e compattare una sintassi che stava per disperdersi e sfuggire di mano: anche se minimo da un punto di vista prosodico, al punto da risultare quasi accessorio, esso, collocato al centro geometrico della fronte della prima stanza in coincidenza dell'attacco del secondo piede, è dunque funzionale a rendere l'avvolgente frase complessa decisamente più coesa e organizzata.

La quinta stanza si apre, invece, con una breve circostanziale temporale:

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)

L'effetto di attesa che qui si produce è molto meno marcato rispetto a quello che si è visto in precedenza; e ciò dipende in buona parte dal fatto che lì si tratta della strofa incipitaria della canzone, e quindi di una zona del testo che per ragioni di *constructio* retorica è predisposta ad accogliere strutture sintatticamente più complesse e avvolgenti. Semmai, si potrebbe notare che anche qui si riscontra l'utilizzo di una retorica della dilatazione, accentuata dalla figura del polisindeto e comunque limitata alla coda del movimento sintattico: dopo la prima reggente («non ebbi hora tranquilla»), ne seguono altre tre, coordinate fra loro. La sensazione di ridondanza

10. Questa e le successive citazioni dal *Canzoniere* riproducono il testo come si legge in Santagata 2004.

e ripetitività che sortisce inevitabilmente da questa tecnica additiva viene bilanciata da una raffinata operazione di sfasatura tra il piano della sintassi e quello della metrica. Infatti, nel passaggio tra i vv. 62-63 s'incontra un forte *enjambement* tra il complemento oggetto e il verbo, complicato dall'anastrofe; nel verso successivo, l'inaratura coinvolge il verbo modale e l'infinito, e intensifica l'artificiosità della giacitura, che frantuma il sintagma verbale, collocandone i costituenti praticamente agli estremi della proposizione; dalla concomitanza di queste due figure – l'inaratura e l'iperbato – la percezione di tale frattura riceve un'energia ancora maggiore, che va così a sommarsi a quella accumulata dalla sintassi additiva di questo primo piede. Inoltre, allargando la prospettiva all'intera stanza, si nota che l'effetto di "spezzato", quasi di intermittenza, si dipana lungo tutta l'unità metrica, realizzandosi attraverso frasi sostanzialmente brevi, anche di un solo emistichio, e perlopiù giustapposte:

Per inganni et per forza è fatto donno
 sovra miei spiriti; ||¹¹ et non sonò poi squilla,
 ov'io sia, in qual che villa,
 ch'ì non l'udisse. || Ei sa che 'l vero parlo: ||
 ché legno vecchio mai non ròse tarlo
 come questi 'l mio core, in che s'annida,
 et di morte lo sfida (*Rvf* 360, 65-71)

sino a raggiungere l'acme di tale procedimento in chiusa, con l'elenco dei sintomi tangibili e concreti che le pene d'amore hanno prodotto sull'amante-poeta:

Quinci nascon le lagrime e i martiri,
 le parole e i sospiri,
 di ch'io mi vo stancando, et forse altrui.
 Giudica tu, che me conosci et lui. – (*Rvf* 360, 72-75)

Ora, questo tipo di sintassi breve e, per certi versi, irrequieta è funzionale alla situazione comunicativa della quinta stanza. Ci troviamo nella parte conclusiva della dura requisitoria che l'amante pronuncia al cospetto della Ragione; si tratta, cioè, del momento decisivo della propria partita, nel quale egli deve cercare di giocare le proprie carte migliori per persuadere la giudice suprema con i propri argomenti. E, con perfetto piglio oratorio, il discorso è qui costruito con la finalità di toccare le più profonde corde emotive dell'interlocutrice, servendosi, a tale scopo, di dispositivi retorici e stilistici atti ad accumulare *pathos* e tensione, che si scaricano solo all'ultimo verso con un laconico e risoluto «Giudica tu» (v. 75).

Ad ogni modo, bisogna arrivare alla nona e alla decima strofa per incontrare periodi la cui struttura interna produce con maggiore veemenza rispetto al caso su cui ci siamo appena soffermati una sensazione di sospensione della linea principale del discorso:

11. Indico con la doppia barretta verticale (||) il confine tra frasi complesse.

Et per dir a l'extremo il gran servizio,
da mille acti inhonesti l'ò ritratto,
ché mai per alcun pacto
a lui piacer non poteo cosa vile (*Rvf* 360, 121-124)

Anchor, et questo è quel che tutto avanza,
da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali,
per le cose mortali,
che son scala al Fattor, chi ben l'estima (*Rvf* 360, 136-139)

Si tratta di due costrutti «a festone»,¹² nei quali, immediatamente dopo la congiunzione o l'avverbio in apertura, si trova in linea teorica una subordinata prolettica (o un'incidentale, come nel secondo esempio riportato), a cui solitamente segue la principale. Anche qui, come abbiamo visto in precedenza, la collocazione ritardata della reggente produce un effetto intonativo di sospensione, che impronta di sé la strofa intera e si protrae sino alla fine. Ciò è molto evidente, in particolare, nell'ultima stanza, in cui la struttura a festone è ripetuta anche nel secondo piede:

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)

siché, questo particolare profilo melodico s'imprime stabilmente nella memoria ritmica e sonora del lettore, e, rimanendo attivo sullo sfondo, non lo abbandona più sino alla conclusione dell'unità metrica, quando un concitato scambio di battute in discorso diretto imprime un nuovo – e ultimo – slancio alla canzone, che si protrae sino al congedo:

Alfin ambo conversi al giusto seggio,
i' con tremanti, ei con voci alte et crude,
ciascun per sé conchiude:
– Nobile donna, tua sententia attendo. –
Ella allor sorridendo:
– Piacemi aver vostre questioni udite,
ma più tempo bisogna a tanta lite. – (*Rvf* 360, 151-157)

Ritornando per l'ultima volta ai vv. 61-64, nei quali viene enunciato il *tòpos* dell'amante che non riesce a dormire a causa delle afflizioni amorose, mi risulta difficile non pensare al testo petrarchesco che forse più di ogni altro si costruisce a partire da questo motivo: mi riferisco, cioè, a *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (*Rvf* 50), la cosiddetta «canzone del tramonto», secondo la definizione di Gianfran-

12. La definizione è di Segre 1991: 257.

co Folena.¹³ In questa canzone, come mai altrove nei *Fragmenta*, il *pattern* sintattico ‘subordinata prolettica + principale’ in attacco di stanza è ripetuto con insistenza maggiore.¹⁴ Delle cinque stanze che compongono il testo, infatti, le prime quattro riproducono il fenomeno, anche se con profili e modulazioni sintattico-intonativi di volta in volta diversi. Nella prima stanza, l’accumulo di subordinate a sinistra della principale è maggiore rispetto agli altri tre, ed eccede di un verso il primo piede, risultando in questo modo sbilanciato in avanti e generando un’attesa più lunga:

Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina
verso occidente, et che ’l dì 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, espressa da un sintagma nominale con significato di tempo («stagion») sviluppato da due relative coordinate,¹⁵ occupa infatti il primo piede; a seguire, le aspettative del lettore, che attende la reggente per fornire un appoggio all’ampia dipendente prolettica, vengono disattese dalla gerundiale («veggendosi in lontan paese sola»), che apre il secondo piede. Segnale che anche in questo caso, come in *Quel’antiquo mio dolce empio signore*, il grado massimo di tensione sintattica occorre nell’*incipit* del canto. Nella seconda stanza, la medesima struttura ‘temporale prolettica + principale’, pur abbracciando anche in questo caso la fronte nella sua interezza, assume una conformazione sintattica leggermente diversa:

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)

Rispetto all’esempio precedente, la *variatio* investe sia la configurazione della prolettica sia quella della reggente: la temporale non si sdoppia, ma da essa dipende una finale, che a sua volta viene espansa da una relativa introdotta da «onde» (vv. 16-17) – a cui si potrebbe dare un valore consecutivo –;¹⁶ le frasi principali ven-

13. «Anche per questa canzone L, *Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina*, che chiamerò la canzone del tramonto [...]» (Folena 2002: 291).

14. A patto di non considerare la canzone-*escondit* *S’i’ ’l dissi mai, ch’i’ vegna in odio a quella* (*Rvf* 206), testo oltremodo artificioso, essendo fortemente caratterizzato dalla ripetizione anaforica e a tratti ossessiva della protasi «S’i’ ’l dissi» sino alla penultima stanza.

15. Intendo l’espressione «ne la stagion che [...]» come una locuzione congiuntiva equivalente a *quando*, e, pertanto, la frase da essa introdotta una subordinata temporale a tutti gli effetti (cfr. GIA, vol. II: 969-970 per quest’uso nell’italiano antico; cfr. GGIC, vol. II: 727-729 per l’italiano moderno).

16. Santagata 2004: ad locum, Albonico 2001: 4 e Vecchi Galli 2012: ad locum vanno in questa direzione; di diverso avviso, attenendosi al normale valore relativo, Bettarini 2005: ad locum.

gono dilatate, e passano da due soli emistichi coordinati – di fatto, in dittologia – («raddoppia i passi, et più et più s'affretta», v. 6), ad abbracciare tutto il secondo piede (vv. 18-20). L'attacco della terza stanza, pur mantenendo salda la struttura di fondo, varia ancora:

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)

Ci troviamo qui nella strofa centrale della canzone (terza di cinque), nella quale si raggiunge «l'acme patetica del canto»; e non a caso proprio nel segmento di testo che precede «la confessione della vana e convulsa "caccia d'amore"» (Folena 2002: 306) figura un pastore, tradizionale *alter ego* del poeta.¹⁷ La temporale in attacco, abbracciando anch'essa il primo piede, si sdoppia come quella della prima stanza, salvo che qui il primo membro è ampliato da una relativa limitativa introdotta da *ove* (v. 30), e il secondo membro viene ridotto a un solo verso. Ma la novità più significativa si trova nel secondo piede, e sta nella configurazione sintattica delle due reggenti coordinate: a una prima breve principale se ne collega sindeticamente una seconda, che, dopo il complemento di mezzo, viene subito interpolata da una circostanziale al gerundio – dilatata da un *tricolon* («l'erba et le fontane e i faggi», v. 33) –, che ne perturba la linea melodica. Inoltre, a evidenziare la salienza di questo passo, si noti la coloritura allitterativa che investe il v. 34 («move la schiera *sua soavemente*»), innescata dalla disseminazione della fricativa alveolare già nei versi precedenti («drizzasi» e «usata verga» ambedue al v. 32, «lassando l'erba [...]», v. 33). Segnale, infine, che in questi versi, a differenza dei due esempi precedenti, il giro sintattico risulta più coeso e compatto, poiché il soggetto delle principali è lo stesso agente della dipendente prolettica.

A questo punto, Petrarca – com'è solito fare –, dopo aver creato un'attesa nel lettore, rimescola le carte e presenta una soluzione nuova e inaspettata.¹⁸ La memo-

17. Albonico 2001: 8, benché rilevi che la scena non abbia precise autorizzazioni dalla tradizione classica e volgare, ritiene – sulla scia del Daniello – che «l'*imagerie* muova ancora dalla prima bucolica virgiliana, e proprio dall'invito finale e serale di Titiro attivo nella stanza precedente: «Hinc tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi» *Buc.* I, 79-80». Lo studioso nota, inoltre, che la componente pastorale percorre sottotraccia e per accenni minimi anche la quarta e la quinta stanza, sino al congedo (cfr. Albonico 2001: 13-14 e 27-28).

18. A questo proposito, si veda ciò che scrive Marco Praloran sul senso della forma della canzone petrarchesca: «Egli [Petrarca] 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 variare dei valori semantici.

ria ritmico-intonativa di chi legge la canzone del tramonto, conclusa la terza strofa, si aspetta una temporale prolettica nell'incipit della strofa successiva; invece, questa volta in prima posizione occorre la principale, che crea una sorta di intermittenza improvvisa in un sistema ormai ben collaudato, e la circostanziale di tempo, ridotta al solo emistichio e incassata nella reggente, scende in seconda posizione:

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)

Tuttavia, al netto di questo mutamento evidente e quasi sostanziale, si mantengono sotto la superficie alcuni tratti di continuità con le tre stanze precedenti, e in particolare con la terza, come del resto osserva Praloran.¹⁹ Mi riferisco al profilo ritmico del primo verso, che, tranne per la terza stanza, riecheggia l'attacco – tipicamente petrarchesco – in 1^a-4^a dei versi incipitari delle prime due unità strofiche; alla divisione della strofa in tre frasi complesse; all'attacco – e questo fa al caso nostro – che, anche se non in subordinata prolettica, ma in principale interpolata, movimentata comunque la linea intonativa maggioritaria del periodare del Nostro, e si caratterizza sempre più come tratto peculiare dell'orchestrazione formale della canzone petrarchesca; infine, alla riproposizione, in forma più estesa e articolata, della figura dell'elenco, anticipata dalle reduplicazioni e dai *tricola* che s'incontrano nella terza stanza («l'erba et le fontane e i faggi» v. 33, «o casetta o spelunca» v. 36, «più m'informe / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme» vv. 39-42):

Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
 et lasci Spagna dietro a le sue spalle,
 et Granata et Marroccho et le Colonne,
 et gli uomini et le donne
 e 'l mondo et gli animali
 aquetino i lor mali,
 fine non pongo al mio obstinato affanno (*Rvf* 50, 46-52).

Elenco complesso e artificioso – si diceva – per alcune ragioni, che fanno capo all'architettura sintattica nel suo complesso. In prima posizione incontriamo l'avversativa *ma*, che introduce la frase reggente, la quale viene subito interrotta dall'inserzione di due concessive coordinate. L'elenco, che si protrae per quattro versi, è inserito nelle due subordinate interposte, e collega, «rompendo il movimento dell'intonazione di base» (Praloran 2013: 49), la fronte con la sirma della stanza, sin qui aperta sempre dall'avverbiale *poi* (cfr. Bozzola 2022: 124). All'interno di esso,

Poi ritorna alla divisione originale forse per la necessità di rientrare in schemi armonici più consoni alla nozione di chiusa» (Praloran 2013: 50).

19. «La quarta stanza ha una costruzione del tutto diversa, *pur mantenendo nuclei della precedente organizzazione come la divisione in tre periodi*» (il corsivo è mio) (ivi: 48).

però, si distinguono due gruppi di referenti: fanno capo al primo gruppo i sintagmi che rinviano a luoghi fisici e geografici («Hispana», «Granata», «Marroccho», «le Colonne»), al secondo i sintagmi che indicano gli esseri viventi («gli uomini», «le donne», «'l mondo», «gli animali»). Questi due gruppi si distinguono, oltre che dal punto di vista semantico, anche per la funzione sintattica svolta, poiché nel primo i singoli componenti fungono da complemento oggetto, mentre nel secondo sono i soggetti. Non si sottovaluti, infine, la funzione demarcativa del tritico di settenari,²⁰ che, imprimendo un'accelerazione notevole alla linea melodica del periodo, spezzano in due la serie di sintagmi nominali; linea melodica che, a stretto giro, rallenta bruscamente al verso 52 con due pesanti polisillabi in chiusa («obstinato affanno», v. 52).

Insomma, tutto ciò per dire che la transizione netta che si ha tra la terza e la quarta stanza è in ogni caso accompagnata da alcuni tratti, che, per spinta contraria, legano quest'ultima a ciò che la precede, attenuandone, anche se minimamente, lo scarto. E su questa scia credo che vada interpretato l'attacco coordinativo della quarta strofa,²¹ che crea – per usare le parole di Praloran 2013: 49 – quella «continuità nella discontinuità», quell'«intermittenza della meditazione» così tipicamente petrarchesche.

Si veda, ora, l'ultima stanza della canzone, nella quale ritorna il modulo 'temporale prolettica + principale' che abbiamo incontrato anche nelle prime tre stanze, ma ora in forma del tutto nuova. Per meglio considerare questa strofa conclusiva in rapporto alle prime quattro, e quindi collocandola nel complesso sistema della canzone, si legga ciò che scrive Sergio Bozzola:

Nella quinta strofa, la tempesta formale così scatenata rende impraticabile il rientro nei canoni mensurali e strutturalmente equilibrati delle prime tre: nuovo attacco in congiunzione (v. 57: «Et perché [...]») ed accampamento del soggetto lirico ormai nel primo verso («mi sfogo»): con il che viene portata a compimento fino al suo limite estremo la tracimazione del soggetto nella fronte. Salta di conseguenza quasi del tutto la bipartizione tematica della stanza (le due componenti della *comparatio* sono mescolate nei primi versi e perdono così la loro polarità). È come se il primo cedimento del soggetto all'onda emotiva creata dalla rappresentazione di sé, della propria infelicità nella quarta strofa, non gli consentisse di ripristinare l'equilibrio e le destinazioni iniziali. Ed è notevole che proprio nell'attacco dell'ultima strofa l'io sembra in un certo senso prendere atto di questo cedimento emotivo, di questo pianto che cresce e non può fermarsi, assegnando al primo verso l'esplicitazione del valore addirittura performativo della scrittura: «perché un poco nel parlar mi sfogo». [...] Le ragioni emotive della scrittura quasi prevalgono su quelle rappresentative (Bozzola 2022: 125-126).

20. Sulle funzioni del settenario nella canzone di Petrarca in generale rimando al contributo di Bozzola 2003.

21. Per Bettarini 2005: ad locum – unica fra i commentatori a soffermarsi sull'apertura di stanza in congiunzione, caso del resto raro in Petrarca – «la congiunzione ad inizio di stanza [vale] come continuazione del discorso enumerativo». Ma sul valore retorico e testuale della congiunzione in apertura di questa stanza si veda pure Bozzola 2022: 125.

In sintonia con questi rilievi, la prolettica in apertura assume un valore causale, differenziandosi dalle prime tre (e, al netto della diversa struttura sintattica del periodo in cui figura, anche dalla quarta), nelle quali essa dava un'indicazione temporale:²²

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli (Rvf 50, 57-59)

Le istanze tematiche incidono sull'argomentazione e condizionano irreversibilmente l'assetto sintattico e retorico del discorso, mostrando come il profilo formale assume e diventa espressione a sua volta di senso. L'abbandono dei tratti formali che nelle prime tre stanze fungevano in un certo senso da stazioni di un percorso di lettura ben tracciato veicolano in modo immediato un significato profondo di cambiamento e di svolta, una sorta di «scossa tellurica»²³ di magnitudo tale da non permettere un ritorno alla situazione precedente. E questa svolta è determinata, sul piano tematico, dal tramonto del sole («poi che 'l sol s'asconde», v. 44) e dal contestuale calare dell'oscurità: prima di questo evento, la presenza della voce che dice 'io' è relegata agli ultimi tre-quattro versi della strofa; dal sopraggiungere dell'oscurità – e cioè dalla terza stanza in poi – si riscontra una risalita vertiginosa di questa voce, che, come abbiamo già visto con Bozzola, nella quinta stanza si prende integralmente la scena («Et perché un poco nel parlar *mi sfogo*», v. 57). Credo che questa dialettica – che si sostanzia di elementi e ricorrenze formali – dia corpo all'emblematica terzina che chiude la stanza incipitaria («Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce», v. 13-15), ed esprima, in ultima istanza, la paura del poeta-amante di affrontare il buio e l'oscurità da solo e senza qualche presenza, se non proprio umana, almeno animata con cui spartire il peso e l'angoscia dei propri affanni. Finché c'è luce (stanze 1-2-3), c'è qualcuno con cui condividere e mitigare, anche se solo inconsciamente, il fardello della propria esistenza (la vecchiarella, il contadino e lo zappatore occupano, infatti, ben più di metà della stanza), mentre nella quarta stanza, quando il sole è già tramontato e rimane solo il fioco bagliore del crepuscolo, restano ormai solo i naviganti, la cui presenza è appena abbozzata (tre versi soltanto), perché già coricati «sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne» (v. 45): ormai il buio incombe e non gli resta altro che il *parlar* con il proprio io interiore. Ed ecco l'esplosione di questa interiorità ribollente in una serie di interrogative dirette, la cui carica emotiva è accentuata dall'iterazione (anaforica nella seconda e nella terza) della congiunzione *perché*:

22. A questo proposito, Folena 2002: 304 mette in relazione la traiettoria calante del Sole che percorre la canzone con la progressiva diminuzione dell'ampiezza delle notazioni temporali con cui si aprono le singole stanze: «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».

23. L'immagine è di Bozzola 2022: 127.

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? (*Rvf* 50, 60-62)

In questa dinamica, fatta di riprese, variazioni e svolte dalle quali non si può più tornare indietro, mi sembra che il modulo sintattico in apertura che anticipa la dipendente e imprime al discorso un'inconfondibile intonazione ascendente giochi un ruolo centrale: esso è, in un certo senso, la spia che indica con le sue differenti modulazioni lo snodarsi progressivo dei molteplici fili che compongono il testo: quando muta la struttura sintattica dell'incipit, mutano anche – come si è visto – il tono e gli equilibri interni della canzone. E *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* è la canzone in cui l'originalità di questo tratto peculiare petrarchesco si manifesta con maggiore evidenza, e attraverso la quale egli ne sperimenta al sommo grado le varie possibilità architettoniche.

3. Leggendo *Rvf* 50 e ragionando sulla sua complessa struttura, risulta impossibile non pensare a Dante: la petrosa *Io son venuto al punto della rota* (*Rime* 9)²⁴ ne è infatti l'ipotesto e il precedente necessario per misurare la forza e l'originalità espressiva di questo saggio petrarchesco (cfr. Bozzola 2022: 126-127). E, quindi, ciò autorizza la formulazione della domanda: che peso hanno nel *corpus* delle canzoni di Dante i moduli di attacco della stanza in 'subordinata prolettica + principale' e in 'principale interpolata' rispetto a quello in principale?

Anche in questo caso si parta dai dati. Sul totale dei periodi delle canzoni dantesche,²⁵ il 64,84% di essi o incomincia con una frase principale o si realizza nella sola fattispecie della frase nucleare, incrementando dunque il dato di cinque punti rispetto a Petrarca. I periodi che incominciano in subordinata sono sensibilmente di meno rispetto all'autore del *Canzoniere*: la percentuale dantesca è di 14,44 punti contro i 20,49 di Petrarca. Anticipo già che con questa voce si registra il divario maggiore tra i due autori. Nelle percentuali relative alla struttura del periodo in generale che rimangono, l'oscillazione tra i valori dell'autore della *Commedia* e quelli petrarcheschi si assottiglia: per l'apertura con strutture interpolate, all'11,87% di Petrarca risponde il 14,76% di Dante; per l'apertura in vocativo o in interiezione, rispetto al 7,91% petrarchesco Dante diminuisce leggermente, e passa al 5,97%.

Se si considerano ora i dati relativi ai medesimi fenomeni in attacco di stanza, la situazione in Dante è notevolmente diversa rispetto a quella di Petrarca. Anche per l'Alighieri si registra una riduzione dell'apertura in principale (si passa dal 64,84% al 57,61%), anche se la variazione è più contenuta rispetto a quella che si

24. Per la numerazione delle canzoni 'estraganti' e del *Convivio* e per i relativi testi seguo l'edizione commentata di De Robertis 2005, che riporta il testo stabilito dallo stesso nell'edizione critica del 2002.

25. Lo spoglio è stato condotto sulle canzoni presenti nell'edizione delle *Rime* curata da Domenico De Robertis (fatta eccezione per la sestina *Al poco giorno* e per la sestina doppia *Amor, tu vedi ben*), a cui vanno aggiunte *Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Donna pietosa e di novella etate* e *Gli occhi dolenti per pietà del core* dalla *Vita nuova*.

verifica nell'Aretino. L'attacco in subordinata si registra con una frequenza di molto inferiore rispetto a Petrarca: 13,04% contro il 26,23%. A quest'ultima tipologia di attacco Dante preferisce, infatti, quella in principale interpolata, che si attesta con un dato percentuale del 25% (rispetto al 18,03% dell'autore dei *Fragmenta*), che sale di oltre 10 punti se confrontato al dato generale. Infine, il valore relativo all'avvio in vocativo o in interiezione decresce leggermente e si attesta al 4,35%.

Da questi dati emergono due grandi differenze tra Petrarca e Dante in relazione al modulo sintattico con cui avviare le singole unità strofiche. La prima sta nella preferenza che quest'ultimo accorda a strutture nelle quali la principale figura in prima posizione. Si prenda ad esempio la terza canzone della *Vita nuova*, *Gli occhi dolenti per pietà del core* (Vn 20), e si considerino gli *incipit* delle cinque stanze che la compongono:

- 1: Gli occhi dolenti per pietà del core
 ànno di lagrimar sofferta pena,
 sì che per vinti son rimasi omai (vv. 1-3);
- 2: Ita n'è Beatrice in alto cielo,
 nel reame ove gli angeli ànno pace,
 e sta co'loro, e voi, donne, à lasciate (vv. 15-17);
- 3: Partissi della sua bella persona
 piena di grazia l'anima gentile (vv. 29-30);
- 4: Dànnomi angoscia li sospiri forte,
 quando 'l pensiero nella mente grave
 mi reca quella che m'è 'l cor diviso (vv. 43-45);
- 5: Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
 mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
 sì che nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse (vv. 57-59).²⁶

Al netto delle differenze tra le configurazioni sintattiche interne di ciascun attacco, ciò che tuttavia risulta evidente è che, nonostante si tratti di una canzone eminentemente "tragica" per il tema prescelto (si tratta di un *planctus* per la morte di Beatrice), ogni stanza si apre con una frase principale, e questo conferisce alle singole unità metriche una linea melodica decisamente meno marcata rispetto a quanto si è visto con Petrarca, se si eccettua la prima stanza (nella quale, su quattro periodi che la compongono, si registrano due prolessi della frase dipendente: «Ora, s'ì voglio sfogar lo dolore, / che a poco a poco alla morte mi mena, / convenemi parlar traendo guai», vv. 4-6, «E perché mi ricorda ch'io parlai / della mia donna, mentre che vivea, / donne gentili, volontier con voi, / non voi' parlare altrui, / se non a cor gentil che in donna sia», vv. 7-11), tutte le altre riproducono sostanzialmente il modulo sintattico dell'*incipit*. La seconda stanza prosegue infatti così:

26. Riproduco il testo e la numerazione delle canzoni dell'edizione della *Vita nuova* di Gorni 2011.

No la ci tolse qualità di gelo
 né di calore, come l'altre face,
 ma solo fue sua gran benignitate; ||
 ché luce della sua umilitate
 passò li cieli con tanta virtute,
 che fé maravigliar l'eterno Sire,
 sì che dolce disire
 lo giunse di chiamar tanta salute;
 e fella di qua giuso a-ssé venire,
 perché vedea ch'esta vita noiosa
 non era degna di sì gentil cosa (*Vn* 20, vv. 18-28)

In essa il modulo 'principale + subordinata' del principio viene iterato sino alla fine, e ne scandisce il ritmo. E allo stesso modo funzionano anche le altre. Tale operazione sarebbe inconcepibile per Petrarca, che, invece, rifugge la ripetitività troppo esibita e geometrica, sostanziale in alcuni saggi danteschi (come nella prodigiosa *Io son venuto al punto della rota*, *Rime* 9), preferendone semmai una solo apparente e sempre modulata nelle sue componenti.

Per quanto riguarda l'apertura in subordinata, la variazione minima tra il valore assoluto e quello relativo ci mostra che Dante non ne fa un *pattern* peculiare dell'apertura dell'unità strofica. Tuttavia, nei non molti casi che si sono registrati, la stessa tipologia di subordinata anteposta assume una configurazione anche molto diversa a seconda che si trovi nell'incipit di stanza oppure collocata al suo interno. Un solo esempio: la frase temporale. Fra le tipologie logico-semantiche delle frasi dipendenti che aprono la stanza, la circostanziale di tempo è quella più attestata. Quando non si trova in attacco di stanza, essa è di solito asciutta e poco estesa; quando, invece, occupa la prima posizione, si fa più ampia e avvolgente. Si osservino i primi versi della quarta stanza di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* (*Rime* 6), non certo esenti da un certo gusto per l'*adnominatio* da *grand rhétoriqueur*:

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, vv. 49-52)

oppure si prenda l'attacco marcatamente narrativo della penultima stanza di *E' m' incresce di me sì duramente* (*Rime* 10):

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, vv. 57-62)

nella quale, con una prodigiosa inversione dei piani temporali del testo²⁷ e richiamando in maniera esibita le prime battute del “libello” giovanile,²⁸ si introduce ormai in chiusa di canzone il motivo della nascita dell’amata, che ha del miracoloso e allo stesso tempo del terribile.

Se si considera, invece, l’*incipit* delle canzoni, la situazione non cambia. Si registrano, infatti, solo due casi di apertura del testo in subordinata prolettica: il primo è l’attacco della canzone della “leggiadria” (*Rime* 11):

Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato,
non per mio grato,
ché stato non avea tanto gioioso,
ma però che pietoso
fu tanto del mio core
che non sofferse d’ascoltar suo pianto,
i’ canterò così disamorato
contra ’l peccato
ch’è nato in noi di chiamare a ritroso
tal ch’è vile e noioso
con nome di leggiadria, ch’è bella tanto
che fa degno di manto
imperial colui dov’ella regna (*Rime* 11, 1-12)

nel quale il plesso di subordinate anteposte – che illustrano le ragioni del canto: come nella grande canzone dottrinale *Le dolci rime*, Amore si è fatto da parte, e quindi la voce del poeta si rivolgerà a un altro tema – copre per intero il primo piede (mai così esteso in Dante, anche al netto del quinario in seconda posizione). L’altra canzone di Dante che incomincia con una circostanziale prolettica – anche se leggermente ritardata dal vocativo in prima posizione, che imprime un’intonazione un po’ diversa rispetto a quella dell’esempio appena visto – è la cosiddetta “montanina” (*Rime* 15):

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 -l sento (*Rime* 15, 1-6)

Rispetto a *Poscia ch’Amor*, l’estensione della circostanziale anteposta è certo più contenuta, benché avvolga – come spesso accade, tanto in Dante quanto in Petrarca – tutto il primo piede; tuttavia, essa non è meno complessa sul piano dell’ar-

27. Per Giunta 2012: 233 «un intreccio di pianti temporali così complesso non ha eguali né nel corpus dantesco né in generale nella lirica del suo secolo».

28. Per i complessi rapporti tra questo passo e l’*incipit* della *Vita nuova*, e, più in generale, sulla diffusione del motivo nella letteratura medievale, si vedano Grimaldi 2015: ad locum e i relativi rimandi.

icolazione sintattica: dalla brevissima causale introdotta dalla congiunzione «da che» dipende l'argomentale soggettiva, a cui si legano due finali coordinate sindeticamente. Il che sortisce senza dubbio un effetto di dilatazione e di ritardo, che rallenta drasticamente il momento in cui il giro sintattico si completa, tale da risultare quasi equivalente a quello che si produce in *Poscia ch'Amor*.

Ma il modulo sintattico che Dante specializza in apertura di stanza è indiscutibilmente quello in 'principale interpolata', in particolare nella fattispecie del 'Sintagma nominale²⁹ + relativa'. A esempio di ciò bastino gli *incipit* di tre canzoni:

Le dolci rime d'amor ch'io solea
 cercar ne' miei pensieri
 convien ch'io lasci... (*Rime* 4, 1-3)

La dispietata mente che pur mira
 di rieto al tempo che se n'è andato
 da l'un de' lati mi combatte il core (*Rime* 12, 1-3)

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... (*Rime* 16, 1-4)

Nei quali si imprime la medesima cadenza intonativa (anche se nel primo e nel secondo caso il verbo reggente arriva al terzo verso, mentre nel terzo caso al quarto, lasciando così alla struttura di abbracciare il piede per intero). È notevole poi, a riprova del fatto che molto spesso l'impronta ritmico-sintattica dell'attacco della stanza viene iterata nello sviluppo dell'unità strofica, che sia in *Rime* 12 sia in *Rime* 16, il secondo periodo della canzone si apre a sua volta con un SN + relativa:

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, 4-6)

e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
 omai si scuopre per soperchia pena... (*Rime* 16, 7-8)

4. Ora, dopo questo breve *excursus* dantesco, proviamo a trarre qualche conclusione. Osservando i dati, si è visto che Petrarca specializza due strutture sintattico-intonative in apertura di strofa, segnatamente le varie tipologie di 'principale interpolata' e, soprattutto, il *pattern* 'subordinata prolettica + principale', incrementando considerevolmente i valori di queste due voci nel passaggio dalle percentuali assolute a quelle relative ai soli *incipit* delle stanze. Dante, invece, in avvio di stanza

29. D'ora in poi SN.

non ricorre più di tanto allo schema sintattico con la dipendente in prima posizione (anzi, come si è visto, ne riduce leggermente la frequenza), preferendogli quello in ‘principale interpolata’. Il che non è un fatto meramente statistico o inerente soltanto alla *dispositio* sintattica, ma ha – come abbiamo cercato di mostrare – dei risvolti sostanziali anche sul piano ritmico-intonativo.

Tuttavia, questi rilievi non devono indurre a contrapporre le due funzioni – quella petrarchesca e quella dantesca –, e considerarle l’una alternativa all’altra; piuttosto, mi sembra che si possa rilevare una tendenza di fondo comune ai due autori, che consiste nell’operazione di marcare sintatticamente e ritmicamente i periodi in corrispondenza dell’*incipit* dell’unità strofica, la quale, grazie a questa procedura, riceve una precisa impronta melodica. In questa prospettiva, a Dante va pertanto riconosciuto il ruolo di indiscusso e geniale apripista, anche per ciò che concerne le scelte linguistiche e formali in relazione alla specificità del metro. Dico apripista poiché, pure entro questo perimetro, la distanza tra l’Alighieri e non solo gli altri poeti dello Stilnovo, ma in generale tutti i Duecentisti, è enorme:³⁰ infatti, da uno spoglio condotto su circa una sessantina di canzoni di autori del Duecento³¹ risulta che nei Siciliani il valore del SN o vocativo + relativa in attacco di stanza si attesta sul 5,76%, nei Toscani “avanti lo Stilnovo” scende al 2,65%, e negli Stilnovisti escluso Dante tocca il 12,50%.

Petrarca, da fine lettore di Dante qual è,³² ha colto perfettamente le specificità e i risvolti dell’operazione dantesca, e l’ha fatta propria. Tuttavia, egli non si è limitato a imitare il modello, riproducendone i tratti di originalità sintattica e formale che in questo ha trovato, ma ne ha introiettato le premesse, a partire dalle quali ha prodotto un esito diverso e più congeniale al suo sentire poetico, che altro non è che il riflesso della sua postura psicologica nei confronti della realtà.³³ La differenza

30. Per la novità dirompente delle rime dantesche anche sul piano della sintassi – qui però in rapporto alla forma sonetto – si veda comunque e in generale Soldani 2009, in cui il confronto con Dante (e, in misura minore, con Cino) è quasi consustanziale al discorso su Petrarca. Ma fra i numerosi contributi che si potrebbero citare sulla “rivoluzione” formale di Dante – in particolare quella della *Vita nuova* –rispetto sia a suoi contemporanei sia ai poeti che lo hanno preceduto, si veda Leonardi 2020: 347: «Dante [...] ha radicalmente modificato la natura stessa della poesia lirica in volgare, sia sul piano del contenuto, introducendovi una dimensione personale, intima e per ciò stesso universale, sia sul piano della forma, inventando un registro lessicale e una combinazione tra sintassi e metro che definiscono il “dolce stile”».

31. In particolare, tale spoglio è stato condotto su tutte le canzoni di Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Pier della Vigna, Stefano Protonotaro, Guittone d’Arezzo, Bonagiunta Orbicciani da Lucca, Chiaro Davanzati e Monte Andrea da Firenze antologizzate in Contini 1960, a cui vanno aggiunte tutte le canzoni di Guido Guinizzelli, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Lapo Gianni presenti in Berisso 2006. Il numero delle canzoni ammonta pertanto a 58, per un totale di 280 stanze; fra queste, solo 18 incominciano con un SN + relativa (e cioè il 6,42%).

32. Dopo l’esortazione continiana a leggere Petrarca *attraverso* Dante (cfr. Contini 1970: 171-172), a partire *grosso modo* dagli anni ’70 si è sempre più consolidata la linea critica per la quale l’Alighieri è sostanzialmente il modello profondo della poesia dei *Fragmenta*. Fra i molti contributi che seguono questa linea interpretativa, rimando ad alcuni fra i principali: Santagata 1969, Trovato 1979 e De Robertis 1983.

33. Il che, del resto, conferma la «solidarietà, ma non fideistica, con le innovazioni tecniche di Dante» che rileva Afribo 2011: s.v.

profonda tra i due tratti di stile – l'attacco in subordinata per Petrarca e quello in struttura interpolata per Dante – sta quindi nei significati personali ed esistenziali che essi veicolano: da un lato Dante, che è restio a rinunciare alla principale in attacco, attraverso la quale egli afferma subito e con forza la propria verità – della cui dirompenza e innovatività è del tutto consapevole – e che, al limite, la spezza e la rallenta, ritardandone per poco il completamento, ma mai senza aver prima esibito il tema della struttura informativa; dall'altro, Petrarca, che, invece, prima di ribadire la propria verità – che non è quasi mai assoluta e indiscutibile, ma il più delle volte prigioniera del dubbio e dell'incertezza –, accampa eventualità, particolari, dettagli, ipotesi, ricordi, che sono l'essenza della sua poesia.

Bibliografia

- Afribo, Andrea (2011), *Petrarca, Francesco*, in ENCIT: 1098-1110.
- Agostini, Francesco (1978), *Proposizioni consecutive*, in *Enciclopedia dantesca. Appendice. Biografia, lingua e stile, opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.: 381-386.
- Albonico, Simone (2001), *Per un commento a Rvf 50. Parte prima*, «Stilistica e metrica italiana», i: 3-30.
- Baldassarri, Guido (1989), *La canzone CCCLX (Quel'antiquo mio dolce empio signore)*, LP, IX: 117-150.
- Bettarini, Rosanna (a cura di) (2005), Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Berisso, Marco (a cura di) (2006), *Poesie dello Stilnovo*, Milano, Rizzoli.
- Boyde, Patrick (1979), *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori.
- Bozzola, Sergio (2003), *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore: 191-248.
- Id. (2022), *Esemplarità metrica di Io son venuto al punto de la rota (Dante, Rime, C)*, in *Suggerzioni e modelli danteschi tra medioevo e umanesimo. Atti del convegno internazionale di Roma 22-24 ottobre 2018*, a cura di Bruno Itri e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno: 91-141.
- Cella, Roberta (2023), *La lingua di Petrarca*, Bologna, il Mulino.
- Contini, Gianfranco (a cura di) (1960), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, t. 2.
- Id. (1970), *Preliminari sulla lingua del Petrarca* in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 169-192.
- De Robertis, Domenico (1983), *Petrarca petroso*, «Revue des Études Italiennes», xxix: 13-37; poi raccolto in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997: 9-44.
- Id. (a cura di) (2005), Dante Alighieri, *Rime*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- De Roberto, Elisa (2023), *La sintassi della frase complessa*, Bologna, il Mulino.
- Dotti, Ugo (1978), *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli.

- ENCIT = *Enciclopedia dell'Italiano (EncIt)*, diretta da Raffaele Simone, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, 2 voll.
- Folena, Gianfranco (2002), *La canzone del tramonto* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri: 290-312.
- GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1988-1995, 3 voll.
- GIA = *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.
- Giunta, Claudio (a cura di) (2012), Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Gorni, Guglielmo (a cura di) (2011), Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Grimaldi, Marco (a cura di) (2015), Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Le Opere*, vol. 1, t. 1-2, Roma, Salerno.
- Herczeg, Giulio (1973), *Sintassi delle proposizioni consecutive nell'italiano contemporaneo*, «Studi di grammatica italiana», III: 207-232.
- Leonardi, Lino (2020), *Dante e la tradizione lirica*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg, Roma, Carocci: 345-360.
- LP = "Lectura Petrarce", Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (già dei Ricoverati e Patavina) – Ente Nazionale Francesco Petrarca (presso Olschki, Firenze).
- Praloran, Marco (2013), *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca* in Id., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore.
- Santagata, Marco (1969), *Presenze di Dante «comico» nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI: 163-211; poi raccolto in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990: 25-76.
- Id. (a cura di) (2004), Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori.
- Segre, Cesare (1991³), *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli [1963¹].
- Soldani, Arnaldo (2009), *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Tonelli, Natascia (1999), *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- Trovato, Paolo (1979), *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
- Vecchi Galli, Paola (a cura di) (2012), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Rizzoli.

ABSTRACT – This article examines the syntactic structures positioned at the beginning of the strophes in the *canzoni* of Dante and Petrarch. In particular, this contribution seeks to identify the compositional trends that characterize the clauses placed at the beginning of the different stanzas. This contribution is organized as follows: in the first part, after a general overview of the structure of the periods in Petrarch's *canzoni*, the attention is focused on two emblematic cases, *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf 360) and *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf 50); in the second part, a comparison between what has been observed for Petrarch and the syntax in Dante's *canzoni* is proposed; lastly, an attempt is made to justify the different rhetorical and syntactic strategies adopted by the two poets at the beginning of the *stanzas*.

KEYWORDS – Petrarch; Dante; Canzone antica; Syntax; Stylistics.

RIASSUNTO – L'articolo esamina le strutture sintattiche collocate in apertura di stanza nelle canzoni di Petrarca e di Dante. In particolare, si cerca di individuare le principali tendenze compositive che caratterizzano i periodi posti in avvio delle unità strofiche. Il contributo si organizza pertanto nel modo seguente: nella prima parte, dopo un rapido accenno alla struttura dei periodi delle canzoni petrarchesche in generale, ci si sofferma sui casi emblematici di *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf 360) e *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf 50); nella seconda parte, si confronta quanto osservato per Petrarca con la prassi dantesca; in conclusione, si tenta di motivare le differenti strategie retorico-sintattiche adottate dai due poeti in avvio di unità strofica.

PAROLE CHIAVE – Petrarca; Dante; Canzone antica; Sintassi; Stilistica.