

ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcati nei sonetti di Petrarca : un repertorio ragionato*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 3 (2003), pp. 243-342.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



ARNALDO SOLDANI

PROCEDIMENTI INARCANTI NEI SONETTI  
DI PETRARCA  
UN REPERTORIO RAGIONATO (\*)

ABSTRACT - This essay gives an analytic repertory of Petrarca's sonnets enjambements, in relation to the previous lyrical tradition and Dante's *Commedia*. The repertory is followed by some general considerations about connection between metrics and syntax in the *Canzoniere*.

KEY WORDS - Enjambements, metrics, syntax, style, sonnet, Petrarca, Dante.

RIASSUNTO - Il saggio fornisce un repertorio analitico degli enjambements nei sonetti petrarcheschi, considerati in rapporto alla tradizione lirica precedente e alla *Commedia* dantesca. Il repertorio è seguito da alcune riflessioni generali sulle relazioni tra metrica e sintassi nel *Canzoniere*.

PAROLE CHIAVE - Enjambements, metrica, sintassi, stile, sonetto, Petrarca, Dante.

1. LIMITI, METODI, MATERIALI DELLA RICERCA

Questo articolo si pone a complemento di un saggio che ho dedicato alla sintassi del sonetto petrarchesco in un libro collettivo sulla metri-

---

(\*) Per indicare i componenti sintattici si utilizzeranno le sigle seguenti: A = aggettivo, Aus = ausiliare, Avv = avverbio, Bisill = bisillabico, C = complemento, Compl = complemento, Cong = congiunzione, Det = determinante, Dimostr = dimostrativo, F = frase, Gen = genitivo (complemento di specificazione, di materia e sim.), I = complemento indiretto, Inf = infinito, N = nome, O = oggetto, Part = participio, Pers = pronome personale, Poss = possessivo, Prep = preposizione, Pron = pronome, Rel = relativo, S = soggetto, Sn = sintagma nominale, Sp = sintagma preposizionale, Sub = frase subordinata, Sv = sintagma verbale, V = verbo. Per indicare abbreviatamente i versi coinvolti nell'inarcatura, utilizzerò la sigla 'v. a' per quello che contiene l'innesco, 'v. b' per quello che contiene il riporto, e poi via via c, d ecc. per gli altri eventualmente implicati nella figura. Ringrazio Pier Vincenzo Mengaldo, Guido Capovilla e Marco Praloran per la lettura di questo saggio e gli utili suggerimenti che ne ho tratto.

ca dei *Fragmenta* <sup>(1)</sup>. In quel capitolo mi sono occupato della cosa da due diversi punti di vista: per i rapporti sintattici tra le parti della forma (quartine e terzine), e per la scansione sintattica interna alle singole parti. Qui invece vorrei stringere l'ottica sulla dimensione minima in cui si manifesta l'interrelazione tra metrica e sintassi, quella del rapporto tra le misure di base dell'una e dell'altra: tra il verso e la frase insomma. La premessa vale anzitutto come richiesta di non cercare qui quanto è discusso altrove: in special modo non si tratterà dei rapporti interfrastici, fuori o dentro il periodo, che costituivano il fondamento dell'indagine menzionata; e, per conseguenza, restano del tutto fuori dal lavoro i rilievi sulle giunture tra i versi generate mediante coordinazione o subordinazione, nonché sull'assenza di legamento prodotta dalla semplice giustapposizione delle frasi <sup>(2)</sup>.

Di quel saggio resta invece pressoché inalterato il corpus dei testi di riferimento, per ovvie ragioni di continuità, e confrontabilità, tra le due *tranches* della ricerca: quindi i sonetti dei *Fragmenta* per intero (317); e poi tutti quelli di Dante, *Rime* e *Vita nuova* (56), di Guinizzelli (15) <sup>(3)</sup>, di Cavalcanti (35), di Cino da Pistoia con la parziale esclusione dei testi di corrispondenza (dunque si annettono i sonn. compresi tra i nn. 1-131 dell'ed. Marti, più, tra i corresponsivi, i nn. 136, 138, 144, 145, 147, 162, 164, 165, per un totale di 105). Ho inoltre ritenuto opportuno allargare l'indagine all'altro versante del Petrarca volgare, schedando i *Trionfi* per intero, dato che la forma metrica non è per sé rilevante per l'identificazione dei fenomeni in esame, purché – come appunto la terzina incatenata – mantenga fissa l'omometria endecasillabica (come non fanno, invece, canzoni e ballate, per questo escluse dal novero); e per la stessa ragione ho esteso il rilevamento alla *Commedia* dantesca, lavorando su un campione di quindici canti, cinque per cantica (*Inf.* 2, 8, 12, 23, 34; *Purg.* 1, 7, 14, 21, 33; *Par.* 1, 7, 11, 22, 33). Quanto al numero dei versi schedati, rimando alla tabella in calce a questo paragrafo.

La prospettiva adottata sembrerebbe ridurre l'indagine al tema classico dell'enjambement. E così è, di fatto, sempre che alla categoria si

<sup>(1)</sup> SOLDANI 2003.

<sup>(2)</sup> Le uniche eccezioni a tale criterio generale sono date anzitutto dalle infinite che svolgono una funzione di complemento (cfr. ptt. 5, 26, 34 ecc.); poi dalle relative restrittive in certe condizioni (cfr. ptt. 13, 35 *l-m*, 36 *f-g*, 46). In entrambi i casi le subordinate possono essere considerate, ai nostri fini, 'interne' alla frase semplice.

<sup>(3)</sup> Includo nel novero complessivo dei sonetti di Guinizzelli anche n. il 12 dei *Poeti del Duecento* (*Gentil donzella, di pregio nomata*), la cui autenticità era messa in dubbio già da Contini (II, 474) e che nell'ed. Rossi 2002, 95-96, è ora espunto dalla serie e assegnato a maestro Rinuccino sulla base di Carrai 1981, 118-22.

sottragga quanto di eversivo vi ha associato la critica stilistica, notoriamente orientata a interpretarla come ‘scarto’ dalla norma, e che anzi si cerchi degli enjambements proprio il costituirsi in tratti sistematici, in fatti di *langue*, individuale o collettiva che sia. Si aggiunga che, per corollario automatico, l’impostazione tradizionale tende a considerare enjambements in senso proprio solo le figure che soddisfano, più che una generale condizione sintattica, una violenta, e non sempre univoca, sensazione di ‘rottura’ della cadenzata regolarità della stringa testuale, predeterminata dalla griglia prosodica e ‘accompagnata’ dalla *dispositio* sintattica: sorvolando così bellamente sul fatto che una simile, monotona scansione del testo per versi-frase è assai poco presente nella tradizione di cui stiamo parlando, quindi in sé niente affatto ‘regolare’; e che, d’altra parte, accanto a quella infrazione consapevole e patente stanno tutti i casi, storicamente la grande maggioranza, in cui semplicemente una frase iniziata in un verso prosegue nel successivo. Come considerare dunque questa categoria di fenomeni, di cui gli enjambements, tradizionalmente intesi, costituiscono un sottoinsieme non ben definito? E poi: su che base distinguere dentro la categoria generale, se possibile con criteri che siano in grado di spiegare la diversa funzione, e non solo la diversa ‘forza’, delle figure esperite nei testi?

Un contributo molto importante al chiarimento della questione è venuto – come noto – dal trattato di Aldo Menichetti. Sulla scorta di una tradizione di studi vivace soprattutto nell’ispanistica, l’autore distingue tra inarcature *lessicali* (tipo *diretta- / mente*) e *infrasingmatiche* (o *sirremiche*: tipo *interminati / spazi*), dette «semplici» e qualitativamente sempre intense, perché incidono una parola singola o un’unità sintagmatica minima, coesa e spesso monoaccentuale; e isola le inarcature *sintattiche*, che si producono quando si accavallano tra i versi due o più sintagmi della stessa frase: che ovviamente è situazione in sé «meno intensa dell’inarcatura semplice». Se non che lo stesso Menichetti precisa subito che «la collocazione delle parole [...] spesso intricatissima in poesia, con sinuosità, iperbatì e incastrì», complica di molto tali inarcature sintattiche; e benché lo studioso avverta che qui a rigore «appartiene all’inarcatura solo ciò che non dipende dalla sintassi né dalla retorica», di modo che «ciò che è di quest’ultime va *destratto* dalla valenza d’intensità della prima», è anche vero – mi pare – che in presenza di anastrofi o iperbatì l’enjambement apporta nella sequenza linguistica un di più di perturbazione, se non altro perché aggiunge un ulteriore punto di discontinuità in una linea del discorso già frammentata; e che, rovesciando la prospettiva, la *dispositio* ‘naturale’ o ‘artificiosa’ di qualsiasi *pattern* sintattico (poniamo nome-genitivo *vs* genitivo-nome) provoca a sua vol-

ta un diverso 'senso' complessivo dell'inarcatura che ne separa i costituenti <sup>(4)</sup>. Il fatto è che nel «ritmo doble» (Cernuda), nella scansione divaricata che l'enjambement provoca nell'*unica* stringa linguistica, la variabile indipendente è appunto la sintassi, la cui unità di base, la frase, è libera di dilatare la propria estensione e di modificare il proprio assetto interno, mentre l'unità metrica, il verso, è predeterminata dall'istituto cardine dell'isosillabismo. Sicché è logico riconoscere proprio nella sintassi il fattore principale di variazione della figura, e farne il perno della classificazione tipologica, che guarderà allora alla funzione, all'ordine reciproco e alla misura dei sintagmi dislocati di qua e di là del taglio di fine verso.

Peraltro, l'ordine delle parole nella poesia della tradizione costituisce a sua volta un problema ben noto, che – per dirla in breve – va riportato alla diffusione pressoché ubiqua delle figure artificiose, vuoi per banali ragioni di prosodia (ricerca di giunzioni in sinalefe per adempiere la formula sillabica, *dispositio* delle parole in coincidenza dei tempi forti del verso, imprescindibile dislocazione in punta della parola rima), vuoi per più stringenti ragioni di *ornatus*, ben regolate dai modelli che fin dalle origini orientano la lingua letteraria, *in primis* la sintassi latina <sup>(5)</sup>. Come sopra per l'enjambement, insomma, anche per queste figure più dell'eccezionalità (in senso stilistico) o della marcatezza (in senso grammaticale) conterà la loro appartenenza a un certo codice espressivo, rispetto al quale ciascun autore sceglie come collocarsi. Ciò non significa, d'altra parte, che, pur codificate, le disposizioni artificiose dei sintagmi non abbiano comunque il valore di trasposizioni 'perturbanti' rispetto agli ordini lineari della frase italiana, quindi SVO, Sn-Gen ecc. <sup>(6)</sup>. Tantomeno

---

<sup>(4)</sup> Tutte le citazioni da Menichetti 1993, 477-80 (i corsivi sono dell'autore); l'intera sezione sull'enjambement tra le pp. 477 e 505, dove, sul piano terminogico, lo studioso non distingue mai *inarcatura* da *enjambement*, trattati alla stregua di sinonimi (e così faccio anch'io in questo mio lavoro, in cui dunque entrambi i termini, se non diversamente specificati, possono indicare sia le figure più accusate che le più blande 'embricazioni' intrafrastiche). Quanto alle precisazioni di cui sopra, occorre dire che lo stesso Menichetti è naturalmente ben consapevole che un conto è la classificazione tassonomica, che a lui interessa in quel contesto («il nostro intento è solo quello di mettere un po' d'ordine in una materia ingarbugliata»), un altro la compiuta valutazione stilistica delle connessioni intersversali di un certo testo (pp. 481 e 504).

<sup>(5)</sup> Del resto neppure la prosa letteraria sfugge al problema: si veda una prima, lucidissima esposizione del problema in POZZI 1976, 83, e ora più specificamente BOZZOLA 1999, 109-110, con cui mi allineo nelle osservazioni successive. Per Dante cfr. le osservazioni di TATEO, *Anastrofe*, 251.

<sup>(6)</sup> Così infatti erano sentite anche da maestri assoluti del discorso artificioso e inarcato, come il Tasso dei *Discorsi del poema eroico*, che le definisce sempre in relazione all'«ordine naturale del parlare» (cfr. SOLDANI 1999b, 235-37).

si intende che le une escludano gli altri. Solo si vuol dire che, nei testi realizzati, la maggiore o minore inclinazione del singolo passo per l'una o per l'altra opzione obbedisce a ragioni meno grammaticali che stilistico-istituzionali, ossia è governata in prima istanza dalle norme della lingua poetica, in seconda battuta dall'idioletto del poeta; e solo dentro questi confini si potrà valutare, alla fine, la reale intenzione espressiva del singolo contesto. Ma allora, anche, il compito primario per lo storico diventa la precisa definizione di tale codice, ossia *extensive* il suo dominio e *intensive* la sua normatività, nonché la sua evoluzione in diacronia. Che è quanto qui si proverà a fare limitatamente – si capisce – alle figure che concomitano con l'inarcatura.

In ottemperanza ai principi dichiarati, nell'esposizione che segue assumerò l'ordine delle parole come elemento discriminante per la classificazione dei fenomeni, spartendo la materia nei quattro paragrafi dedicati alle inarcature senza perturbazione della linea sintattica 'naturale' (§ 2), con inversione dei costituenti (§ 3), con loro dilatazione (§ 4), con parallelismo (§ 5). Di volta in volta si terrà poi conto dell'altro grande parametro con cui si misura la forza dell'enjambement, ossia la consistenza sillabica di innesco e *rejet*: è noto infatti che il senso di discrepanza tra metrica e sintassi si attenua se i confini della figura coincidono con qualche 'pausa' istituzionale, *in primis* una cesura, dando luogo in tal caso al cosiddetto, e tradizionalissimo, enjambement 'emistichiale' (7).

In sede preliminare accenno inoltre a un problema tipologico generale, a cui ci si riferirà di frequente. Al di là del gruppo di appartenenza, stabilito in base alla natura del sirrema, è forse il caso di distinguere tra enjambements *cataforici*, che 'aprono' verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili; e enjambements *anaforici*, nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*. Detto altrimenti, nei primi *sappiamo in anticipo* legata sintatticamente una sequenza metricamente discontinua; nei secondi – al contrario – *scopriamo a posteriori* legata una sequenza che pensavamo metricamente e *sintatticamente* discontinua. E si badi che questo nuovo parametro si sovrappone solo parzialmente agli altri già indicati: il grado di coesione sintagmatica e l'ordine delle parole. La cataforicità, infatti, è prodotta sia dalla estrema coesione, o implicazio-

---

(7) Quello che il Quadrio chiama «lo spezzar la sentenza da un intero ad un mezzo o da un mezzo a un intero» (cit. da MENICETTI 1993, 501). Intendo qui *cesura* in modo generico, come lo snodo sintattico-intonativo della zona centrale del verso, senza entrare nell'annoso e complesso dibattito sulla sua reale natura (se sia cioè da considerarsi o meno elemento 'strutturale' dell'endecasillabo italiano, su cui da ultimo cfr. PRALORAN-SOLDANI 2003, par. 1.1).

ne, tra due sintagmi anche disposti linearmente (ad es. Det/N, pt. 7), sia dalla disposizione invertita di due sintagmi anche a basso grado di coesione (ad es. C/V). Analoghe cautele valgono per la valutazione del senso 'legante' o 'disgiuntivo' dell'enjambement rispetto alla linea del discorso: che sarà il frutto dell'intreccio delle tre dimensioni. Sembra infatti che solo in presenza di un legame sintagmatico di media intensità si abbia la condizione perché l'anaforicità agisca come vettore di un andamento franto, e la cataforicità esprima il suo potenziale di legamento (cfr. la differenza tra N/Gen e Gen/N: ptt. 3 e 29). Con le dovute ripercussioni nella linea intonativa: che nell'un caso sarà prima chiusa e poi riaperta senza preavviso, nell'altro è piuttosto sospesa nel punto critico della disgiunzione tra i versi<sup>(8)</sup>. Al contrario, qualora la relazione sintattica sia molto più allentata (ad es. con un circostanziale in *rejet*, pt. 18), l'anaforicità diventa irrilevante per la valutazione di intensità; e così avviene per la cataforicità quando sia interrotto un nucleo sintattico saldissimo (poniamo il già cit. Det/N). D'altra parte – come notato sopra – la forte coesione sintagmatica a sua volta perde in intensità qualora il *rejet* sia prolungato fino alla cesura o alla fine del verso. Eccetera.

Come auspicato ancora da Menichetti 1993 (p. 504), di recente la riflessione sull'inarcatura ha trovato i primi tentativi di applicazione pratica su larga scala, in una serie di affondi nella poesia del Cinquecento: un'epoca in cui, appunto, i fenomeni in esame appaiono già cristallizzati in norma diffusa, in una koinè che partendo dalla lirica pervade rapidamente epica, didascalica ecc. Più complessa, invece, la situazione nel Due-Trecento, in cui una *langue* poetica è in fase di formazione, avanzata quanto si vuole – data la precocissima tendenza della lingua poetica nostrana a fissarsi in una dimensione 'classica', esemplare – ma certo ancora soggetta a mutamenti e scossoni, sia sul versante dichiaratamente 'anticlassico', costitutivamente 'cubista' (avrebbe detto Avalle), di Guittone e seguaci, sia lungo la linea che pure, dai Siciliani in giù, ha imposto alla lirica la compostezza nella forma e i *magnalia* nei temi, coltivando un'impostazione *leu* in cui, molto all'ingrosso, si infilano le esperienze degli autori del corpus. Il punto è allora questo: verificare quanto, nel settore, Petrarca assuma dalla tradizione precedente e quanto metta di suo; ancora: quanto dei materiali a sua disposizione sia di matrice lirica e quanto provenga da altre esperienze poetiche (leggasi: dalla

(8) MENICETTI 1993, 485, parla al proposito di «intonazione sospensiva», «ascendente e rallentata, spesso concomitante con un prolungamento della vocale tonica [...], che dà evidenza all'ultimo termine dell'«innesco» e fa sentire che esso, come in bilico, attende il termine su cui ricadere».

*Commedia*); e poi come si configuri, alla fine del processo, il sistema delle inarcature petrarchesche, tassello fondamentale di un più ampio riassetto della 'grammatica' del genere in una fase, il medio Trecento, notoriamente ormai lontana dalla raffinata selettività del primo Stilnovo e incline piuttosto alla dispersione, tematica e stilistica, tipica della cultura delle corti (<sup>9</sup>).

Un'ultima nota. In questo studio rinuncio quasi del tutto a considerazioni di tipo statistico per valutare i fenomeni, dei quali mi limiterò, di solito, a indicare più genericamente la maggiore o minore incidenza in questo o quell'autore (<sup>10</sup>). Tuttavia, *in limine*, mi smentisco subito per offrire un dato macroscopico, statisticamente piuttosto grossolano ma già significativo per l'inquadramento della questione. Si tratta del conteggio complessivo dei versi interessati da un qualche processo inarcante in ciascun poeta, di cui do conto nella tabella seguente. In breve, ne risulta che, tolto l'attardato Guinizzelli, il resto del corpus si attesta su un'incidenza di oltre il 40%, con dei picchi rilevanti nel Dante comico e nei *Fragmenta* (rispettivamente 54 e 57%): dati che da una parte confermano – se ce n'era bisogno – la strutturalità dell'enjambement nel verso italiano, dall'altro segnalano, prima ancora di scendere all'analisi tipologica, il balzo in avanti che lungo questa linea compiono i due capolavori trecenteschi.

	Guinizzelli	Cavalcanti	Dante			Cino	Petrarca	
			VN	Rime	Commedia		RVF	Trionfi
Tot. versi schedati	210	490	322	462	2.129	1.470	4.438	1.959
Versi 'inarcati'	79	215	151	228	1.169	709	2.543	1.000

Tab. 1 - Quantità dei versi interessati dall'inarcatura.

(<sup>9</sup>) Cfr. BALDUINO 1984 e SANTAGATA 1996, XIII-XIX e *passim*.

(<sup>10</sup>) Esistono delle ragioni strutturali che rendono quasi impossibile un'analisi statistica delle figure di enjambement. In primo luogo il fatto che in più di qualche caso si verifica la sovrapposizione di diversi tipi di inarcatura: cfr. 290, 10-11: «andar per viva / forza mi convenia dove morte era», dove concomitano A/N «viva / forza» e Inf/V «andar... / ... mi convenia»; o 351, 3-4 «leggiadri sdegni, che le mie infiammate / voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse», con insieme A/N, O/V, epifrasi A<sub>1</sub>/...A<sub>2</sub>. In secondo luogo il fatto che talvolta un'unica figura sintattica si stende su più di due versi, come a Cino 70, 9-11 succede con un iperbato tra il verbo modale e il suo infinito «Ché donna *puote* ben, con su' onore, / con atti belli ed onesti sembianti, / *tener*e 'n dolce vita su' servente». Ebbene: poiché una conta statistica richiederebbe di attribuire a ogni passaggio di verso uno e un solo tipo di legame sintattico, come si decide la classificazione? In realtà, se più fenomeni sono compresenti, sceglierne uno solo significherebbe

## 2. INARCATURE SENZA PERTURBAZIONE DELL'ORDO VERBORUM

Cominciamo dunque con l'osservare le modalità con cui si inarcano tra due versi dei segmenti di frase disposti 'linearmente'. Un primo gruppo, corrispondente a quelli che Menichetti chiama enjambements «molto forti», implica la scissione di un gruppo sintagmatico coeso, nelle forme che si espongono di séguito. (Data la peculiarità, per certi versi estremistica e antiistuzionale, della figura, non considero nel repertorio il rarissimo enjambement 'lessicale', tipo *ameraggio-/vi* o *diretta-/mente*, assente in tutto il Petrarca volgare. Nel corpus intero manca anche l'inarcatura Art./N, che Menichetti 1993, 488, individua in alcuni moderni).

1. *Nome/Aggettivo*. Se si escludono i casi in cui l'aggettivo ha funzione predicativa (per cui cfr. il pt. 23), l'enjambement che mette in punta il nome e rigetta l'aggettivo nel verso seguente è assai poco presente nei *Fragmenta*, che oltretutto concentrano due dei tre casi nella prima quartina del son. 220 (*l'erba / verde, le brine / tenere e fresche*); per il terzo cfr. 352, 3-4 *le parole / vive*. Un costrutto analogo a Cav. 22, 13-14: «schiave / bell' e adorn' e di gentil costume»; che è pure l'unico esempio nei lirici pre-petrarcheschi passati in rassegna, Dante compreso. Un po' più fruttuosa la ricerca nel comparto dei testi in terzine: 5 casi nei *Trionfi* (tra cui TC IV 128-29 *ozio / lento*, TF II 20-21 *spose / poco felici*, TE 103-104 *guadagni / veri*), 6 nei canti schedati della *Commedia* (cfr. *Purg.* 7, 101-102 *suo figlio / barbuto*, *Purg.* 21, 2-3 *la femminetta / samaritana*, *Par.* 1, 32-33 *la fronda / peneia*).

2. *Dittologia in enjambement*. Utilizzo qui la categoria non nel significato specifico di 'dittologia sinonimica' (come in Elwert 1954, Serianni 1997 ecc.), ma nel senso più largo di 'coppia di sintagmi coordinati', che – come noto – costituisce uno dei tratti stilistici più tipici della lirica romanza e di Petrarca in particolare (cfr. Bigi 1954, 6-9, Sberlati 1994). Tuttavia, i sonetti dei *Fragmenta* e i *Trionfi* presentano solo rarissimi casi di dittologia smembrata dall'enjambement: ad es. 326, 3-4 «il fiore / e 'l lume» (per cui cfr. anche il pt. 35 q), TM II 71-2 «quella mansueta / e dolce morte»; e del resto la figura è assai poco presente anche nella tradizione poetica precedente: nessuna occorrenza in Guinizzelli,

---

perdere il senso della loro complessità; mentre se uno solo copre più versi, smembrandolo se ne smarrirebbe l'unitarietà. Ci ha provato BELTRAMI 1981 per la *Commedia* dantesca, in un saggio importante per molti aspetti (non ultimo quello di avere per la prima volta trattato il problema in modo sistematico). Ma questo è precisamente uno dei punti in cui quell'impostazione mi sembra più discutibile (un altro è che non distingue mai le connessioni anastrofiche dalle loro corrispondenti lineari: cfr. p. 75).

Cavalcanti e Dante lirico; poche in Cino (ad es. 20, 3-4 «nodriti / e pien'», 52, 1-2 «acceso / e folle»), e poche nella *Commedia* (cfr. *Par.* 11, 128-29 «remote / e vagabunde»). Il tutto si spiega con la natura fortemente coesa, e spesso formulare, della dittologia, specie aggettivale, che la rende evidentemente una sequenza da trattare in modo unitario. Altro invece il discorso qualora la coppia sia disgiunta da un'epifrasi (cfr. § 4, ptt. 56-59), o quando la sequenza coordinata comprenda più di due elementi, generando una qualche forma di *enumeratio* (cfr. ptt. 28 c, 35 q, 36 i, 57 b ecc.).

3. *Sintagma nominale/complemento di specificazione*. Nel Canzoniere e nei *Trionfi* Petrarca sfrutta ampiamente tutte le possibilità di variazione offerte dalla figura già nella tradizione precedente. Tra cui spicca per intensità, ma non per frequenza, il tipo con *rejet* breve e secco, seguito immediatamente da pausa, che non lascia spazio al recupero della sfasatura per via ritmica. Si vedano ad es. 46, 12-13 «questi fuor fabbricati sopra l'acque / d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio», TC III 118-19 «da indi in qua so che si fa nel *chiostro* / d'Amore, e che si teme, e che si spera»; e soprattutto 180, 1-2 «Po, ben può tu portartene la scorza / di me con tue possenti et rapide onde» (pur senza pausa dopo il genitivo), Cino 92, 5-6 «ché volentieri il faria *servidore* / di voi, donna piacente oltra 'l pensare». Di solito però il genitivo si prolunga almeno fino alla cesura: cfr. Cino 11, 3-4 «pensando che m'ha fatto *servidore* / della mia gentil donna, e non l'è noia», RVF 187, 1-2 «Giunto Alexandro a la famosa tomba / del fero Achille, sospirando disse»; e spesso si espande in relativa fino al termine del verso (o oltre), come paradigmaticamente ad avvio di libro («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core», su cui cfr. le conclusioni generali, punto a), e poi ancora a 79, 1-2 «S'al principio risponde il fine e 'l mezzo / del quattordicesimo anno ch'io sospiro», 351, 13-14 «questo bel variar fu la radice / di mia salute, ch'altramente era ita», e nella tradizione a Cav. 20, 13-14 «e la seconda disia la vertute / della gran gioia che la terza porta», Cino 128, 3-4 «che nascer fanno gli occhi del bel seme / di quel piacer che dentro si ragiona», anche con replicazione a distanza dello stesso schema sintattico-lessicale, come tipico del manierismo ciniano: 35, 9-10 «Formasi dentro in forma ed in sembianza / di quella donna per la qual ei pone», 44, 13-14 «e luce a me per la somma piagenza / di quella donna, c'ha tanto valore». Ma che tra i fattori di attenuazione il principale rimanga quello prosodico lo si avverte bene quando la relativa attacca nelle sillabe iniziali del verso, senza evitare l'impressione di un avvio claudicante, come a 91, 5-6 «Tempo è da ricovrare *ambe le chiavi* / del tuo cor, ch'ella possedeva in vita» (da cfr. con *Inf.* 13, 58-59), 361, 11-12 «e 'n mezzo 'l cor mi sona *una parola* // di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta» (con taglio interstrofico), Cino 147, 3-4 «che tu corri per me di stella 'n stella / del cielo, di cui sai ciascuna rida»; a meno che non si tratti

di una restrittiva, che invece conferisce al verso una struttura sintattica continua: cfr. 141, 5-6 «così sempre io corro al fatal mio sole / degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza», 195, 3-4 «né sbranco i verdi et invescati rami / de l'arbor che né sol cura né gielo» (e lo stesso si avverte con altre forme di predicazione del genitivo: Cino 115, 2-3 «sì mi strugge lo cor doglia e pietanza / di quella donna piena di corrotto», TC I 35-36 «riconoscessi ne la folta schiera / del re non mai di lagime digiuno»). Una manifestazione particolare del costrutto si ha infine quando il genitivo è dato da una frase infinitiva retta da un sintagma nominale: 231, 10-11 «onde tal possa et sì contrarie voglie / di far cose et disfar tanto leggiadre?», 133, 5-6 «Send'io tornato a solver il digiuno / di veder lei che sola al mondo curo» ecc., di norma, qui, con estensione del *rejet* su tutto il verso, come spessissimo nei lirici precedenti: Cino 117, 5-6 «e lo cor m'arde in disiosa voglia / di pur doler mentre che 'n vita duro», Cino 71, 10-11 «ma di quei tutti c'hanno da Dio grazia / d'aver valor di riguardarla fiso» (simile a VN XXXV 3-6 «li occhi son vinti, e non hanno valore / di riguardar persona che li miri. E fatti son che paion due disiri / di lagrimare e di mostrar dolore»).

Su questa base, ben condivisa con i predecessori, Petrarca sembra agire di suo accrescendo la lista degli strumenti di attenuazione: anzitutto per via ritmico-sintattica, raddoppiando cioè gli elementi in *rejet* e creando così un verso *b* sintatticamente bipartito e ben bilanciato dalla coordinazione sindetica, sicché l'infrazione potenziale dell'enjambement viene riassorbita nella cadenza 'conclusiva' che il poeta conferisce a questi versi (onnipresenti nel Canzoniere, anche in altre situazioni testuali): 81, 1-2 «Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe e de l'usanza ria», TC IV 38-39, TF III 13-14. E il procedimento può svilupparsi in tricolon, come a 189, 7-8 «la vela rompe un vento humido eterno / di sospir', di speranze et di desio», 261, 1-2, TC I 115-16 (ma cfr. già Cav. 6, 5-6 «Deh, voi vedete che 'l core ha ferite / di sguardo e di piacer e d'umiltate»).

A un effetto di mitigazione, ma con ben altra strategia 'concertante', porta poi anche l'embricazione del nesso Sn/Gen entro un giro sintattico che avvolge entrambi i versi, spesso con inversioni o almeno con il verbo dislocato in chiusa, e sempre però con una certa naturalezza di svolgimento del discorso, che trascorrendo sulla pausa intersversale viene come accelerato e alleggerito: 176, 12-13 «Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque», 185, 12-13 «Fama ne l'odorato et ricco grembo / d'arabi monti lei ripone et cela», 27, 5-6, 96, 9-10, TC IV 94-95, TP 37-38, TP 100-101, TF III 100-101, TE 118-19. Quasi impossibile trovare movimenti analoghi nella lirica precedente, con l'eccezione delle *Rime* di Dante, XLII 1-2 «Qual che voi siate, amico, vostro manto / di scienza parmi tal che non è gioco», e LI 1-2 «Non mi poriano già mai fare ammenda / del lor gran fallo gli occhi miei [...]»: in testi – si noterà – non appartenenti al filone centrale dello stilnovismo dantesco (la tenzone col Maianese e il sonetto della Garisenda); e non sarà un caso che la

sperimentazione trovi il suo sbocco naturale, e tanto più maturo, in moltissimi luoghi della *Commedia*, che andranno dunque considerati l'archetipo dell'impiego petrarchesco: *Purg.* 14, 154-46 «Ma voi prendete l'esca, sì che l'amo / de l'antico avversaro a sé vi tira», *Par.* 22, 28-29 «e la maggiore e la più luculenta / di quelle margherite innanzi fessi» ecc. ecc. In tale direzione 'legante', il Petrarca volgare spicca da un lato per certe sequenze di tre versi senza pause, come a 181, 1-3 «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese sott'un ramo / dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo» (ma cfr. già *Par.* 33, 115-17 «Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza»), dall'altro per le serie aggettivali che incorniciano il nome del sintagma preposizionale, qui rallentando e come impuntando la dizione, già sospesa dall'inarcatura: 151, 6-7 «vinse, come la mia quel raggio altero / del bel dolce soave bianco et nero», TM I 103-104 «Io dico che giunta era l'ora extrema / di quella breve vita gloriosa», TF I 112-13, TT 130-31. E ancora si veda come la *variatio* intervenga a contrastare l'effetto di ripetizione del modulo in due versi consecutivi: 19, 10-12 «Ch'i' non son forte ad aspettar la luce / di questa Donna, e non so fare schermi / di luoghi tenebrosi o d'ore tarde».

4. *Aggettivo/complemento*. Quando in *rejet* finisce il complemento retto da un aggettivo, la casistica non si scosta di molto da quella osservata per Sn/Gen, se non fosse che la minore diffusione complessiva rende quasi assenti le realizzazioni più eccentriche di quel modello. Tutto sembra ridursi allora ai tipi con contesto attenuante, ossia con *rejet* espanso in relativa, specie restrittiva (124, 1-2 «schiva / di quel che vede e nel passato volta», 351, 10-11, *Purg.* 21, 106-107), e in sintagma aggettivale (*Purg.* 14, 94-95 «ripieno / di venenosi serpi»). Rispetto ai quali Petrarca spicca, al solito, per la sperimentazione di due vie opposte: da un lato cioè perché, nel riporto, cerca effetti ulteriori di armonizzazione sintattico-intonativa, mediante serie aggettivali (201, 1-2 «adorno / d'un bello aurato et serico trapunto») oppure bipartizioni a base dittologica (168, 10-11 «la stagion contraria / a sua impromessa, et a la mia speranza», TC III 58-59, TM I 17-18; ma un tricolon era già a VN XXIII 7-8 «vestute / di gentilezza, d'amore e di fede»); dall'altro perché, sia pure di rado, dà spazio a cadenze più difficili e nervose, come a 307, 12-14: «Seguilla Amor con sì mirabil cura / in adornarlo, ch'i' non era degno / pur de la vista: ma fu mia ventura», dove si attraversa la chiusa del sonetto con un passo sintattico continuamente interrotto da pause, e quindi, invece di smussarli, si lasciano a vivo gli spigoli prodotti dai due enjambements consecutivi.

5. *Sintagma nominale/infinitiva ovv. aggettivo/infinitiva*. La maggiore autonomia sintattica dell'infinito preposizionale rispetto a un comune genitivo conferisce a questa inarcatura un'energia minore che nei casi del punto 3 (ma cfr.

anche sotto il pt. 26). La diffusione nel corpus è comunque altrettanto copiosa. Qualche es., con dipendenza da un nome: 307, 12-13 «seguilla Amor con sì mirabil cura / in adornarlo, ch'ì non era degno», 356, 2-3 «spira sì spesso, ch'ì prendo ardimento / di dirle il mal ch'ì ò sentito et sento» ecc.; oppure da un aggettivo: 341, 1-2 «Deh qual pietà, qual angel fu sì presto / a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio?» (simile a TP 49-51 «ché già mai schermidor non fu sì accorto / a schifar colpo, né nocchier sì presto / a volger nave da gli scogli in porto», e già a *Rime* LXXXIX 12-13 «e però, lasso, fu' io così ratto / in trarre a me 'l contrario de la vita», e a *Inf.* 2, 109-110 «Al mondo non fur mai persone ratte / a far lor pro o a fuggir lor danno»), TE 58-9, *Inf.* 2, 136-37, *Inf.* 8, 53-54.

6. *Comparativo/secondo termine*. La coesione, sintattica e intonazionale, tra l'aggettivo di grado comparativo e il secondo termine di paragone, determina la forza dell'enjambement che li separa, peraltro presente, tra i lirici, nel solo Petrarca volgare: 156, 10-11 «facean piangendo un più dolce concento / d'ogni altro, che nel mondo udir si soglia», 307, 5-6 «Trovaime a l'opra via più lento e frale / d'un picciol ramo cui gran fascio piega», TC I 143-44 «et Argia Polinice, assai più fida / che l'avara mogliera d'Amfiarao», sempre però con il consueto sviluppo del riporto in relativa o in altro complemento. Ulteriormente attenuato l'effetto quando il secondo termine è rappresentato da una struttura frastica più complessa: cfr. TM II 73-73 «ché 'n tutto quel mio passo er'io più lieta / che qual d'exilio al dolce albergo riede», TT 32-33, com'è tipico del Dante comico: *Par.* 33, 55-56 «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede» ecc.

7. *Determinante/nome*. In modo ancor più netto che nei punti precedenti si profila qui un'opposizione sostanziale tra, da un lato, la lirica due-trecentesca del corpus, dove la figura non compare mai, e dall'altro il Dante comico e Petrarca. Che convergono anche nella tipologia delle realizzazioni, con determinante di volta in volta rappresentato da un numerale: 43, 1-2 «Il figliuol di Latona avea già nove / volte guardato dal balcon sovrano», 146, 12-13 «in tutte et quattro / parti del mondo», *Inf.* 8, 97-98 «sette / volte», *Purg.* 1, 98-99 «al primo / ministro»; da un dimostrativo: 8, 5-6 «libere in pace passavam per questa / vita mortal, ch'ogni animal desia», 184, 13-14 «queste / vane speranze», 186, 10-11 «questo / novo fior»; da un interrogativo: 287, 12-13 «puoi ben dire in quante / lagrime io vivo»; da un indefinito: 102, 9-10 «ciascuna / sua passion», 102, 13-14 «quest'una / via», TC II «fra cotanta / turba», TC IV 5-6 «ratto domesticato fui con tutti / i miei infelici e miseri conservi», *Par.* 22, 133-34 «per tutte quante / le sette spere»; da un possessivo: 261, 3-4 «a quella mia / nemica», 286, 3-4 «ch'ì odo di colei che qui fu mia / donna, or è in cielo, et anchor par qui sia», TC II 145 «ivi il vano amador che la sua propria / bellezza disiendo fu distrutto», TP 76-77 «tutte le sue

/ chiare virtuti». Peraltro, a dispetto della frattura apparentemente secca provocata da questo enjambement, gli esempi citati mostrano come il sintagma così scisso cada di norma al centro di una frase che si estende sull'intero distico o almeno tocca i limiti delle due cesure, con i soliti effetti di normalizzazione intonativa (e pure di compattamento sintattico: cfr. più avanti); come, e *contrario*, conferma l'unico caso in cui la figura si accompagna a un andamento sincopato della linea del discorso, nel cit. 286, 3-4: che, d'altra parte, sarà allora anche dimostrazione della capacità petrarchesca di sperimentare mosse non in linea con la direttrice principale del suo stile.

8. *Preposizione/nome*. Per ottenere un normale endecasillabo piano, la preposizione deve essere o bisillabica (tipo *senza*) o articolata (tipo *de la* ecc.: nel qual caso la scrizione analitica produce anche rima franta, almeno per l'occhio). Stando alle mie schede, questa inarcatura sembra estranea al corpus dei sonetti, *Fragmenta* compresi, ma non ai due testi in terzine, per cui cfr. TM II 160-61 «Più ti vo' dir, per non lasciarti senza / una conclusion che a te fia grata», *Purg.* 21, 40-41 «Quei cominciò: «Cosa non è che senza / ordine senta la religione», *Par.* 11, 13-14 «Poi che ciascuno fu tornato ne lo / punto del cerchio in che avanti s'era» (e Baldelli, *Rima*, par. 15). Lo stesso Baldelli, *Terzina*, 588, segnala inoltre un «verso / lo cor» ai vv. 46-47 di *Così nel mio parlar*, a riprova di una maggiore diponibilità generale delle petrose nei confronti dell'enjambement.

9. *Verbo modale/infinito e sim.* Scarsi gli ess. nei *Fragmenta* (159, 3-4 «quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea», 203, 7-8 «Se non fusse mia stella, i' pur devrei / al fonte di pietà trovar mercedex», 89, 5-6, 204, 5-6), pochi nei lirici due-trecenteschi: due in Cino (17, 5-6 «e consolando le dice: 'Tu déi / essere allegra, poi ti faccio onore», 85, 9-10 «volute / tôrre e farmi obliar sì gentil cosa»), uno nella *Vita nuova* (XIX 7-8 «tu non pui / punto celar la dolorosa mente»). Nei *Tronfi* rinvengo pure qualche caso (TC I 109-110 «d'un che non volse / consentir al furor de la matrigna», TT 127-28, TT 34-35), mentre nella *Commedia* lo stilema spesseggia: *Inf.* 23, 55-56 «ché l'alta provedenza che lor volle / porre ministri de la fossa quinta», *Purg.* 7, 49-50 «Chi volesse / salir di notte», *Purg.* 7, 94-95, *Par.* 1, 49-50, *Par.* 22, 125-26 ecc. Per il nesso V/Inf si veda anche il pt. 26.

10. *Ausiliare/participio e sim.* Curiosamente, il tipo rovescia le proporzioni rispetto al precedente; anzi, sembra quasi esclusivo di Petrarca, e del Petrarca del Canzoniere: 8, 9-10 «ma del misero stato ove noi semo / condotte da la vita altra serena», 35, 13-14 «non venga sempre / ragionando con meco», 45, 5-6 «m'avete / scacciato», 49, 3-4 «non m'hai / renduto honor», 99, 12-13 «tu vai / mostrando altrui la via», 32, 5-6, quasi sempre entro un'ampia struttura sintattica

di cui il verbo scisso funge da cerniera nel punto centrale del distico. Solo nella *Commedia* si ha qualche altro esempio: *Purg.* 15, 39 «fue / cantato», *Par.* 8, 75 «non avesse / mosso» ecc. (cfr. Beltrami 1981, 77).

11. *Avverbio/congiunzione*. La categoria comprende le locuzioni congiunzionali formate da Avv+*che*, sul tipo di *poi che*, *avanti che* ecc., quando i loro membri siano dislocati sul punto di stacco tra due versi. La figura è piuttosto frequente in Petrarca, che probabilmente – come in altri tipi – vi sente agire due effetti in contemporanea: da una parte un massimo di frattura tra due elementi assai coesi, dall'altra, comunque, la possibilità di un riavvio rapido e dinamico del verso *b*, di fatto occupato – e di solito per intero – dalla frase introdotta dal *che*. Cfr. RVF 17, 9-10 «Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi / ch'ì veggio al departir gli atti soavi», 77, 12-13 (*poi / che*), 330, 3-4 (*da poi / che*). Sporadici gli ess. nei sonetti stilnovisti: nessuno in Dante (ma sì nelle canzoni: cfr. Baldelli, *Terzina*, 588), uno in Cavalcanti (42, 9-10 «quanto / che»), un paio in Cino (27, 2-3 «pui / che», 53, 3-4 «allora, / ch'io aspetto Amor»), mentre – come sempre – è la *Commedia* a fornirci i riscontri più puntuali: *Inf.* 8, 1-2 «Io dico, seguitando, ch'assai prima / che noi fossimo al piè de l'alta torre», *Purg.* 7, 32-33 «avante / che», *Par.* 7, 147-48 «allora / che» ecc. (cfr. ancora Baldelli, *Terzina*, 590). Dove però Petrarca sembra più decisamente innovativo è nelle realizzazioni con arretramento dell'avverbio in posizione centrale del v. *a*, quasi del tutto assenti nei predecessori (ma cfr. Guin. 16, 3-4 «lo saggio, dico, pensa *prima* via / di gir, *che* vada», e nel poema sacro almeno *Inf.* 12, 37-38): si vedano 82, 5-6 «e voglio *anzi* un sepolcro bello e bianco / *che* 'l vostro nome a mio danno si scriva», 195, 12-13 «Esser pò *in prima* ogni impossibil cosa, / *ch'*altri che morte, od ella, sani 'l colpo», 235, 10-11 «d'infiniti sospiri *or* l'anno spinta, / *ch'*è nel mio mare horribil notte et verno», 110, 10-11, 296, 12-13, TC I 70-71. Lo stilema, per certi aspetti simile a un iperbato, è in realtà ottenuto sfruttando la mobilità strutturale dell'avverbio, e ottenendo così una figura di tesa eleganza sintattica, ma anche una *liaison* inaspettata tra i due versi.

12. *Avverbio/preposizione*. Il tipo comporta che il taglio di fine verso incida il sirrema formato da Avv+Prep (*insieme con* e sim.). Esso peraltro non occorre né nei *Fragmenta* né nel Dante lirico; si però sporadicamente nei *Trionfi* (un solo caso a TC IV 25-26 «Una giovane greca *a paro a paro / co* i nobili poeti iva cantando»), in Cino (75, 3-4 «*a modo / d'*uccel», 94, 9-10 «*davanti / a* quella donna»), e nella *Commedia* (*Inf.* 34, 8-9 «mi ristringi *retro / al* duca mio», *Par.* 1, 118-29 «*fore / d'*intelligenza»).

13. *Dimostrativo/relativo*. Il nesso tra un relativo e il pronome dimostrativo suo antecedente è rinsaldato dalla funzione marcatamente restrittiva della su-

bordinata. La sua scissione ad opera dell'inarcatura è tuttavia attenuata – come per i punti 5 e 11 – dalla compiuta autonomia sintattica della relativa. Ciò ne spiega, credo, la diffusione in tutto il corpus: cfr. RVF 104, 13-14 «ma 'l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali», 256, 1-2 «Far potess'io vendetta di colei / che guardando et parlando mi distrugge», 203, 2-3 e 291, 10-11 («colei / che»), 336, 1-2 («quella / che»); TM II 62-63 e TF I 8-9 («quella / che»); e poi Cav. 44, 3-4 «Bernardo amico mio, solo da quella / che ti rispuose a le tue rime agute», Cino 147, 1-2 «quella / ch'è», VN XXXIV 5-6 «costui / che», *Purg.* 33, 77-78 «per quello / che», *Par.* 1, 38-39 «da quella / che» ecc. Più marcato l'enjambement, ma anche più 'avvolgente', quando la relativa in *rejet*, ridotta al minimo, incide una reggente che prosegue nel v. *b*: così a 158, 9-10 «Amor e 'l ver fur meco a dir che *quelle / ch'i' vidi* eran bellezze al mondo sole», 247, 1-2 «Parrà forse ad alcun che 'n lodar *quella / ch'i' adoro in terra*, errante sia 'l mio stile»: e non sarà un caso che le mie schede attestino la realizzazione solo nel Canzoniere.

Anche quando tra il sintagma in innesco e quello in riporto non c'è un legame che implichi una consecuzione lineare diretta, il taglio di fine verso può comunque incidere la linea del discorso in modo piuttosto evidente (in genere Menichetti 1993, 491-92 parla qui di «media intensità»). Dirò subito, peraltro, che – come c'è da aspettarsi – la frequenza di ciascun tipo è inversa al grado di coesione tra i sintagmi interessati: dunque si fa alta o altissima in tutti gli autori mano a mano che dai primi numeri dell'elenco ci spostiamo agli ultimi, che slittano verso le vere inarcature 'sintattiche'.

14. *Congiunzione subordinativa/resto della frase*. Per ovvie ragioni prosodiche sopportano di essere collocate in innesco solo le congiunzioni almeno bisillabiche, e di fatto solo le piane, data la rarità estrema delle rime tronche. Nel Canzoniere la casistica, numericamente piuttosto consistente, si divarica in due direzioni soltanto: con la subordinata che o è una temporale introdotta *quando* (76, 5-6 «Non me n'avidì, lasso, se non quando / fui in lor forza; et or con gran fatica» e 216, 1-2 «Tutto 'l dì piango; e poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali»); o ha funzione di interrogativa, diretta (154, 13-14 «or quando mai / fu per somma beltà vil voglia spenta») o indiretta, che è, quest'ultima, un tipo così sintatticamente coeso alla reggente da indurre ad una lettura 'continua' del distico, di norma non smentita da bruschi arresti nel verso *b*, su cui la frase si estende per intero: 43, 5-6 «Poi che cercando stanco non seppe ove / s'albergasse, da presso o di lontano», 74, 1-2 «Io son già stanco di pensar sì come / i miei pensier' in voi stanchi non sono», 97, 13-14 «né i pie' sanno altra via, né le man' come / lodar si possa in carte altra persona». I *Trion-*

*fi* rispettano la tendenza, con interrogativa in due casi su quattro: TC I 43-44 «Ond'io meravigliando dissi: – Or come / conosci me ch'io te non riconosca?», TC II 142-43 «Perseo era l'uno e volsi saper come / Andromeda gli piacque in Etiopia»; e per il resto inarcando solo su *quando* (TC II 4-5, TM II 148-49). La tradizione lirica precedente invece quasi non conosce la figura, con l'eccezione di Cino 16, 5-6 «e fosse d'ogni ben compita quanto / core pensare e lingua dir potesse» (in un testo parecchio esposto sul piano dello sperimentalismo formale); sicché, al solito, tracce assai consistenti rinvengo solo nella *Commedia: Purg.* 21, 100-101 «E per esser vivuto di là quando / visse Virgilio, assentirei un sole», e *ivi* 16, 17-18, 24, 52-53, 31, 67-68, 19, 103-104, ecc.

15. *Aggettivo interrogativo+N/resto della frase*. Quando il nesso in questione introduce una interrogativa indiretta, l'effetto complessivo dell'inarcatura è assai simile a quello prodotto da una congiunzione in innesco (cfr. sopra, punto 14). Non a caso, come là, gli unici esempi si hanno in Petrarca (TC III 161-62 «e temer di trovarla, e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasformi») e in Dante (cfr. *Rime* XCIII 5-6).

16. *Soggetto/resto della frase*. Nel complesso si tratta di una delle forme di raccordo intersversale più utilizzate da tutti gli autori del corpus. E si capisce: tra i componenti della frase semplice il sintagma soggetto gode infatti di uno status di 'autonomia', che in ultima analisi lo oppone al Sv e alle sue espansioni, dal punto di vista sia sintattico che pragmatico che intonativo. Sul piano della distribuzione nel verso, si capisce anche che questa autonomia gli permetta di disporsi in innesco senza traumi eccessivi per lo svolgimento del discorso, e tanto più se – come accade nella gran parte dei casi – per varie strade occupi l'intero v. *a* o buona parte di esso. Tanto per citare la situazione più frequente, così avviene con la stringa [S+Rel/resto della frase], di cui, a puro scopo esemplificativo, mi limito a citare Cav. 2, 9-10 «Le donne che vi fanno compagnia / assa' mi piaccion per lo vostro amore». Così ancora con l'espansione del soggetto mediante aggettivazione, spesso dittologica: Cino 3, 1-2 «Una gentil piacevol giovanella / adorna ven d'angelica vertute»; o mediante genitivo: Cino 28, 1-2 «La udienza degli orecchi mie / m'have sì piena di dolor la mente»; o mediante moltiplicazione del sintagma in coppia o tricolon: Cav. 117, 3-4 «ché 'l vel tinto ch'ì' vidi e 'l drappo scuro / d'ogni allegrezza e d'ogni ben mi spoglia», Cino 54, 2-3 «se questa donna e Amore e Pietate / fossero insieme in perfetta amistate». Ovvio poi che l'ulteriore espandibilità delle relative e la facoltà di incremento modulare delle bipartizioni favoriscano a loro volta l'estensione della figura oltre il distico, prolungando al verso *c* l'attesa del Sv: cfr. Cav. 5, 1-3 «Li mie' foll'occhi, che prima guardaro / vostra figura piena di valore, / fuor quei che di voi, donna, m'acusaro», Cino 84, 1-3 «Li atti vostri leggiadri e 'l bel diporto / e 'l fin piacere e la nova beltate, /

fanno sentire al cor dolce conforto». In assenza di questi o simili strumenti di attenuazione, quando cioè il soggetto compaia da solo in punta, di solito esso è il primo elemento di una subordinata che segue la reggente, sicché è comunque legato a ciò che precede da tiranti sintattici che ne controbilanciano l'esposizione cataforica, come a Cav. 17, 1-2 «S'io prego questa donna che Pietate / non sia nemica del su' cor gentile» ecc. ecc.

Veniamo a Petrarca. Il quale, oltre a riproporre tutte le realizzazioni esperite dalla tradizione, anche tenta strade che sembrano non tanto contraddire quanto spingere più avanti quelle tendenze, ossia radicalizzarle o almeno compierle fino in fondo. Di séguito esaminerò nel dettaglio i casi più significativi; qui anticipo solo che, in generale, vi si vede attiva la nuova concezione del testo come spazio aperto, senza paratie stagne, da attraversare con una sintassi che rilancia sempre più avanti il punto di stacco, imprimendo al discorso un ritmo tutto interno ai processi di costruzione dell'immagine e della situazione.

- a. Il soggetto apre il v. *a* e il verbo è ritardato alla fine dell'ultimo verso coinvolto dalla figura. In questo modo si accresce col minimo sforzo l'estensione dell'arco sintattico aperto dal soggetto, dentro il quale possono così disporsi altre figure artificiose, come – nell'es. – un chiasmo nel primo verso, un'ampia anastrofe OIV nel secondo, con dilatazione dello spazio testuale e quasi avvolgimento a spirale della linea del discorso: 159, 5-6 «qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea / chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?». Abbastanza spesso questo diventa uno degli strumenti per legare i versi di una quartina o di una terzina in un unico giro sintattico, com'è caratteristico del solo Petrarca: 180, 5-8 «lo qual [spirito] senz'alternar poggia con orza / dritto per l'aure al suo desir seconde, / battendo l'ali verso l'aurea fronde, / l'acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza», 167, 9-11 «Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega / col gran desir d'udendo esser beata / l'anima al dipartir presta raffrena».
- b. Il soggetto iniziale di quartina o di terzina trova il suo verbo solo all'attacco della partizione metrica successiva. In tal modo il verbo assume una funzione, più che di chiusura, di rilancio del flusso sintattico, aprendo alla possibilità di ulteriori sviluppi del periodo: cfr. 75, 1-6 «I begli occhi ond'ï fui percosso in guisa / ch'e' medesmi porian saldar la piaga, / et non già virtù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa, // m'anno la via sì d'altro amor precisa, / ch'un sol dolce penser l'anima appaga», 197, 1-6 «L'aura celeste che 'n quel verde lauro / spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo, / et a me pose un dolce giogo al collo, / tal che mia libertà tardi restauro, // pò quello in me, che nel gran vecchio mauro / Medusa quando in selce transformollo».
- c. Le relative che determinano il soggetto vengono moltiplicate ed estese oltre la singola partizione del sonetto (quartina o terzina), come a 4, 1-8 «*Que'*

ch'infinita providentia et arte / mostrò nel suo mirabil magistero, / che criò questo et quell'altro hemispero, / et mansüeto più Giove che Marte, // vegnendo in terra a 'lluminar le carte / ch'avean molt'anni già celato il vero, / *tolse* Giovanni da la rete et Piero, / et nel regno del ciel fece lor parte». Ancora più spesso la medesima tendenza all'accumulo si manifesta infilando serie di S+relativa, che talvolta arrivano a interessare l'intera poesia: di tutto ciò ho discusso ampiamente in Soldani 2003, parr. 2.2.1 e 2.2.3, cui rimando anche per l'esemplificazione.

- d. Alla medesima istanza di espansione del testo per aggiunta, ravvisata nel punto precedente, obbedisce il procedimento enumerativo che – per così dire – diffrange il soggetto in serie plurimembri, di solito limitate a uno o due versi: cfr. 159, 9-10 «Amor, senno, valor, pietate e doglia / facean piangendo un più dolce concento», 211, 9-10 «Vertute, Onor, Bellezza, atto gentile, / dolci parole ai be' rami m'àn giunto», 228, 9-11 «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, / casta bellezza in habito celeste / son le radici de la nobil pianta»; ma, sia pure di rado, anche estese *ad libitum*, come nel celebre attacco del son. 148: «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange, / Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro; // non edra, abete, pin, faggio o genebro / poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange» (su cui cfr. ancora Soldani 2003, par. 2.2.1).
- e. Peraltro, la tendenza alla moltiplicazione modulare può riguardare non solo il soggetto, ma intaccare anche i sintagmi che lo seguono, applicandovi diffusamente le differenti forme di 'pluralità': con – dunque – dittologie, tricola, versi bipartiti ecc., che sembrano rampollare gli uni dagli altri: 10, 5-9 «qui non palazzi, non theatro o loggia, / ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino, / tra l'erbe verde e 'l bel monte vicino, / onde si scende poetando et poggia, // levan di terra al ciel nostr'intellecto», 46, 1-3 «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi / son per me acerbi et velenosi stecchi», 140, 5-8, ecc.
- f. La figura S/V è raddoppiata in versi adiacenti, dando luogo a una specie di parallelismo dell'inarcatura. Ciò avviene anzitutto nelle terzine, dove la figura concorre a realizzare uno degli schemi di distribuzione sintattica più frequenti in Petrarca e nel Dante comico (ma non negli altri lirici: cfr. Soldani 2003, par. 4.2), quello con scansione frastica binaria e 'pausa' al centro del secondo verso. Si veda ad es. 181, 9-11 «E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole / folgorava d'intorno; e 'l fune avvolto / era a la man ch'avorio et neve avanza». Ma lo stesso si ha in sequenze più ampie, come tra due quartine o due terzine, quando ad es. la ripetizione del modulo S/...V, magari accompagnato da altre isocolie e iterazioni lessicali, può rafforzare il raccordo tra i due membri di una similitudine: cfr. 209, 9-14 «Et qual cervo ferito di

saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco, / fugge, et più duolsi quanto  
più s'affretta, // tal io, con quello stral dal lato manco, / che mi consuma, et  
parte mi diletta, / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco».

17. *Pronome/resto della frase.* Raggruppo qui tutte le figure in cui il pronome contemporaneamente sia esposto in innesco e avvii la frase successiva, senza distinguere per tipo morfologico o funzione sintattica, benché le due condizioni per sé selezionino quasi esclusivamente i relativi, gli interrogativi e i personali soggetto, cui in effetti appartengono tutti i casi schedati. Che, se si pensa alla difficoltà di attrarre in rima elementi come *io* o *cui* (ma anche, per altri aspetti, *chiunque* e sim.), occorrono in modo non troppo esiguo nei *Fragmenta*: 61, 9-10 «Benedette le voci tante ch'io / chiamando il nome de mia Donna ò sparte», 97, 2-3 «partendoti da me, mostrato quale / era 'l mio stato, quando il primo strale», 113, 5-6 (*io*), 247, 5-6 (*ella*), 289, 5-6 (ancora *ella*), 309, 10-11 (*chiunque*), 333, 13-14 (*quale*). Lo stesso nei *Trionfi*: TC III 5-6 (*io*), TP 131-32 (*quali*), TM II 187-88 (*io*), TT 59-60 (*nel quale*), TE 71-72 (*in cui*), a indicare evidentemente un tratto codificato dello stile petrarchesco; come non è, invece, dei restanti lirici del corpus, in cui trovo solo due ess., in Cino 47, 5-6 (*io*) e nelle *Rime dantesche*, LI 2-3 (*elli*), ancora nel son. della Garisenda, eccentrico per più aspetti stilistici. Nuovamente, riporta a un uso paragonabile a quello di Petrarca solo la *Commedia*, che nei canti schedati dà *Inf.* 2, 76-77 (*per cui*), *Inf.* 34, 44-45 (*quali*), *Purg.* 7, 16-17 (*per cui*), *Purg.* 22, 59-60 (*io*).

18. *Verbo/complementi.* Le molte centinaia di casi attestati dalle mie schede, e ben distribuiti in tutto il corpus, scoraggiano un'analisi troppo dettagliata. Il fatto è che, se mi si passa l'ovvietà, il verbo costituisce il vero punto di snodo della frase, legato com'è al soggetto che lo precede dall'accordo di persona e ai complementi che lo seguono dalle proprie 'valenze'. Nello stesso tempo, però, proprio per questa centralità esso mantiene una sua certa autonomia, anche prosodica e intonativa, sicché può sia aprire il riporto, come visto al punto 16, sia comparire in innesco dislocando nel v. *b* il resto del Sv, com'è nel caso in esame. Ovvio peraltro che si possa graduare l'intensità della figura a seconda del vincolo che lega il verbo agli elementi riportati: stretto nel caso dell'oggetto o di altri complementi nucleari, molto meno con i circostanziali. Basti qualche esempio per farsi un'idea dell'uso medio, che per O prevede quasi sempre l'espansione in relativa, specie restrittiva, evidentemente allo scopo di costituire nel v. *b* un'unità sintagmatica di peso, accentuandone l'autonomia intonativa rispetto al verbo: Cav. 18, 3-4 «ch'avemo scritte dolorosamente / quelle parole che vo' avete udite», RVF 104, 5-6 «Però mi dice il cor ch'io in carte scriva / cosa onde 'l vostro nome in pregio saglia», 313, 7-8; ma non mancano ess. con altre subordinate: Cino 57, 1-2 «Madonna, la beltà vostra infollò / sì li miei occhi,

che menâr lo core», RVF 95, 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo» ecc. Lo stesso con i complementi nucleari: 16, 1-2 «Movesi il vecchierel canuto et bianco / del dolce loco ov'â sua età fornita», 89, 13-14 «et con quanta faticha oggi mi spetro / de l'errore, ov'io stesso m'era involto!»; e con i non nucleari: 44, 10-11 «et ch'avete gli schermi sempre accorti / contra l'arco d'Amor che 'ndarno tira» (benché questi possano tranquillamente reggere da soli lo stacco metrico dalla frase di appartenenza: cfr. 101, 12-13 «La voglia et la ragion combattuto ànno / sette et sette anni; et vincerà il migliore», con altrettanto tipico attacco coordinante della frase successiva). Ma in generale sono attivi in tutti gli autori queglii strumenti di estensione del complemento rigettato, che al punto 16 abbiamo già visto utilizzati per dare maggior corpo al soggetto in innesco; in breve, aggettivazione: 263, 3-4 «quanti m'ài fatto di dogliosi e lieti / in questa breve mia vita mortale!»; raddoppiamento: 341, 9-10 «Beata s'è, che pò beare altrui / co la sua vista, over co le parole»; aggiunzione di altri complementi: 357, 3-4 «che mi condusse al mondo, or mi conduce / per miglior via, a vita senza affanni» ecc. ecc.

Di solito, dunque, la misura dei sintagmi in riporto è abbastanza protratta da garantire una lettura senza scosse; assai raramente invece si limita a un solo elemento di poche sillabe, seguito da una pausa decentrata, intoppando così lo scorrere del discorso e mettendo davvero in luce la discrasia tra metrica e sintassi: cfr. *Rime* XLIV 12-13 «ché tal dolor ten sotto suo camato / tutti altri, e capo di ciascun si chiama». Ma, appunto, si tratta di eccezioni. Perché il senso primo della figura, in Petrarca come nei predecessori, sembra essere proprio la possibilità di distendere la frase tra i due versi senza interrompere la cadenza 'naturale' della lingua.

Dalla massa isolo in Petrarca alcune situazioni notevoli, che ancora rimandano per gran parte ai principi generali già riscontrati per altre tipologie:

- a. L'oggetto è ritardato al v. *c* mediante inserzione di altri complementi o frasi. La mossa talvolta è già in Cino (ad es. 127, 5-7 «Io, c'ho provato po' come *disdice*, / quando vede imbastito lo suo dardo, / *ciò che promette*, a morte mi do tardo», anche con dislocazione di S dal V principale), ma è con Petrarca che diventa piuttosto frequente: cfr. 322, 1-3 «Mai non *vedranno* le mie luci asciutte / con le parti de l'animo tranquille / *quelle note* ov'Amor par che sfaville» (e 16, 12-14, 183, 5-7); assumendo pure forme tutte sue, come a 85, 1-3, la replicazione polittotica del verbo: «Io *amai* sempre, ed *amo* forte ancora, / e *son per amar* più di giorno in giorno / *quel dolce loco*, ove piangendo torno».
- b. Il complemento è sdoppiato, a comporre un verso bipartito dalla tipica cadenza 'conclusiva': 251, 9-10 «A me pur giova di sperare anchora / la dolce vista del bel viso adorno», 260, 7-8 «non chi recò con sua vaga bellezza / in Grecia affanni, in Troia ultimi stridi», 269, 3-4, 291, 1-2. Come

- altre volte, tale disposizione viene pure accentuata, dando luogo a una figura plurimembre, come a 309, 7-8 «poi mille volte indarno a l'opra volse / ingegno, tempo, penne, carte, e 'nchiostri», e a 282, 13-14 «che, quando torni, te conosco e 'ntendo / a l'andar, a la voce, al volto, a' panni»; oppure organizzando in pluralità vari sintagmi dei due versi: 158, 7-8 «oltre la vista, agli orecchi orna e 'nfinge / sue voci vive et suoi sancti sospiri», 192, 5-6, 198, 1-2, 285, 3-4; o anche ripetendo la figura per due volte in tre versi: cfr. 195, 6-8 «fia inanzi ch'io non sempre tema et brami / la sua bell'ombra, et ch'i' non odi et ami / l'alta piaga amorosa, che mal celo».
- c. Stando in innesco, naturalmente càpita spesso che il verbo sia calamitato in punta del verso *a*: per motivi sintattici *in primis*, ossia perché precede immediatamente *O*; ma anche per altrettanto ovvie ragioni di rima, facilitata dall'omofonia desinenziale (sul problema della rima flessiva nella poesia delle origini e in Petrarca cfr. ora Pelosi 2003 e Afribo 2003). Il *cliché* diffuso in tutti gli autori prevede in questi casi che il verbo apra una nuova frase, dopo congiunzione coordinativa (Cino 113, 5-6 «vien ne la mente e *lagrimando tange* / lo cor ch'è su' servente tutto integro» ecc.), in avvio di discorso diretto (TC II 133-34 «in fin che mi fu detto: – *Troppo stai* / in un penser a le cose diverse», RVF 279, 10-11, *Inf.* 12, 31-32 ecc.), o più spesso dopo un nesso subordinante (pron. rel. o congiunzione: Cino 100, 1-2 «Lo fino Amor cortese, *ch'ammaestra* / d'umil sofferenza ogni suo dritto servo», *Purg.* 7, 112-13 «Quel che par sì membruto e *che s'accorda*, / cantando, con colui dal maschio naso»). Petrarca tuttavia approfitta di tale posizione 'mediana' per dar corso a frasi unitarie distese sui due versi e perfettamente bilanciate intorno al perno verbale: 250, 5-6 «ché spesso nel suo volto veder parme / vera pietà con grave dolor mista», 343, 10-11 «et come intentamente ascolta et nota / la lunga historia de le pene mie»; preceduto – a quanto pare – da pochi ess.: del solo Cino tra i lirici, tra cui 114, 3-4 «ed a me poscia immantenente adduce / bella donna gentil, piana ed onesta», e – fuori dal genere – del solito Dante comico: cfr. *Purg.* 33, 98-9 «cotesta oblivion chiaro conchiude / colpa ne la tua voglia altrove attenta», *Par.* 1, 20-21, *Par.* 22, 100-101. La *Commedia*, del resto, è pure il solo testo che – al rovescio – proponga una suddivisione del distico in tre segmenti coordinati, con il centrale accavallato secondo lo schema V/O o V/C: *Purg.* 1, 22-23 «I' mi volsi a man destra, e *puosi mente* / a l'altro polo, e vidi quattro stelle», *Purg.* 1, 94-95 «Va dunque, e *fa che tu costui ricinghe* / d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso», *Purg.* 33, 118-19, *Purg.* 21, 116-17, *Par.* 22, 97-98 ecc. <sup>(11)</sup>.

<sup>(11)</sup> La figura sarà una costante nell'ottava rinascimentale, e soprattutto nella *Libe-rata* tassiana: ne discuto in SOLDANI 1999a, 123-26.

- d. Sperimentando – come gli è tipico – anche la soluzione opposta a quella descritta nel punto precedente, Petrarca è ancora l'unico (salvo eccezioni: Cino 36, 3-4) che stipi di complementi aggiuntivi lo spazio tra verbo e oggetto, nell'uno e nell'altro verso, costruendo così uno schema circolare nel quale gli elementi sintatticamente più slegati stanno racchiusi tra quelli più coesi, con effetto di slargo 'lirico' al centro e di compressione alle estremità: cfr. 78, 3-4 «*s'avesse dato a l'opera gentile / colla figura voce ed intellecto*», 284, 10-11 «*scacciando de l'oscuro et grave core / co la fronte serena i penser' tristi*», 103, 13-14. Che è soluzione per alcuni versi analoga a certe altre con anastrofe O/V (cfr. avanti, pt. 35, *b-i*).

19. *Verbo passivo/complemento d'agente*. In questo e nei quattro punti successivi focalizzo alcune figure estrapolandole dal precedente. Nel caso in questione, peraltro, senza ravvisare alcuna discrepanza rispetto alle situazioni appena descritte, almeno per quel che concerne le tipologie realizzative; mentre per la diffusione si dovrà rilevare che, se non inganna la mia schedatura, nel Canzoniere compare una sola occorrenza contro le varie dei *Trionfi*, degli Stilnovisti e della *Commedia*. Do di séguito alcuni esempi, nella lettura dei quali andrà ricordato che in antico il complemento d'agente ammetteva di essere introdotto, oltre che da *da*, anche da *di* (ma sempre meno col Trecento avanzato: Rohlfs 1966-1969, 207, Serianni-Castelvecchi 1989, 336, Vitale 1996, 330): 61, 3-4 «*l'bel paese e 'l loco ov'io fui giunto / da duo begli occhi che legato m'anno*», TT 74-75 «*ma io v'annunzio che voi siete offesi / da un grave e mortifero letargo*», Cav. 7, 1-2 «*L'anima mia vilment' è sbigotita / de la battaglia ch'ell'ave dal core*», Cav. 51, 7-8, Cino 79, 5-6, *Rime* cxiii 5-6, *Purg.* 7, 50-51, *Par.* 33, 140-41, *Par.* 7, 106-107, ecc.

20. *Verbo/soggetto* (con verbi inaccusativi, passivi e sim.) Come noto, complesse ragioni di ordine sintattico e pragmatico prevedono strutturalmente che in certe frasi italiane il soggetto non preceda ma segua il suo verbo, sicché qui la sequenza V/S deve essere trattata non come inversione stilistica ma alla stregua degli altri casi con verbo in innesco, visti al pt. 18 (cfr. GGIC I, 47-48 e 123: «il soggetto mostra proprietà tipiche degli oggetti, la cui posizione non marcata è postverbale»). Per i motivi esposti già più volte e inerenti all'articolazione interna dei componenti fondamentali della frase, è lecito attendersi che anche questa tipologia presenti una gran quantità di occorrenze: e infatti così avviene nel corpus. Ai nostri fini, volti a valutare l'impatto metrico-sintattico della figura, naturalmente non è rilevante distinguere tra le differenti motivazioni che dislocano S dopo V; e dunque l'esemplificazione sarà ridotta al minimo e confermerà, anche per questo punto, i dispositivi di attenuazione elencati sopra, che appaiono già consolidati in *koinè* stilistica negli autori del corpus, e cioè

essenzialmente lo sviluppo in genitivo: Cav. 17, 12-13 «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa»; in relativa: *Rime* CXIII 7-8 «pur trovo la minera in cui s'affina / quella virtù per cui mi discoloro», o in consecutiva: *Rime* LXV 5-6 «e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove / tanta paura che mi fa tremare»; in serie aggettivale: Cav. 28, 9-10 «E poi da questo spirito si move / un altro dolce spirito soave»; in pluralità: Cav. 24, 5-6 «della mia donna, verso cu' non vale / merzede né pietà né star soffrente». Ancora, si vedano i casi in cui il soggetto posposto è ulteriormente ritardato dalla presenza di altri complementi, come a Cav. 20, 5-6 «la quale ha già feruta nella mente / di due saette l'arcier soriano». Quanto a Petrarca, non sembra discostarsi sensibilmente da questo retroterra, se non per certi effetti di dilatazione del v. *b*, come a TF I 32-33 «e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio / *il nome al mondo più di gloria amico*»; e soprattutto per il ricorso assai più frequente agli schemi della pluralità, di cui basterà citare i più protratti: 181, 12-13 «Così caddi a la rete, et qui m'àn colto / gli atti vaghi et l'angeliche parole / e 'l piacer e 'l desire et la speranza», 229, 9-10 «Tengan dunque ver' me l'usato stile / Amor, madonna, il mondo et mia fortuna». L'esempio più accusato lo trovo però nella *Commedia*, con *rejet* ridotto a un monosillabo seguito da pausa e da una participiale: *Inf.* 23, 110-11 «ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse / *un*, crucifisso in terra con tre pali» (sempre che l'interpunzione sia esatta).

21. *Frase/correctio*. Altro caso particolare del tipo F/C (vedi sopra pt. 18), il fenomeno merita attenzione perché supporta un giro logico-sintattico che scarica sull'elemento rigettato gran parte del 'senso', o contenuto informativo, della frase, con ovvi effetti di crescendo anche sul piano dell'intonazione. L'ambito dentro cui ci muoviamo, quello della frase semplice, induce per sé a escludere dall'analisi i passi in cui la figura è realizzata mediante coordinazione avversativa interfrastica, come a *Rime* LXXXIV 9-10 «Con lei non state, ché non v'è Amore, / ma gite a torno in abito dolente», ecc., dove peraltro, e tipicamente, essa non ha implicazioni sul piano delle frizioni metrico-sintattiche (si veda in part. VN XXIII, con triplice occorrenza, ai vv. 6-7, 10-11, 13-14, a condizionare l'intera organizzazione argomentativa del sonetto, e della prosa che lo incornicia: così De Robertis 1980, 184-87). Restrungendo l'ottica al campo che ci interessa, dobbiamo anzitutto ravvisare una fortissima disparità quantitativa tra Petrarca e il resto del corpus, dal momento che nel primo contiamo almeno una sessantina di casi, tra *Fragmenta* e *Trionfi*, contro la decina di Dante (lirico e comico insieme, beninteso in relazione ai quindici canti schedati) e il numero ancor più sparuto presente negli altri poeti (meno di dieci in tutto). Dal cui raffronto si inferirà, se non altro, che in Petrarca la figura risponde evidentemente ad alcuni tratti profondi del suo stile, in direzione della messa a punto analitica delle immagini e, più, degli stati d'animo, che sembrano comporsi per

successivi aggiustamenti del tiro: che sarà allora, sul piano della forma, un corrispettivo in sincronia degli inesausti processi variantistici testimoniati dal codice degli abbozzi; e, sul piano dell'ideologia, un segno della compresenza di istanze opposte, quando non contraddittorie, che costituiscono il vero senso del Canzoniere, al di là delle soluzioni che di volta in volta l'autore mette in atto per trascenderle in un'ottica superiore.

Non solo. Nel resto del corpus la *correctio* presenta di norma la forma *non... ma*, cioè il costruito tipico della coordinazione avversativa tra sintagmi (GGIC I, 260), con i due membri ordinatamente dislocati su due versi, e spesso con estensione del riporto sull'intera unità metrica: *Rime* LXXIII 10-11 «no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi, / ma per difetto ch'ella sente al nido», *Purg.* 7, 28-29 «Luogo è là giù non tristo di martiri, / ma di tenebre solo», *Par.* 1, 118-20 «né pur le creature che son fore / d'intelligenza quest'arco saetta, / ma quelle c'hanno intelletto ed amore», *Par.* 11, 53-54, Cino 71, 9-10, Cino 97, 11-12. Ora, non è che questa realizzazione manchi in Petrarca: RVF 90, 9-10 «Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma», 136, 12-13 «Già non fostù nudrita in piume al rezzo, / ma nuda al vento, et scalza fra gli stecchi», 143, 7-8, 154, 12-13, 282, 3-4, TF III 71-72. Così come non vi manca l'altra specie della figura, con *non... se non*, che corregge l'assunto in senso eccettuativo: *Rime* XCVI 5-7 «Null'altra cosa appo voi m'accagioni / del lungo e del noioso tacer mio / se non il loco ov'io son, ch'è sì rio», Cav. 52, 7-8, RVF 294, 9-10 «ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda, / se non la mia, cui tanta doglia ingombra». Ma il fatto è che Petrarca, oltre a queste, cerca soluzioni diverse, che all'ingrosso corrispondono a un'idea non di esclusione ma di oltranza, alludendo – in certi casi anche tematicamente – alle dinamiche di espansione illimitata caratteristiche del desiderio. Ne presento i tipi concreti qui di séguito (*a-b*), insieme ad altri che rendono parimenti conto della finezza del poeta sia nella *distinctio* semantica che nella *dispositio* sintattica.

- a. *Non pur... ma*. Esprime l'aggiunzione di un ulteriore elemento a quello o quelli dichiarati nel v. *a*. Si veda la differenza, assai istruttiva, tra l'impiego neutro che Petrarca ne fa nei *Trionfi*: TT 116-17 «e non pur quel di fuori il Tempo solve, / ma le vostre eloquentie e' vostri ingegni» (da confrontare con RVF 9, 5-8), e l'uso piuttosto connotato che affiora in un paio passi del Canzoniere, dove si assiste, rispettivamente, a una 'parcellizzazione' progressiva del corpo femminile e a un'universalizzazione del ruolo salvifico di Laura: 200, 1-4 «Non pur quell'una bella ignuda mano, / che con grave mio danno si riveste, / ma l'altra et le duo braccia accorte et preste / son a stringere il cor timido e piano», 248, 3-4 «ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei, / ma al mondo cieco, che virtù non cura».
- b. *Anzi*. La sola occorrenza in inarcatura che rinvengo nel corpus prepetrar-chesco sta in Cino 100, 9-10 «perch'io di lei veder non mi rallegrì, / anzi

perda 'l disio che mi notrica», che tuttavia non prendo in considerazione sia perché qui la *correctio* interessa due frasi (v. sopra), sia perché – comunque – presentando una negazione nel primo membro, non si discosta sensibilmente dal tipo *non... ma* (lo stesso, del resto, a RVF 103, 10-11). In realtà, solo Petrarca sa sfruttare di *anzi* il senso di 'rilancio' piuttosto che di alternativa, proponendo nel v. *b* un improvviso allargamento della prospettiva, quasi per effetto di un ripensamento subitaneo. Molti gli esempi, nei *Trionfi*: TT 67-68 «Veggio or la fuga del mio viver presta, / anzi di tutti», TE 34-35 «Passa 'l penser sì come sole in vetro, / anzi più assai, però che nulla il tiene»; e nei *Fragmenta*, dove, in particolare, la figura introduce più volte il tema di Laura-sole: 225, 1-2 «Dodici donne honestamente lasse, / anzi dodici stelle, e 'n mezzo un sole», 254, 8-9 «torre a la terra e 'n ciel farne una stella, // anzi un sole» (cui vanno aggiunti 275, 1-2 «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole; / anzi è salito al cielo, et ivi splende», e, su di un solo verso, 233, 9 «dal dextr'occhio, anzi dal dextro sole», di cui si ricorderà Ariosto, *Furioso* VII 20 «son duo negri occhi, anzi duo chiari soli»); e a immagini astronomiche rinvia ancora 215, 5-6 «raccolto à 'n questa donna il suo pianeta, / anzi 'l re delle stelle». Significativamente lo schema funziona anche quando, invece di allargare, si vuol restringere la portata dell'affermazione: 315, 12-13 «Morte ebbe invidia al mio felice stato, / anzi a la speme; e feglisi a l'incontra», 333, 9-10 «sol di lei ragionando viva e morta, / anzi pur viva, ed or fatta immortale». (E il tutto senza tener conto, come da programma, della correzione interfrastica, che pure in Petrarca si fa più secca e risoluta, limitandosi ai soli verbi: 155, 9-10 «Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpìo», 296, 1-4, 345, 10-11, TM II 94-95 «Questi ama, / anzi arde»; *Estr.* 15, 7-9 «dentro all'osse / porto la piaga, e 'l tempo non mi sferra, // anzi m'ancide»).

- c. Vi sono casi in cui, pur dandosi esclusione come nel tipo *non... ma*, la negazione cade non nel primo membro, come di norma, ma nel secondo, ossia in riporto, di fatto spiazzando il lettore con un'improvvisa sterzata; in altre parole, è come se il senso 'correttivo' dell'intera frase si rivelasse solo all'ultimo, obbligando a reinterpretare a ritroso anche la parte precedente e comunque focalizzando l'attenzione non su ciò che si afferma, come nel tipo comune, ma su ciò che si nega, cui si assegna l'inattesa funzione di *comment* informativo. La figura, peraltro, è già in Dante, e già nella formula secca che avrà talvolta nei *Fragmenta*, con Sn+no (+causale): *Rime* xcv 4-6 «cader suo figlio, fronde fuor n'elice; // *ma frutto no*, però che 'l contradice / natura», *Inf.* 2, 88-90 «Temer si dee di sole quelle cose / c'hanno potenza di fare altrui male; / *de l'altre no*, ché non son paürose». Ma è appunto in Petrarca che se ne trova un uso sistematico e articolato. Nel *Triumphus Pudicitie* ad esempio, dove il modulo è ripreso per ben tre vol-

te, con iterazione lessicale e riformulazione a distanza del medesimo concetto: 11-12 «ch'amor pio del suo sposo a morte spinse, / *non quel d'Enea*, com'è 'l publico grido», 155-59 «quella che per lo suo diletto e fido / sposo, *non per Enea*, volse ire al fine / [...] cui studio d'onestate a morte spinse / *non vano amor*, come è il publico grido». E spesso nel Canzoniere, dove traduce ora l'eccezionalità della donna: 174, 9-10 «Ma tu prendi a diletto i dolor' miei: / *ella non già*, perché non son più duri», ora – più di frequente – l'isolamento del soggetto: 223, 12-13 «Vien poi l'aurora e l'aura fosca inalba, / *me no*», 277, 11-13 «onde più che mai chiara al cor traluce: // *agli occhi no*, ch'un doloroso velo / contende lor la disiata luce» (con continuità logico-sintattica tra le due terzine), 301, 9-10 «ben riconosco in voi l'usate forme, / *non, lasso, in me*». Da ultimo, si presti attenzione a 282, 10-11 «or, come vedi, vo di te piangendo: / *di te piangendo no*, ma de' miei danni», perché qui il gioco, apparentemente analogo ai precedenti, in realtà è complicato da un duplice movimento oppositivo: prima infatti si nega quanto si era appena affermato (*di te piangendo*), ripetendolo anche lessicalmente in forma di diafora, in una sorta di contraddittorio interiore portato alla superficie del testo; poi di lì si parte per un'ulteriore affermazione, che rovescia il senso della prima tramite un normale schema correttivo *no, ma* (per il quale Santagata 1996, *ad l.*, richiama ad es. TM I 166 «Pallida no, ma più che neve bianca»). Sintatticamente, dunque, il rema della frase precedente diventa il tema della successiva, dove è predicato come non vero; mentre, semanticamente, viene rivelato una specie di sguardo intimo, di esame di coscienza che, dopo l'attimo di sospensione segnato dalla 'pausa' di fine verso, arriva ad ammettere il carattere solipsistico, autoreferenziale, del dolore amoroso.

- d. Infine, torniamo a una delle costanti dello stile di Petrarca, la sua tendenza a serializzare i procedimenti. Qui, come altrove, in due sensi. Primo, infilando più volte la *correctio* inarcata in una medesima stringa testuale: TE 76-81 «Non sarà più diviso a poco a poco, / ma tutto in seme, e non più state o verno, / ma morto il tempo, e variato il loco; // e non avranno in man li anni il governo / de le fame mortali; anzi chi fia / chiaro una volta, fia chiaro in eterno», RVF 83, 12-14 «Ben mi pò riscaldare il fiero raggio, / non sì ch'i' arda; et può turbarmi il sonno, / ma romper no, l'immagine aspra e cruda». Secondo, moltiplicando i membri interni della stessa figura, con il solito meccanismo delle pluralità (dicola, tricola, enumerazioni): TE 67-69 «non avrà loco 'fu', 'sarà', ned 'era', / ma 'è' solo, 'in presente', et 'ora', et 'oggi' / e sola 'eternità' raccolta e 'ntera», RVF 10, 5-6 «qui non palazzi, non theatro o loggia, / ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino», 230, 7-8 «che non pur ponte o guado o remi o vela, / ma scampar non potienmi ale né piume», 130, 10-11, 166, 3-4, 273, 10-11 ecc.

22. *Copula/complemento predicativo*. La diversa natura sintattica del legame tra la copula e il suo predicato nominale, rispetto a quello tra il verbo e i suoi complementi, obbliga a trattare separatamente l'inarcatura che lo incide. Che è ancora inarcatura 'sintattica' ma certo più forte, e per questo assai meno presente nel corpus passato in rassegna. Anzi, a parte qualche occorrenza sporadica nei predecessori (Cino 145, 3-4 «e 'ncontenente lo suo cor, ched era / come di cera, - si fece diamante»), quasi tutti i pochi casi si riscontrano nel Petrarca volgare: *Fragmenta* 168, 3-4 «et mi conforta, et dice che non fue / mai come or presto a quel ch'io bramo et spero», 338, 10-11 «l'uman legnaggio, che senz'ella è quasi / senza fior prato, o senza gemma anello», 84, 10-11; e *Trionfi*, TM I 143-44 «ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia / ardito di parlarne in versi o 'n rima», TC IV 122-23, TT 20-21, TE 80-81 «anzi chi fia / chiaro una volta, fia chiaro in eterno»: anche – come si vede – con esposizione delle forme del verbo *essere* in punta di verso (*fue, sia, fia*).

23. *Verbo/complemento predicativo*. Il tipo è dotato di una certa energia con i verbi che sottocategorizzano il predicativo dell'oggetto: Cav. 116, 3-4 «rimembrando di quella ch'io mirai / dolente sotto un vel tinto di pianto», *Purg.* 33, 73-74 «Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra e, impetrato, tinto»; oppure in presenza dei predicativi cosiddetti 'accessori', ossia che «rappresentano una predicazione accessoria rispetto a uno degli argomenti della frase sovraordinata» (GGIC II, 191 e ss.): *Purg.* 33, 142-45 «Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda, // puro e disposto a salire a le stelle», VN XXI 3-4 «e poi vidi venir da lungi Amore / allegro sì, che appena il conoscia». Assai meno accusata, naturalmente, è invece la figura in cui i predicativi sono usati «in funzione extranucleare» e «possono essere parafrasati con proposizioni extranucleari» di vario genere, «per cui queste costruzioni possono essere senz'altro analizzate come frasi ridotte [...] sempre separate dal resto della frase da una pausa intonativa, indicata, nello scritto, da una virgola» (GGIC II, 208-209): cfr. Cav. 29, 1-2 «Una giovane donna di Tolosa, / bell' e gentil, d'onesta leggiadria», ecc. Peraltro, come per il tipo precedente, e sintatticamente analogo (n. 22), ciò che sembra marcare il vero discrimine tra gli autori del corpus è la frequenza piuttosto che la natura dei casi. Mentre infatti nei predecessori il fenomeno occorre in modo abbastanza contenuto (meno di dieci volte nel Dante lirico, una ventina nei canti schedati della *Commedia* e nel resto degli stilnovisti), in Petrarca è attestato spesso (una quarantina di casi nei *Trionfi*, una cinquantina nei *Fragmenta*); e per lo più – si badi – nella forma meno esposta per intensità del legame grammaticale spezzato, ossia quella 'appositiva', che il poeta sfrutta abilmente per costruire frasi di largo respiro ma non eccessivamente complicate sul piano dell'organizzazione interna. Varrebbe insomma per questo livello sintattico quanto ho osservato in Soldani 2003, par. 2.2.3, a proposito

delle campate periodali petrarchesche, che sanno coniugare ampiezza d'impianto e rilancio del discorso con la leggerezza delle nervature soggiacenti. Qui poi, in particolare, il rilancio tramite predicativo serve a 'tenere' il tema, quasi applicandovi il pedale e diffondendone gli armonici, magari in zone della frase non immediatamente limitrofe alla sua prima menzione. Lo si ravvisa già con certi predicativi dell'oggetto: 248, 9-11 «Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume, / *giunti in un corpo* con mirabil tempore»; ma l'effetto è palese soprattutto con i predicativi del soggetto, ossia – solitamente – del 'tema' anche sintattico. Riducendo all'osso gli ess., si noti in particolare come Petrarca accentui la pausa prima del predicativo, creando un momento di sospensione che favorisce il passaggio dalla *descriptio* 'oggettiva' al commento interiore: 185, 9-10 «Purpurea vesta d'un ceruleo lembo / sparso di rose i belli homeri vela: / *novo habito, et bellezza unica et sola*»; e, in genere, come al predicativo si affidi una funzione meditativa: 247, 5-7 «et temo ch'ella / non abbia a schifo il mio dir troppo humile, / *degnà d'assai più alto et più sottile*», 277, 5-8 «si sconforta / mia vita in tutto, et notte et giorno piange, / *stanca senza governo in mar che frange, / e 'n dubbia via senza fidata scorta*», TF I 4-5. Infine, per restare a questi aspetti tematici, si veda come il modulo in questione venga specializzato per descrivere il *tornare* di Laura dopo la morte: 341, 4-7 «[sento tornar] madonna in quel suo atto dolce honesto // ad acquetare il cor misero et mesto, / *piena sì d'umiltà, vòta d'orgoglio, / e 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio*», 343, 13-14 «tornasi al ciel, ché sa tutte le vie, / *humida li occhi et l'una et l'altra gota*» (cui si aggiunga anche 286, 6-7 «sì gelosa et pia / torna ov'io son», con predicativo anticipato al verbo, su cui sotto al pt. 39).

24. *Verbo/avverbio*. La figura è notevole per la speciale relazione di contiguità, in certi casi obbligatoria, che di norma associa i due elementi qualora l'avverbio sia di predicato e non di frase (cfr. GGIC II, § VII.3), come accade per lo più nei passi qui in esame. Cercando come al solito di graduare l'intensità del fenomeno, ravviseremo ancora in Petrarca gli usi più accusati, che si hanno *in primis* quando l'avverbio chiude la frase, ed è dunque seguito da pausa più o meno forte: cfr. 193, 12-13 «Allor in seme, in men d'un palmo appare / *visibilmente* quanto in questa vita / arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare» (simile a TF III 19-20 «questo è quel Marco Tullio in cui si mostra / *chiaro* quanti eloquenzia ha frutti e fiori», con aggettivo in funzione avverbiale: Vitale 1996, 219), 293, 9-11 «Et certo ogni mio studio in quel tempo era / pur di sfogare il doloroso core / *in qualche modo*, non d'acquistar fama», TM II 140-41 «Così parlava, e gli occhi avea al ciel fissi / devotamente. Poi mosse in silentio», TM II 98-99, TC IV 23-24 <sup>(12)</sup>; una tipologia,

<sup>(12)</sup> Molto accusato anche il caso della canz. 71, 55-56 «là 've di e notte *stammi / adosso*, col poder ch'è in voi raccolto», che costituisce un elemento di variazione volenta

questa, che trova riscontro solo nella *Commedia*, *Par.* 22, 103-104 «né mai qua giù dove si monta e cala / *naturalmente*, fu sì ratto moto», *Par.* 1, 73-74, *Par.* 7, 88-89. Ancor più si veda la dislocazione in *rejet* di avverbi di consistenza minima e, oltretutto, regolati da criteri di distribuzione strutturali, come (*non*) *più*, *ben(e)*, (*già*) *mai* (su cui GGIC II, 357-59, e 281-82, 361-62): 184, 7-8 «ella è sì schiva, ch'abitar non degna / *più* ne la vita faticosa et vile», 103, 1-2 «Vinse Hanibal, et non seppe usar poi / *ben* la vittoriosa sua ventura», 168, 3-4 «et mi conforta, et dice che non fue / *mai* come or presto a quel ch'io bramo et spero», 191, 5-6 «Né voi stessa com'or bella vid'io / *già mai*, se vero al cor l'occhio ridice» (un caso analogo trovo in *Par.* 11, 49-50 «Di questa costa, là dov'ella frange / *più* sua rattezza, nacque al mondo un sole»). Nel resto del corpus lirico, in effetti, rinvengo solo un es. del fenomeno generale, in Cav. 16, 10-11 «rizzami gli occhi dello su' disdegno / *sì feramente*, che distrugge 'l core», dove peraltro esso è attenuato dal fatto che l'avverbio in riporto è immediatamente espanso dalla frase consecutiva, sicché nel verso *b* si crea un'unità logico-sintattica abbastanza autonoma; come avviene di frequente, con consecutive e altre subordinate, anche in Petrarca: 79, 9-10 «Così mancando vo di giorno in giorno / *sì chiusamente*, ch'ì sol me n'accorgo», 85, 3-4 «quel dolce loco, ove piangendo torno / *spesse fiate*, quando Amor m'accora», 245, 1-2 «Due rose fresche, et colte in paradiso / *l'altrier*, nascendo il dì primo di maggio», 362, 1-2, e nel Dante comico: *Inf.* 23, 26-27 «l'immagine di fuor tua non trarrei / *più tosto* a me, che quella dentro 'mpetro». E in alcuni degli esempi citati si sarà infine notato che la figura ammette l'intrusione di altri sintagmi tra V e Avv, da cui sortisce un effetto di ritardo e quasi di distensione, come ancora a 227, 2-3 «cercondi e movi, e se' mossa da loro, / soavemente, e spargi quel dolce oro», TC I 94-95, *Inf.* 23, 35-36, *Inf.* 23, 125-26 ecc.

25. *Avverbio/resto della frase*. Qui di norma l'avverbio compare all'inizio della frase (che ne sarà dunque modificata per intero anziché per il solo predicato: cfr. GGIC II, 403), con intensità dell'enjambement inversamente proporzionale alla distanza della pausa sintattica precedente: massima dunque se questa cade a ridosso della fine di verso (211, 12-13 «Mille trecento ventisette, *a punto* / su l'ora prima il dì sesto d'aprile», *Inf.* 34, 124-25 «e venne a l'emisperio nostro; e forse / per fuggir lui lasciò qui loco vòto»), minima se coincide con la cesura (68, 13-14 «qual vincerà non so; ma *'nfino ad ora* / combattuto ànno, et non pur una volta»), come tipicamente con gli avverbi in *-mente* (1-2 «Spirto felice

---

rispetto alla 'fonte' dantesca, l'asprissima per definizione *Così nel mio parlar*, 35-36 «E' m'ha percorso in terra, e *stanmi sopra* / con quella spada ond'elli ancise Dido» (cfr. TROVATO 1979, 143). Nel qual caso avrà certo giocato anche la maggiore disponibilità all'inarcatura della partenza in settenario.

che sì dolcemente / volgei quelli occhi più chiari che 'l sole», TF III 8-9 «Pitagora, che primo umilmente / filosofia chiamò per nome degno»). Come ci si aspetta, la frase inarcata può essere sia una principale (68, 9-10 «I' che 'l suo ragionar intendo, allora / m'agghiaccio dentro, in guisa d'uom ch'ascolta», Cino 77, 9-10), o l'avvio di un discorso diretto (309, 13-14 «e poi sospire: 'Adunque / beati gli occhi che la vider viva!», *Inf.* 12, 16-17 «Lo savio mio inver' lui gridò: 'Forse / tu credi che qui sia 'l duca d'Atene'»); sia, più spesso, una subordinata (78, 13-14 «de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti quel ch'i' sol una vorrei» ecc.), con congiunzione che se tonica cade preferibilmente in 7<sup>a</sup> sede, in ribattimento d'accento con la 6<sup>a</sup> (cfr. Praloran 2003, e Soldani 1999b, 291 e 313): 99, 13-14 «mostrando altrui la via, dove sovente / fosti smarrito, et or se' più che mai», 32, 12-13 ecc. Più raro che la frase si distenda su entrambi i versi: 295, 1-2 «Soleano i miei penser' soavemente / di lor oggetto ragionare in seme», Cino 80, 3-4 «irata e disdegnosa spessamente / si volge in quella parte ov'è lo core»; e altrettanto infrequente la situazione opposta, con pausa anche dopo il *rejet*: *Inf.* 8, 83-84 «da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: Chi è costui che senza morte». Quasi assente, infine, il caso in cui l'avverbio modifica non il verbo o la frase ma un aggettivo o un altro avverbale in *rejet*: *Purg.* 33, 5-6 «quelle ascoltava sì fatta, che poco / più a la croce si cambiò Maria» (e v. sopra RVF 211, 12-13).

26. *Verbo/infinito e sim.* La relativa autonomia dell'infinito (o dell'infinitiva, a maggior ragione se introdotta da preposizione) rispetto al verbo reggente, nonché l'estensibilità delle due frasi, favoriscono la loro dislocazione su due versi, infatti frequente in tutte le sezioni del corpus. Basterà dunque qualche esempio, dal Canzoniere: 21, 3-4 «v'aggio proferto il cor; mâ voi non piace / mirar sì basso colla mente altera», 131, 13-14 «non rinresco a me stesso, anzi mi glorio / d'esser servato a la stagion più tarda», 92, 3-4; dai *Trionfi*: TC I 109 «di che ancor m'aggrada / saver quanto ciascun e in qual foco arda», TM II 44-45 «Fanno / parer»; e dagli altri poeti: Cav. 42, 7-8 «o che vil razzo t'avesse richesto / a por te lieto ov' i' son tristo molto?», Cino 138, 11-12, *Rime* LXXXIV 2-3, *Inf.* 23, 116-17, *Purg.* 1, 68-69, *Purg.* 14, 13-14, *Par.* 33, 82-83, ecc. ecc. Ovvio che tra il verbo reggente e l'infinito possa intrudersi qualche altro sintagma, senza portare eccessive tensioni nella linea del discorso: cfr. Cav. 41, 9-10 «Or non ardisco, per la vil tua vita, / far mostramento che tu' dir mi piaccia». Piuttosto, Petrarca sembra sfruttare la strutturale possibilità di dilatare lo spazio tra verbo e infinito per costruire dei periodi dalla campata lunga ma ariosa, sostenuti dalla 'leggerezza' del rapporto di dipendenza dell'infinitiva, tanto legata alla principale da esserle quasi interna. Così ad es. a 203, 12-14 «ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco / fredda una lingua et duo belli occhi chiusi / rimaner, dopo noi, pien' di faville», a 308, 5-7 «Da poi più volte ò riprovato indarno / al

secol che verrà l'alte belleze / *pinger* cantando, a ciò che l'ame et preze», sempre con accorto avvolgimento dell'*ordo verborum*; o ancora a 176, 9-11, dove lo stilema si intreccia con l'altro, prediletto, dell'enumerazione: «Parme d'udirla, *udendo* i rami et l'òre / et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque / mormorando *fuggir* per l'erba verde». Ma anche in questo caso non va escluso il modello del periodare dantesco, in passi come *Par.* 11, 16-18 «E io *senti'* dentro a quella lumera / che pria m'avea parlato, sorridendo / *incominciar*, faccendosi più mera». Quanto al nesso verbo modale/infinito, cfr. sopra, pt. 9.

27. *Complemento circostanziale/resto della frase.* Al grado zero dell'inarcatura troviamo la figura che disloca dalla frase di appartenenza un complemento circostanziale, la cui possibilità di distribuzione prima o dopo il verbo (cfr. GGIC I, 34) rende oltretutto quasi ininfluyente ai nostri fini la sua collocazione in innesco o in riporto. Di F/C, comunque, si è già discusso al pt. 18, e non occorrerà tornarci su; ma anche di C/F basterà segnalare qualche esempio e indicare le linee d'impiego più frequenti. Dicevo dell'ininfluenza della distribuzione pre- o postverbale del complemento: ma solo, naturalmente, dal punto di vista dell'impatto metrico-sintattico, non certo dal rispetto pragmatico. Perché di norma, quando apre la frase, il sintagma afferisce per sé all'area del tema, com'è tipico – ad es. – dei complementi di causa, nel complesso i più diffusi in tale posizione: Cino 127, 3-4 «che *per virtù de lo su' novo sguardo* / ella sarà del meo cor beatrice», Cino 47, 9-10 «*Per questo donear che fa 'l pensero*, / fra me medesimo vo parlando»; ma si vedano anche questi altri casi, con complemento di modo o strumento: Cino 80, 1-2 «La bella donna che *'n virtù d'Amore* / per li occhi mi passò entro la mente», *Rime* LXXXVI 7-8; di luogo: *Rime* CXI 9-10 «*Però nel cerchio de la sua palestra* / liber arbitrio già mai non fu franco», VN XVI 10-11; di tempo: *Purg.* 14, 65-66 «lasciala tal, che di qui a mille anni / ne lo stato primaio non si rinselva».

Dagli esempi proposti si potrà pure valutare la tipologia sintattica del fenomeno nella tradizione lirica prepetrarchesca, che di solito circoscrive il complemento al solo v. a, occupato in parte o per intero, con o senza ulteriori determinazioni in genitivo o relativa. Rari, tutto sommato, i casi di maggiore entità: Cino 97, 11-14 «non per amor, ch'i' ciò far non poria, / ma per natura, come si conviene, / donna, secondo la possanza mia / vi servirò, non che io cangi spene», *Inf.* 2, 67-69 «Or movi, e con la tua parola ornata / e con ciò c'ha mestieri al suo campare, / l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata», e poco altro. Come per parecchie altre categorie passate in rassegna, è invece quest'ultimo il settore in cui Petrarca manifesta le maggiori innovazioni, anzitutto semplicemente estendendo il complemento o i complementi a due o più versi (cfr. 336, 12-14 «sai che 'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, / del corpo uscìo quell'anima beata», 67, 1-3, 278, 1-2, TC II 166-68, TF III 106-108),

ma poi anche coinvolgendo i sintagmi in una più raffinata *dispositio* retorica: sicché, ad es., l'attesa del verbo viene protratta fino alla fine della frase (e dell'ultimo verso interessato): 34, 9-11 «e per vertù de l'amorosa speme / che ti sostenne ne la vita acerba, / di queste impression l'aere disgombrà», 167, 10-11 «col gran desir d'udendo esser beata / l'anima al dipartir presta raffrena», TC IV 8-9, TM I 121-22; oppure è rinviata alla parte metrica successiva: 62, 1-5 «Padre del ciel, dopo i perduti giorni, / dopo le notti vaneggiando spese, / con quel fero desio ch'al cor s'accese, / mirando gli atti per mio mal sì adorni, // piacciati omai col Tuo lume ch'io torni», TC I 1-5, ecc., fino a un caso clamoroso come 348, 1-9, dove l'*enumeratio* travalica per due volte i confini tra interstrofici (cfr. Soldani 2003, parr. 2.1.1 e 3.5): «Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso / che mai splendesse, et da' più bei capelli, / che facean l'oro e 'l sol parer men belli, / dal più dolce parlare et dolce riso, // da le man', da le braccia che conquiso / senza moversi avrian quai più rebelli / fur d'Amor mai, da' più bei piedi snelli, / da la persona fatta in paradiso, // prendean vita i miei spirti». Ancora secondo le tendenze già osservate, Petrarca dà largo spazio alle pluralità: 109, 6-7 «ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille / le trovo nel pensier», 314, 5-7 «agli atti, a le parole, al viso, ai panni, / a la nova pietà con dolor mista, / potèi ben dir, se del tutto eri avista», 216, 9-10, TF III 113-14 (ma cfr. anche *Purg.* 1, 50-51); specie nella forma minima della dittologia e spesso ripetendo la figura in punta a più versi successivi, ottenendo così un effetto di parallelismo: 173, 9-11 «Per questi extremi duo contrari et misti, / or con voglie gelate, or con accese / stassi così fra misera et felice», 306, 6-7 «che co' pie' vaghi solitarii et lassi / porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi», 136, 2-3 ecc. ecc.

Ora si provi a riflettere sul significato stilistico di questi modi petrarcheschi. Si diceva all'inizio che il complemento in innesco partecipa del 'tema' dell'enunciato: dunque estenderlo vorrà dire amplificare i dettagli dell'argomento di cui si parla, ritardando la predicazione, in una sottile esasperazione della tensione intonativa, sintattica e informativa. Lo si nota nel modo più evidente quando il sintagma in questione è un predicativo del soggetto, che viene spessissimo anticipato al verbo in apertura di frase: 169, 1-3 «Pien d'un vago penser che me disvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo, / ad ora ad ora a me stesso m'involò», 212, 1-3 «Beato in sogno e di languir contento, / d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva», 212, 3-9, TM I 166-68, TM II 16-17, TF II 1-4 ecc. Ed è anche facile cogliere, a questo punto, i contatti tra tali procedure e i dispositivi analoghi prodotti con mezzi sintattici differenti, *in primis* con la prolessi delle subordinate, di cui discuto in Soldani 2003, par. 2.2.3; alle cui conclusioni rimanderei anche per l'interpretazione complessiva della tendenza profonda: ossia, in breve, la dialettica di dispersione e unitarietà che anima l'intero impianto del Canzoniere, ad ogni livello strutturale.

In riferimento alle figure appena analizzate, anticipo qui alcune linee di tendenza che ritroveremo in larga misura anche nei paragrafi successivi. Anzitutto – come ampiamente prevedibile – la frequenza generalizzata dei fenomeni, specie di quelli ascritti alla seconda serie, dimostra in modo palmare come la coincidenza di verso e frase non sia che una delle modalità ‘non marcate’ di raccordare metrica e sintassi, accanto ad altre, meno elementari e più varie, che sfruttano le increspature strutturali interne alla frase semplice (articolazioni sintagmatiche, minime pause intonative) per far cadere il taglio intersversale in punti non sensibili, oliando – per dir così – le giunture. In questa direzione, sarà subito da notare che la lirica stilnovista, fedele a una pratica di scrittura convergente verso la koinè, si fissa su un numero complessivamente limitato di soluzioni; e che invece Petrarca allarga lo spettro in modo molto considerevole, sia perché ‘taglia’ la frase anche in luoghi sintattici prima immuni da sollecitazioni, sia perché aumenta vertiginosamente il numero delle varianti, sia dei tipi già esperiti sia di quelli di nuovo conio. Ma su questo più sotto. Per ora osserviamo che, nell’adottare queste figure d’uso esclusivo o quasi esclusivo rispetto alla tradizione lirica, i *Fragmenta* trovano un vero precedente solo nella *Commedia* (cfr. i nn. 1, 6, 7, 10, 11, 14, 17, 24), e che d’altra parte, come sono ben rari i casi in cui Petrarca innova anche rispetto al poema sacro (cfr. 21, 22, 23), lo sono altrettanto quelli che occorrono nel poema – e magari nei *Trionfi* – e non compaiono, o solo sporadicamente, nel Canzoniere (8, 9, 12, 15). Ovvio, peraltro, che il tutto vale facendo le debite differenze di genere e di metro; e ancora che la cosa ha in sé ha implicazioni ‘di tradizione’ troppo generali perché se ne parli qui: meglio dunque rimandare ogni commento alle conclusioni del saggio.

Si diceva dell’allargamento del repertorio nel Canzoniere. A proposito del quale, passando adesso dalle pure quantità alle distinzioni tipologiche, la meta primaria verso cui procede Petrarca sembra quella che – con la nota formula spitzeriana – abbiamo più volte indicato come attenuazione, e nella fattispecie attenuazione dello stacco prodotto dalla discrasia metrico-sintattica. Ora, non che la tendenza fosse estranea al trattamento tradizionale dell’inarcatura, dove anzi costituiva già il criterio regolatore fondamentale, solo che vi era realizzata con una notevole costanza di procedimenti, da ricondurre in estrema sintesi all’espansione del *rejet* fino alla cesura o a tutto il v. *b* (3, 4 16 ecc.), e/o all’autonomia frastica del membro in riporto (5, 11, 13). Mentre Petrarca, appunto, introduce una grandissima quantità di procedimenti alternativi o complementari, che svariano dall’uso intenso di bipartizioni e altre pluralità (3, 4, 16 *d-e-f*, 18 *b*, 21 *d*, 27), alla moltiplicazione aggettivale (4

ecc.), all'avvolgimento dei sintagmi *enjambés* in giri sintattici ampi (3, 7, 10, 18 *a-c-d*, 26, 27), alla serializzazione dello stesso fenomeno in più versi consecutivi (21 *d*, 27), all'inclusione di intere quartine o terzine dentro lo spazio disegnato dall'inarcatura (16 *a-b-c*, 23, 27). Insomma: una vasta gamma di varianti che concorrono tutte alla creazione di effetti 'concertanti', di un legato 'mosso' proprio dall'imprevedibilità della soluzione assunta di volta in volta, coniugando così le due istanze fondamentali dello sperimentalismo petrarchesco, a norma dei grandi maestri della stilistica: attenuazione e varietà, appunto.

Molto più rari, ma significativamente presenti, tra i lirici, nel solo Petrarca, i casi di andamento claudicante del discorso, continuamente frammentato in punti per sé caratterizzati da una forte continuità sintattico-intonativa, nei quali – in mancanza di altri segnali – la voce tende a separare con una pausa i due elementi del sirrema, interrompendo il loro legame 'naturale' senza possibilità di ricomposizione (7, 10, 14, 17). Il che allora dovrà in parte correggere, integrandola, l'affermazione fatta sopra: perché lo sperimentalismo petrarchesco, oltre a battere la strada principale della mitigazione delle asperità, conosce anche quella opposta, della rottura brusca, dell'asprezza, quasi della 'sprezzatura'; e insomma la *varietas* dominante talvolta fa premio sugli scrupoli eufonici, salvo – casomai – includere le deviazioni in una logica di sistema che nel piccolo (il singolo passo) come nel grande (il canzoniere), sintagmaticamente come paradigmaticamente, ingloba la macchia, che pure resta tale, nello sfondo dominante, e non prevede – come nella *Commedia* – una costruzione per giustapposizione di toni e per scarto cromatico. Ma di tutto ciò, ancora, nelle conclusioni generali.

### 3. INARCATURE IN ANASTROFE

Nella premessa s'è già accennato alla frequenza delle figure dell'*ordo verborum* in poesia, nonché al problema del loro 'senso' generale. Così come s'è anticipato che in questo § 3 ci si sarebbe occupati delle inversioni inarcate su due o più versi, insomma delle varie specie di anastrofe<sup>(13)</sup>. Per introdurre la nuova griglia tipologica basterà pertanto osservare che, rispetto alla precedente, ovviamente non compaiono qui i nessi sintagmatici a sequenza obbligatoria (Det/N, Prep/N, Adv/Cong, Adv/Prep, Dimostr/Rel); e che, quanto agli altri, non si distinguerà più a priori tra

<sup>(13)</sup> Un elenco di anastrofi nei *Fragmenta* è in VITALE 1996, 391-93, che non considera però la distribuzione dei membri della figura rispetto alle misure dei versi.

enjambements ‘sintagmatici’ e ‘sintattici’, perché l’idea di fondo è che l’anastrofe inarcata, a prescindere dalla sequenza incisa, provochi nella linea del discorso un effetto tutto sommato costante: da riportarsi, per dirla un po’ grossolanamente, al ‘legato’ intonativo che l’elemento in innesco lancia verso l’elemento in *rejet*. Un legato che nasce a sua volta da precise ragioni sintattiche: semplificando all’osso, accade che l’anticipo di un sintagma renda – almeno in parte – prevedibile la struttura successiva della frase, che per forza dovrà contenere il sintagma reggente: sicché viene meno il libero sviluppo della sintassi nella parte non ancora espressa, per intenderci quella ‘a destra’, dove di norma dovrebbe pure concentrarsi il contenuto propriamente informativo dell’enunciato<sup>(14)</sup>. Si tratta in effetti di un gioco di chiusura anticipata all’apertura, che obbliga il lettore a stringere i tempi di esecuzione, mantenendo in sospenso l’intonazione fino allo scioglimento previsto (perché, appunto, ‘necessitato’). Se non che, nel caso in esame, la combinazione della figura con il taglio versale provoca un effetto ulteriore: perché il *continuum* sintattico-intonativo così prodotto si sovrappone alla discontinuità metrica, accentuando il sottile conflitto (o, musicalmente, il contrappunto) tra le due scansioni della linea discorsiva, per sé tipico di qualsiasi enjambement e in particolare dei ‘cataforici’ (cfr. § 1), di cui evidentemente gli anastrofici costituiscono un sottoinsieme.

Il tutto molto in generale, si capisce. Per una valutazione davvero *stilistica*, cioè attenta alle implicazioni ‘di codice’, si dovrà infatti procedere a un’analisi circostanziata dei reperti.

<sup>(14)</sup> Ricordo che nelle inversioni ‘retoriche’ non sono attive le regole che sovrintendono alle dislocazioni ‘strutturali’, e in particolare le riprese pronominali (su cui cfr. GGIC I, cap. II). Il criterio retorico adottato porta dunque ad escludere dall’analisi le – peraltro rarissime – inversioni dell’altra specie, come la seguente di Cino, con «doppia prolessi» (CONTINI 1960, II 639) e ripresa pronominale: 131, 7-8 «Queste cosette mie, dov’io le sciolgo, / ben le sa Amor»; o come quella di RVF 210, 9-10, con tema sospeso e ripresa pronominale: «chi la scorge, / tutto ’l cor di dolcezza et d’amor gli empie». Del resto, quando nella GGIC I, 142, si afferma che nella sintassi dell’italiano antico «l’anteposizione di sintagmi che oggi è effettuata con la dislocazione a sinistra, era generalmente possibile senza ripresa pronominale», non si capisce se l’accenno nasca da un’impressione o da un’estesa ricognizione sul campo, né a quale tradizione testuale (in ogni caso scritta...) ci si riferisca: se dunque vada intesa come valida anche per la lingua letteraria a massimo gradiente di retoricità. Cfr. peraltro Rime XL 5-8 «Disio verace, u’ rado fin si pone, / che mosse di valore e di bieltate, / imagina l’amica oppinione / significasse il don che pria narrate»: dove l’estrazione dell’oggetto mi sembra funzionale a una topicalizzazione contrastiva, ravvisabile pure a RVF 230, 12-13 «Non lauro o palma, ma tranquilla oliva / Pietà mi manda» (e cfr. n. 15). Differente invece la questione quando da considerazioni puramente sintattiche si passi a una prospettiva ‘pragmatica’, ossia si badi agli effetti di oggettiva *mise en relief* prodotti dal movimento dei sintagmi lungo la linea del discorso: ne discuterò concludendo il paragrafo.

28. *Aggettivo/nome*. La costante stilistica che, nel codice della lingua poetica, preferisce la posizione attributiva alla predicativa nella distribuzione dell'aggettivo, rende assai poco sorprendente che la norma sia rispettata anche quando il sirrema si inarchi tra due versi contigui. Sicché nel corpus, a fronte dei rarissimi casi riscontrati al pt. 1 per N/A, ne reperiamo ben di più per A/N. Ma attenzione: perché comunque nei lirici prepetrarcheschi passati al vaglio il fenomeno si riduce in tutto a meno di dieci occorrenze: una in Guinizzelli (18, 5-6 «angosciosa / saetta»), due in Cino (95, 10-11 «fera / nemica», 114, 12-13 «chiaro / stato»), tre nelle *Rime* dantesche (LXXIII 1-2 «la malfatata / moglie», xcv 7-8 «bugiardo / sapor», più un caso, sintatticamente analogo, di anticipo del complemento di denominazione, a LI 3-4 «la Garisenda / torre»), ma nessuno – si badi – né nella *Vita nuova* né in Cavalcanti: a testimoniare l'estraneità della figura al codice stilnovista originario, confermata anche dal fatto che nelle *Rime* essa compare solo in sonetti 'comici' o di corrispondenza. Più fruttuosa la ricerca nella *Commedia*: sette casi in quindici canti, tra cui cfr. *Inf.* 2, 14-15 «ad immortale / secolo», *Purg.* 21, 70-71 «pii / spiriti», *Par.* 2, 46-47 «contemplanti / uomini», e infine *Par.* 11, 118-19 «lieta / delfica deità», con accavallamento della dittologia aggettivale. Ma, probabilmente su questa scia, la vera impennata si avverte col Petrarca volgare, che trasforma un movimento occasionale dei predecessori in un tratto 'grammaticale' del suo stile: più di 25 casi nei *Fragmenta*, una quindicina nei *Trionfi*. Vi ritroviamo naturalmente la forma 'semplice' della figura sperimentata dalla tradizione: 19, 1-2 «altera / vista», 87, 7-8 «eterne / lagrime», 240, 3-4 «piena / fede», 290, 10-11 «viva / forza», 310, 9-10 «gravi / sospiri», 349, 9-10 «terreno / carcere». Ma poi, come è tipico, alta frequenza e grammaticalizzazione vanno di pari passo con la ricerca di *variatio*, che sfrangia la categoria in diversi sottogruppi. Diciamo allora:

- a. sdoppiamento dittologico dell'aggettivo in punta: 39, 5-6 «faticoso od alto / loco», TC I 124-25 «quel possente e forte / Ercole», TP 127-28 «le sacre e benedette / vergini», TP 155-56, TF II 74-75; anche con giunzione asindetica: 185, 7-8 «un liquido sottile / foco» (con caratteristica espansione *vs* la fonte, Verg., *Ecl.* VI 33: «liquidus ignis»), 343, 3-4 «quella angelica modesta / voce», TF I 100-101 «livido maligno / tumor».
- b. Ancora raddoppiamento, ma con gli aggettivi distribuiti a cornice intorno al nome: 138, 12-13 «ne le *mal nate* / ricchezze *tante*», 280, 5-6 «né già mai vidi valle aver sì *spessi* / luoghi da sospirar *riposti et fidi*» (inarcature su *spesso* anche a 198, 7-8, e TF I 103-104), e talvolta con dislocazione mediante epifrasi, come a 351, 3-4 «leggiadri sdegni, che le mie *infiammate* / voglie tempraro (or me n'accorgo), e *'nsulse*».
- c. Ulteriore moltiplicazione degli aggettivi, nel solo verso di innesco: 222, 1-2 «Liete et pensose, accompagnate et sole, / donne che ragionando ite per via», 276, 13-14 «poscia che 'l dolce et amoroso et piano / lume degli occhi

miei»; o con parziale invasione del riporto: 146, 1-2 «O d'ardente vertute ornata e calda / alma gentil», 32, 6-7 «l duro e greve / terreno incarco», fino alla vera esplosione della componente aggettivale: 339, 5-6 «l'altre tante sì strane et sì diverse / forme altere, celesti et immortali», TE 52-54 «O veramente sordi, ignudi e frali, / poveri d'argomenti e di consiglio, / egri del tutto e miseri mortali!».

- d. Rafforzamento avverbiale dell'aggettivo, che ne accentua la visibilità (già segnalata dall'esposizione in punta e in rima) e quindi ne segnala la funzione di focus semantico del sintagma: 111, 12-13 «sì diversi / piaceri», 184, 5-6 «d'un sì gentile / laccio», 229, 12-13 «un più gentile / stato del mio non è sotto la luna», TC II 64-65, TP 91-92.
- e. Ripetizione immediata del modulo in versi vicini: 296, 3-8 «del *dolce amaro / colpo*, ch'i' portai già molt'anni chiuso. // [...] sì repente il fuso / troncaste, ch'attorcea *soave e chiaro / stame* al mio laccio, e quello *aurato e raro / strale*» (per un commento cfr. sotto, pt. 30), TC I 85-89 «con più gravi / leggi [...] 'n sì signorile e sì superba / vista».

29. *Complemento di specificazione/nome*. Contrariamente alla sua variante senza inversione (cfr. pt. 3), l'inarcatura Gen/Sn è piuttosto rara; anzi assente in Guinizzelli e nell'intero Dante lirico, mentre nel resto del corpus i casi si riducono a uno solo in Cavalcanti (47, 12-13 «d'insegnamento / volume», con effetto di ironica *mise en relief*), uno in Cino (83, 7-8 «non so d'esta pesanza / altra cagion se non ch'io la guardai», con attrazione in rima del suffisso provenzale), uno nel campione della *Commedia* (*Par.* 33, 25 «di virtute / tanto», dove la figura coinvolge coraggiosamente un più coeso costruito partitivo). Quanto a Petrarca, tale enjambement non vi compare mai nella forma semplice appena vista ma è sempre accompagnato da altri espedienti, che insieme compongono un dispositivo retorico più complesso: quasi che il poeta, per utilizzare uno stilema molto accusato, sentisse il bisogno di una giustificazione contestuale, ovvero – per dir così – applicasse il pedale della retorica all'intero giro sintattico, nello stesso tempo elevando il tono generale e però stemperando il rilievo di ciascun fenomeno. Ecco allora l'ulteriore espansione aggettivale delle determinazioni del nome (cfr. 146, 1-2, cit. al pt. 28.c); e soprattutto l'allontanamento del genitivo mediante iperbato, con notevole effetto focalizzante (cfr. pt. 45.a): 12, 10-11 «ch'i' vi scoprìrò de' mei martiri / qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore», TC IV 82-83.

30. *Complemento/aggettivo che lo regge*. L'assenza completa della figura nei predecessori (*Commedia* compresa) e pure nei *Trionfi*, rende assai significativi i tre casi riscontrati nei *Fragmenta*, per i quali, come per l'analogo costruito Gen/N (cfr. sopra pt. 29), sembra determinante in Petrarca l'attivazione di contesti reto-

ricamente ricchi. Così a 200, 10-11 «la bella bocca angelica, *di perle / piena et di rose et di dolce parole*», con tricolon del genitivo e sua disarticolazione in epifrasi. Così ancora nelle due occorrenze che aprono e chiudono la sirma del son. 296, vv. 9-10 «Ché non fu *d'allegrezza a' suoi di mai, / di libertà, di vita alma sì vaga*», e 13-14 «*di tal piaga / morir contenta*»: dove, oltre al tricolon con epifrasi che ritroviamo nel primo caso, conterà soprattutto l'iterazione del modulo, che fa serie con il più generale regime di inversioni sintattiche *enjambées* che costella tutto il sonetto, e in particolare con la triplice replicazione di AA/N ai vv. 3-4, 6-7 e 7-8 (cfr. pt. 28.e): quasi a differenziare con dispositivi retorici diversi, ma pur sempre anastrofici, il cursus sintattico delle quartine e delle terzine, giocando sottilmente con i principi costitutivi di *repetitio* e *variatio*.

31. *Aggettivo/avverbio che lo modifica*. Il caso è interessante soprattutto con gli avverbi quantificatori spinti in *rejet*, che ritrovo peraltro nel solo Dante comico: *Par.* 11, 103-104 «e per trovare a conversione *acerba / troppo* la gente», *Par.* 22, 56-57 «come 'l sol fa la rosa quando *aperta / tanto* divien quant'ell'ha di possanza».

32. *Participio/ausiliare e sim*. Il tipo è quasi assente nella lirica prepetrarchesca, con l'eccezione di due casi in Cino (3, 6-7 «venute / son», 21, 5-6 «venuto... / sarebbe», più un altro con perifrasi gerundiva, 50, 2-3 «stando / fui»), e di uno nelle *Rime* dantesche (XLIV 9-10 «amato / ... aggio»). Considerando tuttavia che quest'ultimo compare nella corrispondenza con Dante da Maiano, notoriamente fittissima di sicilianismi (qui *aggio*, *saccio*) e di «noiosi artifizi» «di gusto guittoniano» (Contini 1946, 300 e 306), dobbiamo ancora ravvisare come l'espedito sia estraneo allo stile rigorosamente *dolce* dei due maestri dello Stilnovo duecentesco, Dante appunto e Cavalcanti, nel quale non compare mai; mentre non lo è – significativamente – alla sperimentazione della *Commedia*, dove occorre diverse volte: cfr. *Inf.* 8, 72-73 «uscite / fossero», *Inf.* 34, 114-15 «consunto / fu», *Purg.* 21, 80-81 «giaciuto / qui se'», *Par.* 11, 97-98 «redimita / fu». L'insieme dei dati configurerebbe dunque l'enjambement Part/Aus come segnale, se non di *trobar clus*, almeno di apertura a movenze stilistiche meno selette, diciamo 'comiche': e allora – come spesso – i pochi ess. ciniani, a tutti gli effetti i primi nella lirica di eredità stilnovista diretta, denunceranno forse minore sorveglianza rispetto al codice ristretto di riferimento. Mentre differente mi sembra la valutazione delle molte occorrenze nel Petrarca volgare: perché qui il tratto appare ormai grammaticalizzato, fatto quasi neutro, insomma divenuto un'inarcatura anastrofica come le altre, senza ulteriori connotazioni. E nel passaggio avrà pure contato la mediazione ciniana, ma credo ben di più il magistero della *Commedia*; nonché – si ricordi – il fatto che Petrarca è anche l'unico autore del corpus a sperimentare la variante senza inversione (cfr. so-

pra pt. 10), che starà a indicare – se non altro – la sicura percezione della scindibilità del sintagma. E ora gli esempi, dai *Fragmenta*: 43, 10-11 «laudato / sarà», 251, 2-3 «spenta / sia», 317, 9-10 «deposto / ... avrei», 348, 5-6 «conquiso / ... avrian»; e dai *Trionfi*: TC IV 17-18 «rimesse / ha», TM I 118-19 «sparsi / fur», TM II 88-89 «mai diviso / da te non fu 'l mio cor» (che inarca su due versi il celebre «che mai da me non fia diviso» di *Inf.* 5, 135), TT 28-29 «stabilita / fusse», TE 4.5 «mai fallito / non ha».

33. *Infinito/verbo modale*. Come la figura con consecuzione diretta dei medesimi elementi (cfr. pt. 9), anche questa con anastrofe è piuttosto rara in tutto il corpus, riducendosi a un es. in Cavalcanti (4, 3-4 «parlare / null'omo pote»), uno nelle *Rime* dantesche (LI 9-10 «sentire / doveano»), un paio nei canti schedati della *Commedia* (*Par.* 1, 5-6 «ridire / né sa né può», *ivi* 70-71 «significar per verba / non si porrà»). Unica, infine, anche l'occorrenza nei *Fragmenta*: 255, 1-2 «La sera desiare, odiar l'aurora / soglion questi tranquilli e lieti amanti», dove tuttavia si dovrà notare che, strutturando il distico con raddoppio chiastico del sintagma anticipato, perfetta bipartizione del primo verso e dittologia aggettivale nel secondo, Petrarca attiva il consueto principio stilistico che vuole l'anomalia stemperata nel flusso ritmico-melodico avvolgente e nel gioco retorico raffinato.

34. *Infinito/verbo reggente e sim.* La difficoltà di anticipare l'infinito, riscontrata con i servili al punto precedente, è confermata in presenza di altri verbi reggenti, benché in questo caso il vincolo sintattico e la contiguità siano meno stretti. Nel corpus prepetrarchesco, infatti, gli esempi si limitano a uno di Cino (94, 3-4 «di morire / siete più degni») e a tre nel campione della *Commedia* (*Inf.* 12, 1-2 «ov'a scender la riva / venimmo», *Par.* 7, 110-11 «di proceder per tutte le sue vie, / a rilevarvi suso, fu contenta», *Par.* 33, 101-102 «che volgersi da lei per altro aspetto / è impossibil che mai si consenta»). In questo caso, però, Petrarca procede in palese controtendenza, dando l'impressione di aver colto la maggiore autonomia strutturale, e quindi la maggiore mobilità, dell'infinito in tali costrutti, come si ricava sia dal buon numero di occorrenze sia dall'estensione della parte in innesco, spesso protratta per uno o più versi (lo si era notato, del resto, anche per la versione diretta del nesso, al pt. 26). Non solo: nei *Fragmenta* il poeta specializza lo stilema dal punto di vista situazionale, utilizzando quasi sempre come reggente un *verbum sentiendi*. In tal modo la prolessi dell'infinito (o dell'infinitiva) andrà intesa – quanto al processo di costruzione dell'immagine – come anticipazione della sensazione al verbo che ne esprime il controllo da parte del soggetto, sicché il dispositivo retorico traduce l'instabilità percettiva di una soggettività che arretra (anche sintatticamente) di fronte a un reale tanto invadente quanto poco oggettivo, indefinito, quasi on-

deggiate. Qualche esempio: 90, 5-6 «'l viso di pietosi color' *farsi*, / non so se vero o falso, *mi pare*», 279, 1-4 «Se *lamentar* augelli, o verdi fronde / *mover* soavemente a l'aura estiva, / o roco *mormorar* di lucide onde / *s'ode* d'una fiorita et fresca riva» (ma cfr. anche TE 25-26 «ristare / vidi»). Ed effetti analoghi si hanno con l'embricazione del verbo tra più infiniti, a sottolinearne ancor più la dispersione: 144, 1-4 «Né così bello il sol già mai *levarsi* / quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco, / né dopo pioggia *vidi* 'l celeste arco / per l'aere in color tanti *variarsi*», 221, 9-10 «Sento i messi di Morte, ove *apparire* / *veggio* i belli occhi, et *folgorar* da lunge».

35. *Oggetto/verbo*. Raggruppato in questa categoria tutti i casi, tra loro diversi per morfologia e impatto, che soddisfino la condizione di base del lemma: ossia dislochino in versi successivi, e non necessariamente adiacenti, l'oggetto e il verbo che lo regge. Nel complesso, dunque, l'inverso del tipo descritto al pt. 18. Cominciando l'esemplificazione dalla realizzazione 'pura', che prevede solo O e V coinvolti nella figura, ravvisiamo subito una netta disparità quantitativa tra Petrarca e il resto del corpus; mentre infatti nei lirici dello Stilnovo le occorrenze sono quanto mai scarse (nelle mie schede solo VN XXX 3-4 «lo suo valore / vi trasse», e Cino 52, 12-13 «ogni cosa / lusinga e vince»), nei *Fragmenta* e nei *Trionfi* il modulo spesseggia: cfr. 35, 1-2 «i più deserti campi / vo mesurando», 166, 6-7 «altro pianeta / convien ch'i' segua», 187, 3-4 «sì chiara tromba / trovasti», 274, 6-7, 286, 5-6, TC II 68-69 «lei, et ogni mio bene, ogni speranza / perder elessi», TP 94-95; sempre – si badi – con accorta aggettivazione o altri espedienti (dittologie, tricola) che prolungano O in un sintagma più disteso, secondo una strategia che può ben coinvolgere anche il *rejet* (un caso limite a 204, 1-2 «Anima, che diverse cose tante / vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi», parzialmente replicato a 227, 1-2 «Aura che quelle chiome bionde e cresse / cercondi e movi, e se' mossa da loro»). E, come altre volte, il punto di mediazione tra l'abbondanza di Petrarca e la scarsità della tradizione sembra essere la *Commedia*: cfr. *Inf.* 34, 113-14 «la gran secca / coverchia», *Par.* 33, 4-5 «l'umana natura / nobilitasti», *ivi* 29-30, ecc.

Più spesso, tuttavia, la casistica del tipo è complicata dalla presenza, variamente distribuita, di altri elementi della frase, il soggetto prima di tutto, ma anche complementi, nucleari o meno, e poi eventuali avverbi, frasi relative ecc. ecc. L'estrema varietà fenomenologica consiglia dunque di non mescolare ma di distinguere, articolando i casi come segue; ai quali mi limito a premettere che quasi in tutti ritornano le caratteristiche osservate nel tipo semplice: e cioè rarità estrema di occorrenze, talvolta una sola o nessuna, nei lirici dello Stilnovo; attestazioni più frequenti nel Dante comico; prassi petrarchesca che da un lato distribuisce equamente i numerosi casi tra i vari tipi, dall'altro tende sempre ad allontanare O da V, prolungando artificiosamente l'effetto dell'anastrofe: sic-

ché vi ritroviamo come *ratio* costitutiva i principi di sistematicità, *varietas* e tensione sintattica.

- a. SO/V(C) ovv. S/O/V(C). Pressoché assente nei predecessori (Dante comico compreso), con l'eccezione di Cino 42, 10-11 «Tu vita e morte, tu pena e tu gioia / mi dai», dove il modulo SO è replicato tre volte, il tipo trova invece un certo spazio in Petrarca, nella variante a due versi (cfr. 252, 3-4 «Amor tutte sue lime / usa sopra 'l mio core») e in quella a tre, che dà corso a una sintassi di più largo respiro, quasi 'periodica', come – nei due ess. – testimonia la collocazione marcata in incipit ed explicit di sonetto: 154, 1-3 «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura / poser nel vivo lume», 257, 12-14 «L'alma tra l'una et l'altra gloria mia / qual celeste non so novo dilecto / et qual strania dolcezza si sentia».
- b. OS/V. Cino 100, 12-13 «Ma questa prova l'alta mia nemica / pur perderà», RVF 60, 10-11 «s'altra speranza le mie rime nove / gli avesser data», 151, 5-6 «Né mortal vista mai luce divina / vinse», 297, 3-4 «che mai rebellion l'anima santa / non sentì».
- c. O/SV ovv. O/S/V. Con l'eccezione di Cino 16, 1-2, in un incipit – com'è patente – retoricissimo anche per altri aspetti: «Una ricca rocca e forte manto / volesse Dio che monte ricco avesse», il tipo è attestato solo nei *Fragmenta*, in generale con largo dispiego di pluralità: 140, 6-7 «et vòl che 'l gran desio, l'accesa spene, / ragion, vergogna et reverenza affrene», 170, 6-8 «perch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte, / mio ben, mio male, mia vita, et mia morte, / quei che solo il pò far, l'à posto in mano», 339, 5-8 «l'altre tante sì strane et sì diverse / forme altere, celesti et immortali, / perché non furo a l'intellecto eguali, / la mia debile vista non sofferse» (con inserzione di frase causale e prolungamento della campata per l'intera quartina).
- d. O/VS ovv. O/V/S. Qualche esempio prima di Petrarca: Cav. 24, 1-2 «Un amoroso sguardo spiritale / m'ha renovato Amor», *Inf.* 8, 104-105 «ché 'l nostro passo / non ci può torre alcun», *Purg.* 21, 34-35 «perché tai crolli / diè dianzi 'l monte». Nei *Fragmenta* il tipo, come il precedente, è quasi sempre accompagnato da qualche figura della pluralità: 101, 9-10 «So come i di, come i momenti et l'ore / ne portan gli anni», 191, 12-13 «alcun d'acqua o di foco, e 'l gusto e 'l tatto / acquetan cose d'ogni dolzor prive», 199, 3-4 «man ov'ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel per farsi honore», 272, 9-10 «s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo».
- e. IO/V (con varie posizioni possibili per S). Il tipo, che comporta la tematizzazione del complemento di termine, è attestato nei soli *Fragmenta*: 115, 12-13 «A lui la faccia lagrimosa et trista / un nuviletto intorno riverse», 131, 2-3 «ch'al duro fianco il di mille sospiri / trarrei per forza», 235, 12-13 «ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti / porta», 308, 6-7 «al secol che verrà l'alte belleze / pinger cantando». La tendenza all'isocolia che si può

intravedere negli ess. citati, trova un pieno compimento a 218, 9-12: «Come Natura al ciel la luna e 'l sole, / a l'aere i venti, a la terra erbe e fronde, / a l'uomo l'intelletto e le parole, // ed al mar ritollesse i pesci e l'onde», dove, con parallelismo modulare, la sequenza IO è iterata cinque volte, e quasi sempre O è sdoppiato in dittologia; il tutto ad amplificare un *adynaton* che alla fine coinvolge l'intero creato, in una parossistica estensione universale degli effetti della morte di Laura: il firmamento, gli elementi terreni (*aere, terra, mar*), l'uomo còlto nelle sue virtù razionali (*intelletto, parole*).

- f. O/VI ovv. O/IV (più eventualmente S in varie posizioni). Un caso nella lirica stilnovista (Cino 54, 9-10 «sì che novella / ne portassero li occhi a l'alma trista»), vari nella *Commedia*: *Inf.* 12, 38-39 «colui che la gran preda / levò a Dite del cerchio superno», *Inf.* 12, 54-65 «La risposta / farem noi a Chiron», *Purg.* 7, 37-38 «alcuno indizio / dà noi», *Par.* 11, 91-92 «sua dura intenzione / ad Innocenzio aperse». Si noti però che in tutti i passi citati, tranne l'ultimo, la figura occorre nella variante più lineare, con indiretto in chiusa di frase; mentre in Petrarca si verifica esattamente il contrario, e anzi lo spazio tra O e V è studiatamente dilatato inserendovi anche S o altri elementi: 230, 1-2 «ché 'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi miei non cela» (anche con *inclusio* paronomastica o pseudoderivativa *celeste... cela*), 364, 7-8 «le mie parti estreme, / alto Dio, a te devotamente rendo», TM II 10-11 «e quella man, già tanto desiata, / a me, parlando e sospirando, porse». Nel Canzoniere l'altra sequenza si ha solo a 254, 7-8 «forse vuol Dio tal di vertute amica / torre a la terra», dove tuttavia l'allontanamento artificioso di O da V è comunque ottenuto dall'iperbato in innesco *tal... amica*.
- g. O/VC(S). Del complemento importa qui la posizione postverbale, non che sia un nucleare o un circostanziale. Qualche esempio compare nella tradizione: Cino 36, 12-13 «cotal pietanza / non pensava trovar nella tua corte», Cino 62, 3-4 «che quella bella donna fredda e dura / mutar facesse de l'usate prove», *Inf.* 8, 106-107 «lo spirito lasso / conforta e ciba di speranza buona»; molti in Petrarca, che – come già i due ultimi passi citati, ma sistematicamente – sfrutta l'opportunità di raccordare tra loro O e C, esposti in punta dei due versi, creando un parallelismo lungo l'asse verticale; i cui elementi saranno di norma AN o NA: 131, 3-4 «e mille *alti desiri* / raccenderei ne la *gelata mente*», 297, 13-14 «forse averrà che 'l *bel nome gentile* / consecrerò con questa *stanca penna*», 337, 9-10 «Anchor io il nido di *penseri electi* / posi in quell' *alma pianta*»; talvolta anche con moltiplicazione degli aggettivi coinvolti: 212, 7-8 «et una cerva errante e fugitiva / caccio con un bue zoppo e 'nfermo e lento», 285, 5-6 «e quelle voglie giovenili accese / temprò con una vista dolce e fella» (mentre a 172, 7-8, il medesimo procedimento è variato in AA/...VV: «a quella che' miei preghi *humili et casti* / gradì alcun tempo, or par ch' *odi et refute*»). In tal modo

- alla sequenza diretta VC del v. *b* si sovrappone la circolarità dell'isocolo, che spinge – per così dire – a tornare indietro, a riavvolgere il filo del discorso, mantenendo viva l'impronta data alla frase dall'anastrofe O/V.
- b.* O/CV(S) ovv. O/C/V. La discriminante rispetto al punto precedente sta nell'intrudersi di C tra O e V, con estensione dell'anastrofe e ulteriore ritardo dello scioglimento sintattico. Ancora rari i casi nella tradizione, e quasi tutti concentrati in Dante, lirico (*Rime* LII 9-11 «E monna Vanna e monna Lagia poi / con quella ch'è sul numer de le trenta / con noi ponesse il buono incantatore»), e soprattutto comico: *Par.* 1, 41-42 «la mondana cera / più a suo modo tempera e suggella», *Par.* 7, 139-41: «L'anima d'ogne brutto e de le piante / di complexion potenziata tira / lo raggio e 'l moto de le luci sante» (sulla cui complessità generale ritornerò più avanti). Petrarca, al solito, dimostra di intuire il 'senso' compiuto del dispositivo sintattico, cui accennavo in apertura; e di perfezionarlo anche, dilatando lo spazio creatosi tra O e V. Come nei passi danteschi, i mezzi saranno o la consueta trafila di dittologie e di moduli AN: 344, 13-14 «ma dì e notte il duol ne l'alma accolto / per la lingua e per li occhi sfogo e verso», 123, 1-2 «Quel vago impallidir che 'l dolce riso / d'un'amorosa nebbia ricoperse»; o meno scontate addizioni di altri sintagmi al complemento frapposto: un genitivo (27, 1-2 «la chioma / co la corona del suo antiquo adorna»), un gerundio (8, 3-4 «la donna che colui ch'a te ne 'nvia / spesso dal somno lagrimando desta»), una correlazione avverbiale (232, 13-14 «è furor lungo, che 'l suo possessore / spesso a vergogna, et talor mena a morte», con effetto di epifrasi nel verso in clausola). Ma Petrarca conosce anche altre raffinatezze, apparentemente di segno opposto: come quella di infilare una raffica di sette monosillabi, a 116, 7-8 «*ciò che non è lei / già per antica usanza odia e disprezza*», frantumando anche prosodicamente una linea di discorso già nervosa sul piano sintattico, prima di ritrovare la distensione nella vigorosa dittologia verbale.
- i.* OC/V(S). Sintatticamente identico al precedente, vi si differenzia solo perché il taglio metrico lo incide dopo C, non prima. L'effetto complessivo è peraltro simile, forse solo un po' più pronunciato, perché qui il complemento è – per così dire – attratto all'indietro, verso l'oggetto, più che in avanti, verso il verbo, da cui lo separa la 'pausa' prosodica. Forse questo spiega la minore frequenza complessiva del tipo, che peraltro rispetta la solita distribuzione nel corpus: nessun caso nella lirica prepetrarchesca, qualcuno nella *Commedia* (*Purg.* 1, 124-25 «ambo le mani in su l'erbetta sparte / soavemente 'l mio maestro pose», *Par.* 1, 46-47), di più – ma non moltissimi – nel Petrarca volgare, *Fragmenta*: 217, 9-10 «Or non odio per lei, per me pietate / cerco», 238, 12-13 «Li occhi et la fronte con sembiante humano / basciolle sì che rallegrò ciascuna», TC III 28-29 «Quella che 'l suo signor con breve coma / va seguitando»; dove almeno si noti un certo qual

isolamento del verbo in *rejet*, talora piuttosto secco: a conferma della maggiore difficoltà della figura.

- j.* CO/V(S). Riduce la distanza tra O e V, come sopra il pt. *g*, ma mantiene l'anastrofe di entrambi i complementi e soprattutto la loro dislocazione in innesco, con conseguente isolamento del verbo, come nel pt. *i*. La figura è peraltro assente in tutto il corpus, tranne che nel Canzoniere, che la utilizza in un paio di casi, e sempre a servizio di una qualche istanza parallelistica, che ne attenua l'infrazione, in sé piuttosto spinta, della linea sintattica naturale. Così a 215, 1-5, il modulo CO, anastrofico per sintassi e semanticamente ossimorico, è ripetuto quattro volte prima che compaia il verbo che lo regge: «In nobil sangue vita humile et queta / et in alto intellecto un puro core, / fructo senile in sul giovenil fiore / e 'n aspetto pensoso anima lieta // raccolto à 'n questa donna il suo pianeta»; mentre a 228, 1-3 «Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core / un lauro verde», la struttura in questione costituisce il primo colon di una figura quasi chiastica, con i verbi accostati al centro e i due moduli CO disposti ai lati.
- k.* O/Avv.V ovv. O/Ger.V. Associa nella medesima categoria i due tipi con avverbio e con gerundio, dato che tali elementi svolgono un'analoga funzione sintattica (cfr. GGIC II, 342-43, 374-75, 571). Scarsissime le attestazioni nel corpus, e quelle poche tutte nei *Fragmenta*: 6, 13-14 «acerbo frutto, che le piaghe altrui, / gustando, affligge più che non conforta», 25, 7-8 «[i] giusti prieghi umani / benignamente, sua mercede, ascolta», 246, 1-2 «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine / soavemente sospirando move», 256, 5-6 «Così li afflitti et stanchi spirti mei / a poco a poco consumando sugge», 290, 13-14 «l'empia voglia ardente / lusingando affrenò perch'io non pèra», 364, 7-8 «le mie parti extreme, / alto Dio, a te devotamente rendo». Dove si sarà pure notato come a 246 e 256 il gerundio e l'avverbio non siano alternativi l'uno all'altro, ma convivano a contatto nella stessa stringa, convergendo nel modificare il significato del verbo prima che questo sia espresso, anzi quasi costruendo il senso della predicazione per successive aggregazioni modulari (la GGIC II, 580, parla al proposito di 'fusione' semantica dei predicati); tanto più, poi, che qui e negli altri passi l'anastrofe permette al gerundio di condividere col verbo principale la reggenza dell'oggetto. Ne risultano delle immagini assai suggestive: dall'umanizzazione allusiva dell'*aura* («soavemente sospirando move»), all'antitesi spinta fino ai limiti della contraddizione, tipica della funzione 'beatrice' imposta da ultimo a Laura («lusingando affrenò»), su cui cfr. Santagata 1992, 231 e *passim*.
- l.* ORel/V(S). Si intende ovviamente che la frase relativa espande l'oggetto. Un paio d'esempi nel Dante lirico, entrambi di notevole complessità perché la figura vi supporta la sottigliezza del ragionamento: XL 5-8 «Disio

verace, u' rado fin si pone, / che mosse di valore e di bieltate, / imagina l'amica oppinione / significasse il don che pria narrate», LI 9-11 «ciò che sentire / doveano a ragion senza veduta, / non conobber vedendo». Nei due passi si vede inoltre come la relativa trascina oltre il confine del primo verso, ampliando in larghezza e profondità il vallo tra O e V. E così accade anche nella più parte delle occorrenze nel Canzoniere, che sono parecchie. Con due precisazioni, però: che qui viene meno la specializzazione della figura in senso argomentativo, e vi prevale piuttosto la funzione idillico-descrittiva o sentimentale; e che Petrarca colloca spesso tale mossa sintattica in incipit di sonetto o almeno di singola parte metrica, stante la sua predilezione per gli attacchi in Sn+Rel (cfr. Tonelli 1999, 109-13, e Soldani 2003, par. 2.2.3). Si vedano ad es. 194, 1-3 «L'aura gentil, che rasserena i poggi / d'andando i fior' per questo ombroso bosco, / al soave suo spirto riconosco», 231, 5-7 «Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento / de le mie pene, et men non ne voglio una, / tal nebbia copre, sì gravosa et bruna», 271, 1-3 «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, anni ventuno interi preso, / morte disciolse», TP 187-89 «e 'l giovene toscan che non ascoso / le belle piaghe che 'l fer non sospetto, / del comune nemico in guardia pose»; fino a un caso come 309, 1-6, dove la relativa, sdoppiata, occupa per intero la prima quartina e nella seconda il verbo principale è a sua volta in anastrofe rispetto al soggetto: «L'alto e novo miracol, ch'a' di nostri / apparve al mondo, e star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostrì, // vuol ch'i' depinga a chi nol vide e 'l mostri, / Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse»: raggiungendo – mi pare – il duplice obiettivo della piena focalizzazione tematica e del massimo di 'sospensione' costruttiva. Ma naturalmente non mancano anche passi che sviluppano la figura su due soli versi; e casomai è significativo che ciò accada prevalentemente nei *Trionfi*, meno inclini alla sperimentazione di dispositivi stilistici carichi di tensione: cfr. 58, 1-2 «La guancia che fu già piangendo stanca / riposata su l'un, signor mio caro», 279, 6-7 «lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde, / veggio, et odo», TC II 23-24 «e tal che mai non ti vedrà né vide, / con bel nodo d'amor teco congiunge», TC IV 161-62, TF II 121-22, TF I 145-46.

- m.* O/RelV(S). La relativa può occupare per intero il v. *b*, e il verbo principale slittare in *c*, con o senza soggetto. Così avviene in due casi del Canzoniere, che costituiscono pure le uniche occorrenze nel corpus, *Commedia* compresa: 308, 9-11 «Le lode mai non d'altra, et proprie sue, / che 'n lei fur come stelle in cielo sparte, / pur ardisco ombreggiare, or una, or due», dove la figura si estende su tutta la terzina; e 286, 1-6, dove l'anastrofe O.../V smotta, addirittura, dalla prima alla seconda quartina, e compare in una protasi di periodo ipotetico a sua volta – come di norma – anteposta alla

principale: sicché le due parti della fronte risultano, alla fine, fortemente coese da un insieme omogeneo di procedimenti prolettici: «Se *quell'aura soave de' sospiri / ch'ì odo di colei che qui fu mia / donna, or è in cielo, et anchor par qui sia, / et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri, // ritrar potessi, or che caldi desiri / movrei parlando*». La scarsità dei reperti si spiega – come altrove – in base al di più di difficoltà prodotto dallo stacco della relativa dal suo antecedente.

- n. OGen/V(S). In questo e nei due punti successivi, il tratto distintivo è la presenza di un complemento di specificazione, la cui posizione rispetto a O determina la distinzione tipologica. Nella sua versione più 'naturale', quando i due elementi si susseguono linearmente nello stesso verso, la figura è paradossalmente assai poco attestata, e – si badi – mai nei *Fragmenta*. Solo tre i casi rintracciati: *Rime* XCV 13-14 «però l'affronto de la gente verde / parmi che la tua caccia non seguir de'», *Par.* 22, 142 -43 «L'aspetto del tuo nato, Iperione, / quivi sostenni», TP 167-68 «l'antichissimo albergo di Sibilla / lassando».
- o. O/GenV(S). Al contrario della precedente, la realizzazione con enjambement secco tra l'oggetto anastrofico e il suo genitivo compare spesso nel Canzoniere, e mai nel resto del corpus, naturalmente a conferma di quanto segnalato al pt. 3 per Sn/Gen, di cui questo fenomeno costituisce a tutti gli effetti una variante più complessa. Bastino pochi ess.: 147, 5-6 «trova chi le paure e gli ardimenti / del cor profondo ne la fronte legge», 181, 1-2 «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese sott'un ramo», 263, 13-14 «il bel tesoro / di castità par ch'ella adorni e fregi», TF III 100-101 «La lunga vita e la sua larga vena / d'ingegno pose in accordar le parti»; tra cui, al solito, spiccano i passi in cui la comparsa di V è ritardata da vari espedienti: 120, 5-7 «gli extremi morsi / di quella ch'io con tutto 'l mondo aspetto / mai non senti'», 327, 1-4 «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra / del dolce lauro et sua vista fiorita, / lume et riposo di mia stanca vita, / tolt'à colei che tutto 'l mondo sgombra».
- p. Gen.O/V(S). Estende l'inversione anche al complemento, creando una trafila retoricamente ben compatta. Due casi in Cino: 124, 6-7 «di morte acerbo passo / fece la donna de lo mio cor», 51, 9-10 «di mia vita potestate / dice ch'egli ha»; tre nei *Fragmenta*, i primi due con ben petrarchesca organizzazione bipartita del v. a (con chiasmo o alternanza): 304, 3-4 «di vaga fera le vestigia sparse / cercai per poggi solitarii et hermi», 322, 9-10 «di mie tenere frondi altro lavoro / credea mostrarte», 364, 6-7. Tra l'altro, significativamente, il secondo es. trasforma in anastrofe l'iperbato, già *enjambé*, della fonte dantesca (segnalata da Trovato 1979, 88): *Par.* 8, 56-57 «io ti mostrava / di mio amor più oltre che le fronde».
- q. O/OV. Il tipo comporta lo sdoppiamento dell'oggetto e la dislocazione

della dittologia tra i due versi. Nel corpus occorre una sola volta in Cino 4, 5-6 «l'umana natura / e tutte voi adorna similmente»; e solo un paio nel Canzoniere, dato che – per il resto – Petrarca tende a non scindere le pur frequentissime dittologie (cfr. pt. 2) ma a servirsene come moduli coesi, da far rientrare unitariamente nel gioco delle dislocazioni e delle inarcature: cfr. 326, 3-4 «di bellezza il fiore / e 'l lume ài spento», e 229, 5-7, dove tuttavia l'oggetto non è rappresentato da una coppia ma moltiplicato in *enumeratio* polisindetica, che attenua, e come disperde, il senso dell'enjambement: «Indi et mansuetudine et durezza / et atti feri, et humili et cortesi, / porto egualmente».

- r. OPred/V, O/PredV. Il predicativo dell'oggetto si inserisce tra questo e il verbo che lo regge, prima o dopo il taglio versale. Prima di Petrarca il tipo compare solo nella *Commedia*: *Purg.* 1, 34-35 «Lunga la barba e di pel bianco mista / portava», *Par.* 1, 23-24 «tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti», *Par.* 11, 74-75 «Francesco e Povertà per questi amanti / prendi oramai nel mio parlar diffuso». Nel Canzoniere e nei *Trionfi* è piuttosto frequente, e magari – ma solo nel primo – disteso su tre versi: 41, 12-13 «Eolo a Neptuno et a Giunon turbato / fa sentire», 201, 9-10 «che la mia nobil preda non più stretta / tenni al bisogno», 306, 12-14 «suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada / veggio», TC II 91-92 «così l'andata mia dubiosa e tarda / facean gli amanti», TM II 184-85. Ma soprattutto si presti attenzione a 187, 9-14, dove l'oggetto ('lei', 'Laura') è sottinteso e il predicativo, quasi in forma di participio congiunto, occupa un ampio spazio testuale (un'intera terzina) prima che si arrivi ai componenti fondamentali della frase (S, V, I), con un esito analogo a quelli che si vedranno al pt. 39, espressamente dedicato ai predicativi in innesco: «Ché d'Omero dignissima et d'Orpheo, / o del pastor ch'anchor Mantova honora, / ch'andassen sempre lei sola cantando, // stella difforme et fato sol qui reo / commise a tal che 'l suo bel nome adora, / ma forse scema sue lode parlando».

36. *Complemento nucleare/verbo*. Restringo la categoria ai soli complementi nucleari perché, naturalmente, l'anticipazione di un circostanziale al verbo non genera anastrofe (e infatti il fenomeno è stato discusso tra le inarcature senza perturbazione dell'*ordo verborum*, pt. 27). Per ovvie ragioni sintattiche il tipo ripeterà per gran parte le caratteristiche già osservate al pt. 35 per l'anastrofe dell'oggetto. A cominciare dalla realizzazione non complicata dall'intrusione di altri sintagmi, dove ritroviamo pure la medesima distribuzione del fenomeno nel corpus, e cioè singoli casi nella lirica stilnovista: Cino 99, 12-13 «al meo non potere / perdonate», *Rime* LXIX 7-8 «in la sua cera / guarda»; parecchi nella *Commedia*: *Inf.* 34, 133-34 «per quel cammino ascoso / intrammo», *Purg.* 33, 31-32 «Da tema e da vergogna / voglio che tu omai ti disviluppe», *Par.* 7,

31-32 «dal suo fattore / s'era allungata», ecc.; molti nel Petrarca volgare: RVF 151, 3-4 «dal fosco et torbido pensiero / fuggo», 152, 3-4 «in riso e 'n pianto, fra paure et spene / mi rota», 197, 1-2, 227, 12-13, 316, 13-14, TC IV 157-58, ecc.

Su questa base C/V sono ben possibili altre varianti, determinate dalla presenza di svariati elementi sintattici, come si vedrà nei punti che seguono; nei quali non considero solo il tipo con O in innesco, già trattato al pt. 35, *g-j*.

- a. SC/V, S/C/V. Non mi risultano esempi che in Petrarca, *Fragmenta*: 247, 12-13 «Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote», 346, 6-8 «perch'abito sì adorno / dal mondo errante a quest'alto soggiorno / non sali mai in tutta questa etate», 356, 1-2 «L'aura mia sacra al mio stanco riposo / spira sì spesso»; e *Trionfi*: TC IV 1-2 «Poscia che mia fortuna in forza altrui / m'ebbe sospinto».
- b. C/SV, CS/V, C/VS. Un paio di casi sicuri nella lirica della tradizione: Cino 104, 13-14 «poi che 'n oscuro, di stato gioioso, / si mutâr li color' vermigli e bianchi», Guin. 20, 1-2; svariati nella *Commedia*: *Purg.* 33, 82-83 «Ma perché tanto sovra mia veduta / vostra parola disiata vola», *Par.* 11, 115-16 «e del suo grembo l'anima preclara / mover si volle», ecc. In Petrarca il costrutto, come gli analoghi con O (cfr. pt. 35, *c-d*), da un lato diventa frequente, dall'altro è di norma accompagnato da figure della pluralità e del parallelismo che ne estendono il dominio, all'intero distico o a più versi: 151, 1-2 «Non d'atra et tempestosa onda marina / fuggio in porto già mai stanco nocchiero», 164, 9-10 «Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco», 165, 9-11 «Et co' l'andar et col soave sguardo / s'accordan le dolcissime parole, / et l'atto mansüeto, humile et tardo», 202, 1-2, ecc.
- c. C/VO(S). L'anticipo del complemento non concomita con altre figure di inversione, e in particolare resta diretto l'ordine VO, che permette di chiudere la figura, e spesso il v. *b*, con una cadenza più naturale. La minore artificiosità rende un po' più diffusa la figura: cfr. Cino 107, 13-14 «e di pianto, d'angoscia e di sospiri / pasci 'l meo cor dolente disperato», Cino 70, 3-4, *Inf.* 12, 121-22 «Poi vidi gente che di fuor del rio / tenean la testa e ancor tutto 'l casso», *Par.* 22, 50-51 «dentro ai chiostri / fermar li piedi». Anche se poi è sempre Petrarca a fornire il repertorio più ampio: 97, 10-11 «solo del suo nome / vo empiedo l'aere», 198, 3-4 «de le chiome stesse / lega 'l cor lasso», 318, 12-13 «in quel suo albergo fido / lasciò radici», TF I 95-96 «da l'esser suo destro e leggero / ebbe nome», TF III 62-63 «d'acuti silogismi / impiè la dialettica faretra».
- d. C/OV(S). Associa O al processo anastrofico (ma non all'inarcatura), sicché – al contrario del tipo precedente – conferisce all'intera frase, anzi di solito al distico, un andamento complessivamente retrogrado, magari sollecitato pure da altri elementi (avverbi, complementi ecc.) che si incunea-

no prima del verbo in clausola. La figura compare nel primo sonetto della *Vita nuova*: «d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea» (vv. 12-13), e un paio di volte nel Dante comico: *Inf.* 12, 4-5 «Qual è quella ruina che nel fianco / di qua da Trento l'Adige percosse», *Par.* 1, 65-66 «ed io in lei / le luci fissi»; ma con Petrarca sembra trovare più sistematicamente la via di una dizione rallentata, capace di rilevare ogni singolo particolare della *descriptio*: 4, 10-11 «sovr'ogni stato / humiltate exaltar sempre gli piacque», 67, 13-14 «se del lor esser molli / gli altri asciugasse un più cortese aprile», 165, 1-2 «Come 'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move», 185, 9-10 «Purpurea vesta d'un ceruleo lembo / sparso di rose i belli homeri vela», 228, 3-4, ecc.

- e. C/SubV(O). L'interposizione di una subordinata tra il complemento anastrofico e il verbo in *rejet* provoca un effetto di dilatazione simile a un iperbato. Un solo es. nella tradizione: Cino 78, 1-2 «Per una merla che dintorno al volto / sovravolando di sicur *mi venne*». Vari invece in Petrarca, sia con gerundio: 69, 9-11 «i' fuggia le tue mani, e *per camino*, / agitandom' i venti e 'l ciel e l'onde, / *m'andava* sconosciuto e pellegrino», 208, 1-3 «Rapido fiume che *d'alpestra vena* / rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi, / notte et di meco disioso *scendi*»; sia con subordinata esplicita: 146, 9-10 «*del vostro nome*, se mie rime intese / fossin sì lunge, *avrei pien Tyle et Battro*», 183, 7-8 «sì che *di morte*, / là dove or m'assicura, allor *mi sfide?*», 279, 13-14 «et *ne l'interno lume*, / quando mostrai di chiuder, gli occhi *apersi*». E si sarà notato che il poeta con questi mezzi costruisce campate sintattiche più estese (quando l'interposta occupa per intero il v. *b*) e più complesse (in virtù dei rapporti logico-semantici instaurati tra le due frasi: cfr. *m'assicura-mi sfide, chiuder-apersi*).
- f. CRel/V. Come per O+Rel (cfr. pt. 35, *l-m*), anche per C distinguo a seconda che la relativa inizi in innesco o in riporto (su cui il pt. successivo). In ogni modo la presenza nei predecessori è scarsa, per la prima situazione riducendosi a VN XXXVII 1-2 «Oltre la spera che più larga gira / passa 'l sospiro ch'esce del mio core», Cino 59, 5-7 «del piacer che lo divide / sì che per segno li stava di fore, / la temperò sì forte quel signore», *Par.* 1, 4-5 «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io». Mentre per Petrarca cfr. 67, 7-8 «in un rio che l'erba asconde / caddi, non già come persona viva», 322, 7-8 «ch'a lo stil, onde Morte dipartille, / le disviate rime ài ricondutte», TF II 127, 28 «de' nostri dogi, che 'n duro astro / passar l'Eufrate, fece il mal governo». La tendenza a sfruttare l'estensibilità della relativa per allungare la campata sintattica (di solito al distico), genera anche passi come 114, 1-4, dove il movimento coincide alla fine con la quartina: «De l'empia Babilonia, ond'è fuggita / ogni vergogna, ond'ogni bene è fori, / albergo di dolor, madre d'errori, / son fuggito io per allungar la vita».

- g. C/RelV, C/Rel/V. Anche qui, a parte Cino 130, 9-11 «Né da le prime braccia dispietate, / onde 'l fermato disperar m'assolve, / son mosso perch'aiuto non aspetti», domina Petrarca: 34, 5-7 «dal pigro gielo e dal tempo aspro e rio, / che dura quanto 'l tuo viso s'asconde, / difendi or l'onorata e sacra fronde», 116, 9-11 «In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi, / giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo», 176, 1-3; sempre con ordinata distribuzione dei cola su tre versi, come già nel passo di Cino.
- b. C/GenV e sim. Data la loro scarsa incidenza, raggruppo qui, per brevità, tutti i casi con genitivo che espande il complemento anastrofico (corrispondenti ai commi *n-p* del pt. 35). Del resto, a parte *Par.* 33, 46-47 «al fine di tutt'i disii / appropinquava», tutti gli altri appartengono alla variante con Gen in *rejet*: sia l'unico es. riscontrato in Dante, *Par.* 11, 58-59 «in guerra / del padre corse», sia il ristretto mannello petrarchesco, che tuttavia si segnala perché lì la figura partecipa a un più ampio giro sintattico, nei due ultimi passi protratto per tre versi: 185, 12-13 «Fama ne l'odorato et ricco grembo / d'arabi monti lei ripone et cela», 233, 2-4 «da l'uno / de' duo i più belli occhi che mai furo, / mirandol di dolor turbato et scuro, / mosse virtù che fe' 'l mio inferno et bruno!», 233, 9-10 «ché dal dextr'occhio, anzi dal dextro sole, / de la mia donna al mio dextr'occhio venne / il mal che mi diletta, et non mi dole». Il che rimanda – si capisce – all'ampia gamma di pratiche attenuative riscontrate al pt. 3 per Sn/Gen, di cui il fenomeno è una variante complessa.
- i. C/CV. L'incartatura che taglia una dittologia di complementi nucleari non ha riscontri né nei lirici dello Stilnovo né nel campione della *Commedia*, ma sì nel Petrarca volgare: cfr. 131, 7-8 «degli altrui martiri / e del suo error, quando non val, si pente», TF I 77-78 «e co la fronte / e co la lingua a sua voglia lo strinse»; e specie nella variante con tricolon o tetracolon al posto della coppia, per le medesime ragioni con cui a 35, *q*, si spiegava l'analoga figura con pluralità di oggetti: 223, 7-8 «e col mondo e con mia cieca fortuna, / con Amor, con Madonna e meco garro», 265, 7-8 «Ben ò di mia ventura, / di Madonna e d'Amore onde mi doglia», TF I 119-20 «che già di Macedonia e de' Numidi / e di Creta e di Spagna addusser prede».

37. *Complemento indiretto/verbo*. Si assume naturalmente che all'anastrofe *enjambée* dell'indiretto non si accompagni quella dall'oggetto o di un altro complemento nucleare, perché allora si ricadrebbe in situazioni già osservate ai ptt. 35-36. Né, d'altra parte, possiamo aspettarci importanti disparità rispetto al trattamento di O/V o C/V, specie per quel che attiene all'incidenza nel corpus: le mie schede infatti non mi danno nessuna occorrenza nello Stilnovo (con la parziale eccezione di VN I 1-4), alcune nella *Commedia*: *Purg.* 33, 134-25 «a Stazio / donnescamente disse», *Par.* 1, 13-14 «a l'ultimo lavoro / fammi del tuo

valor sì fatto vaso», *Par.* 33, 68-69 «a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi» ecc.; parecchie nel Canzoniere: 1, 9-10 «al popol tutto / favola fui gran tempo», 26, 10-11 «al buon testor degl'amorosi detti / rendete honor» (simile a TC IV 41-42 «a la sua terra / ancor fa onor col suo dir strano e bello»), 314, 12-14 «quando a lor come ai duo amici più fidi / partendo in guardia la più nobil salma, / i miei cari pensieri e 'l cor, lasciai!» (da cfr. con *Par.* 11, 112-13), 47, 12-13, 114, 7-8, 365, 12-13.

38. *Complemento predicativo/copula.* Alla coesione del nesso sintattico tra i due componenti del sirrema, già responsabile della scarsa frequenza dell'enjambement con l'ordine diretto (cfr. pt. 22), andrà attribuita anche quella con l'ordine inverso, che nella tradizione lirica si riduce a Cino 36, 9-10 «così forte / sia lo mio stato sol più di pesanza», e a *Rime* LI 11-12 «dolenti // son li miei spirti per lo lor fallire». Come al solito, sarà la *Commedia* a darci i primi riscontri di un uso piuttosto comune: *Purg.* 14, 29-30 «degnò / ben è che 'l nome di tal valle pèra», *Purg.* 14, 121-22 «sicuro / è 'l nome tuo»; seguita a ruota dai *Fragments* e dai *Trionfi*, che anzi accrescono di molto i risultati della raccolta: 82, 7-8 «ove di spirito priva / sia la mia carne», 186, 13-14 «pur non molesto / gli sia il mio ingegno», 226, 1-2 «Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io», 241, 5-6, 293, 1-2, 316, 10-11, 343, 7-8, TF II 52-53, TT 109-110, ecc., anche con predicato rappresentato da una frase: 244, 12-13 «pur d'alzar l'alma a quel celeste regno / è il mio consiglio».

39. *Complemento predicativo/verbo.* Tratto l'ordine a lemma come inversione 'retorica', benché – a rigore – questa non sia sempre distinguibile da una dislocazione 'strutturale' a sinistra (che per il predicativo quasi mai ammette la ripresa pronominale: GGIC I, 185-89). L'anastrofe è ben avvertita quando il predicativo, dell'oggetto o del soggetto, è sottocategorizzato dal verbo (per l'ordine diretto corrispondente cfr. pt. 23), come trovo in alcuni passi della *Commedia*: *Purg.* 21, 58-59 «alcuna anima monda / sentesi», *Par.* 33, 59-60 «la passione impressa / rimane»; e poi molto di frequente nel Petrarca volgare: cfr. RVF 96, 5-6 «Ma 'l bel viso leggiadro, che depinto / porto nel petto», 144, 10-11 «ogni altra vista oscura / da indi in qua m'incominciò apparere», 199, 7-8, 232, 7-8, 287, 1-2 «benché doglioso et solo / m'abbi lasciato», 295, 13-14 «sì famosa e chiara / fe' la sua gran vertute e 'l furor mio», TC I 64-65 «ardita e presta / fa la mente e la lingua», TC II 99-100 «lieta e vergognosa / pareva del cambio», TM I 37-38 «sì importuna e fera / chiamata son da voi», spesso – come si vede dagli ess. – con raddoppiamento dittologico del predicativo in punta di verso. Sul piano tematico, sarà invece da notare che la figura, in vari casi, accompagna l'epifania della donna (specie *post mortem*), anticipata nelle sue qualità (*in primis* onestà e bellezza) dal predicativo in innesco e poi dichiarata dal *verbum videndi*

in riporto: 115, 1-2 «In mezzo di duo amanti honesta altera / vidi una donna», 336, 5-6 «Sì nel mio primo occorso onesta e bella / veggìola, in sé raccolta e sì romita», 345, 12-13 «ché più bella che mai con l'occhio interno / con li angeli la veggìo alzata a volo». Per analoghi movimenti tematici con il predicativo in ordine diretto rimando ancora al pt. 23; rispetto a cui, però, l'anastrofe produce un maggiore effetto di indeterminatezza incantata (mentre là parlavo piuttosto di 'tenuta' dell'immagine). E lo stesso si avrà, più di rado, con i predicativi in funzione 'extranucleare': cfr., con amplificazione enumerativa, TM II 118-20 «Così caldo, vermiglio, freddo e bianco, / or tristo, or lieto, in fin qui t'ho condotto / salvo (ond'io mi rallegro), ben che stanco».

40. *Complemento d'agente/verbo passivo*. Pur non fortissima, l'inarcatura che mette in innesco il complemento d'agente è riscontrata solo nella *Commedia*: *Inf.* 2, 127-28 «Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi», *Purg.* 7, 76-77 «da l'erba e da li fior, dentr' a quel seno / posti, ciascun saria di color vinto»; e in Petrarca, RVF 243, 7-8 «da quel bel piede / segnata è l'erba» (con inversione estesa anche a S e all'articolazione interna del verbo passivo), 304, 1-2 «Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi / fu consumato», TP 7-8 «d'un arco e d'uno strale / Febo percosso».

41. *Soggetto/verbo* (con verbo inaccusativo, passivo e sim.). La relativa libertà di movimento del soggetto (cfr. i ptt. 16 e 20) rende meno accusati i casi di sua inversione (si badi: retorica, non 'grammaticale') rispetto al verbo, sia che questo preveda un ordine S/V (di cui al pt. 42) sia che ne preveda uno V/S. Per quest'ultimo cfr., nella tradizione, Cav. 12, 5-6 «Ch'una paura di novi tormenti / m'aparve allor», Cav. 48, 1-2 «Una figura della Donna mia / s'adora, Guido, a San Michele in Orto», *Purg.* 33, 121-22 «Questo e altre cose / dette li son per me», *Par.* 1, 61-62 «parve giorno a giorno / essere aggiunto». In Petrarca si vedano: 158, 13-14 «Né sì pietose et sì dolci parole / s'udiron mai», TM II 91-92 «a salvar te e me null'altra via / era» ecc.; comunque – mi pare – senza differenze significative rispetto ai predecessori, se non a RVF 111, 1-3, dove l'inserzione di due relative, sempre con verbo alla fine, tra S e V produce un slargo che da un lato isola, rilevandola, l'azione epifanica finale (*apparve*), dall'altro anticipa le condizioni interiori, nella donna e nell'uomo, perché essa possa avvenire: «La Donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol fra bei pensier d'amore / s'edea, m'aparve».

42. *Verbo/soggetto*. Come ultima di questa serie considero l'inarcatura con posposizione del soggetto in riporto (e con il verbo che di solito chiude il v. a). Come ci aspetta, per le ragioni esposte al punto precedente, la figura è ben diffusa nella tradizione, di norma con tutti gli espedienti attenuanti visti altrove

(cfr. ptt. 16 e 20), sicché non occorrerà qui diffondersi ulteriormente. Isolo solo il caso opposto, piuttosto rilevato e – mi sembra – solo petrarchesco, del soggetto in *rejet* ridotto al solo nome e seguito immediatamente da pausa: 15, 9-10 «T'alor m'assale in mezzo a' tristi pianti / *un dubbio*: come posson queste membra [...]», 250, 1-3 «Solea lontana in sonno consolarne / con quella dolce angelica sua vista / *Madonna*, or mi spaventa e mi contrista», 253, 3-4 «O chio-me bionde di che 'l cor m'annoda / *Amor*, et così preso il mena a morte», TP 70-71 «Non ebbe mai di vero valor dramma / *Camilla*, e l'altre andar use in battaglia»; anche quando il soggetto sia seguito, dopo la pausa, da relativa appositiva o da apposizione: 259, 7-8 «anchor m'avria tra' suoi bei colli foschi / *Sorga*, ch'a pianger et cantar m'aita», 283, 9-10 «Ben torna a consolar tanto dolore / *madonna*, ove pietà la riconduce», 354, 7-8 «se virtù, se beltà non ebbe eguale / *il mondo*, che d'aver lei non fu degno», TC I 113-14 «sì l'amore in odio torse / *Fedra*, amante terribile e maligna».

Un effetto simile all'iperbato si ha invece qualora il soggetto non chiuda la frase ma sia seguito da un complemento nucleare: Cav. 42, 5-6 «Sarebbe forse che t'avesse sciolto / *Amor da quella* ch'è nel tondo sesto?», Cav. 44, 5-6 «in quella parte ove *favella* / *Amor delle bellezze* c'ha vedute», TC IV 112-13 «Or quivi *triumfò* il signor gentile / *di noi e de gli altri tutti*».

Già una ricognizione meramente quantitativa delle figure ora repertorate scosta in parte le conclusioni da quanto osservato nel paragrafo precedente. Infatti, con l'eccezione, del tutto spiegabile, dei due ultimi punti, la tradizione stilnovista sembra generalmente rifuggire dall'anastrofe inarcata, o perché la ignora del tutto o perché ne limita l'incidenza a casi isolati, *hapax* o poco più, dietro i quali non è possibile intravedere una strategia stilistica compiuta, e tanto meno una 'grammatica', un sistema. Anzi, laddove la koinè è più compatta e coerente, in Cavalcanti e nella *Vita nuova*, l'esclusione pare ancora più radicale, mentre la regola subisce maggiori infrazioni, comunque sempre molto contenute, nei territori in cui l'ortodossia stringe di meno: per motivi diversi, nelle *Rime* dantesche e soprattutto in Cino (cfr. i ptt. 35 e 36, cruciali per più aspetti). Sicché di fronte al numero considerevole, e talvolta altissimo, delle occorrenze del fenomeno nel Dante comico e in Petrarca, non mi sentirei più di parlare – come facevo nel § 2 – di semplice ampliamento dello spettro tipologico e delle soluzioni realizzative; qui infatti assistiamo a una specie di cambio nel paradigma, all'assunzione a *langue* di un'intera categoria di stilemi prima saggiate, più o meno casualmente, solo per singoli individui in singole situazioni testuali, ossia sostanzialmente assente dall'asse delle scelte stilistiche.

Con un po' di prudenza, si può ragionare sulle motivazioni della

situazione così fotografata, da riportarsi essenzialmente al modo in cui queste figure sono percepite dagli autori. L'esclusione dal codice stilnovista indurrebbe anzitutto a interpretare l'anastrofe *enjambée* come un tratto – diciamo – non *leu*, estraneo alla *dulcedo*; e allora l'inclusione nella *Commedia* sarebbe un altro segnale dell'apertura del poema a sperimentazioni stilistiche ad amplissimo raggio. Sì, ma nel caso specifico in quale direzione? Non certo *en bas*, verso la mimesi del parlato<sup>(15)</sup>; piuttosto, la combinazione di inversione e inarcatura, così impegnativa per la *mise en texte*, così difficile sul piano intonativo, rivela un atteggiamento retoricamente 'alto' verso il proprio testo, la coscienza precisa della scindibilità delle due dimensioni, metrica e sintassi, che mettono in forma il discorso poetico, e quindi l'intenzione di trarre scintille dall'infrazione 'concertata' delle due regolarità: lo scavalcamento della misura versale e l'artificiosità dell'*ordo verborum*. Saremmo, in definitiva, sul piano di una formalizzazione a tasso elevato di intellettualità: *grave* diranno infatti i teorici del Cinquecento. Che mi pare anche la ragione prima dell'allineamento, completo e senza incertezze, di Petrarca sulla scia dantesca. Di più: se si bada alle proporzioni numeriche tra i vari tipi, si deve aggiungere che mentre per gli enjambements 'lineari' del § 2 il sistema dei due *patres* coincideva quasi per tutto, qui invece Petrarca va spesso oltre Dante: e che dunque, accanto ai fenomeni presenti in entrambi (ptt. 28, 32, 35, 35 *h-g-r*, 36, 36 *b-h*, 37, 38, 39), crescono di molto quelli esclusivi o quasi esclusivi del Canzoniere e dei *Trionfi* (28 *a-b-c-d-e*, 29, 30, 34, 35 *a-c-e-g-j-k-l-m*, 36 *a-d-e-f-g-i*).

Come sempre nei *Fragmenta*, ulteriore estensione della casistica vorrà dire in primo luogo ricerca di *variatio*. Certamente. Ma se dalla visione panoramica si stringe sui singoli casi, si vede anche verso dove punta l'innovazione, ovvero il 'senso' che Petrarca conferisce alla categoria stilistica nel suo complesso. Osserviamo i due punti più rappresentati, il

<sup>(15)</sup> Che sarà invece la matrice profonda di certe inversioni delle *Rime* dantesche, specie nei sonetti di corrispondenza, dove abbondano, ad es., le estrazioni di sintagmi dalle frasi dichiarative. A XL, 5-11 (già in parte cit. alla n. 14) ce ne sono addirittura due di séguito, prima dell'oggetto poi del soggetto: «*Disio verace, u' rado fin si pone, / che mosse di valore e di bieltate, / imagina l'amica oppinione / significasse il don che pria narrate. // Lo vestimento, aggiare vera spene / che fia, da lei cui desiare, amore*». Sempre nella tenzone con Dante da Maiano cfr. anche XLII 12-14 «certanamente a mia coscienza pare, / *chi non è amato, s'elli è amadore, / che 'n cor porti dolor senza paragio*». Lo stesso troviamo a LIX, 5-6, in un sonetto di probabile corrispondenza con Puccio Bellondi (CONTINI 1960, II 333): «*La sua vertute, ch'ancide sanz'ira, / pregatel che mi laghi venir pui*»; e ancora a XCV 13-14 «*però l'affronto de la gente verde / parmi che la tua caccia non seguer de'*», e a CXI 13-14 «*e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra, / seguitar si convien, se l'altro è stanco*», indirizzati niente meno che a Cino.

35 e il 36, dove in innesco sono posti rispettivamente l'oggetto e un complemento nucleare. Qui Petrarca moltiplica rispetto alla *Commedia* le varianti realizzative, ossia complica la figura con l'inserimento di altri elementi che partecipano in vario modo alla combinazione di inversione e di enjambement, e insomma colloca lo schema di base in un contesto retoricamente ricco. Che è poi, in genere, quello che capita negli altri casi (cfr. 28, 29, 30, 33), anche con utilizzo a tal scopo delle solite tessere minime della grammatica petrarchesca: pluralità (28 a, 33, 35, 35 b-p, 36 b-i), amplificazione aggettivale, (28 c, 35 g), *enumeratio* (35 q, 39), parallelismi (35 g-j-l). Ma attenzione: perché il fine ultimo dell'operazione non sembra quello di gonfiare il flusso del discorso o di decorarne le architetture, ma neppure, come per gli enjambements 'semplici', quello di attenuare la frattura metrico-sintattica, qui già suturata dall'impronta 'legante' dell'anastrofe. Il primo risultato del dispositivo è certo di allungare l'arcata della figura, che tuttavia in un contesto sollecitato insieme dall'inversione e dall'enjambement, potenzia la carica di tensione 'cataforica' via via accumulata dal ritardo dello scioglimento, piuttosto che accrescere la sonorità o 'distendere' i membri dislocati in una clausola ben cadenzata tra le pause istituzionali (cesura o fine verso). Una spinta al limite della tendenza l'abbiamo già osservata nelle non infrequenti estensioni della figura al di là il distico: all'intera parte metrica (35 m-o, 36 f) o oltre i confini di questa (35 l-m). Un'altra la si veda nella concomitanza di più inversioni, ad es. nella complicata trafila OCeO/PartAusC/SRel(IOV) a 177, 1-2 «Mille piagge in un giorno et mille rivi / mostrato m'è per la famosa Ardenna / Amor, ch'è suoi le piante e i cori impenna». Senza contare i casi in cui i membri invertiti sono anche dislocati da un iperbato, per cui rimando al par. seguente.

Ma c'è dell'altro. Come si è notato qua e là, la sintassi 'retrograda' innescata dalle anastrofi, specie a catena, provoca nel corso della lettura una sorta di focalizzazione progressiva dei singoli lacerti di frase, quindi delle singole immagini, di cui si intuisce il legamento sintattico senza però comprendere il senso della predicazione: sicché Petrarca accentuerebbe il gioco di contrappunto tra la continuità intonativa portata dal regime di inversioni e la discontinuità imposta insieme dai tagli metrici e, appunto, dall'autonomia rappresentativa dei singoli *cola*. Una rilettura degli esempi proposti per ciascun tipo dimostrerebbe che – soprattutto nei casi più accusati – tale dialettica trova la propria region d'essere nel cuore stesso della poesia petrarchesca: perché per un verso risponde a una costruzione del discorso per agglutinazione di singoli segmenti, ovvero alla 'parcellizzazione' della visione propria del desiderio amoroso, per l'altro ricalca sintatticamente la *reductio ad unum* che

vorrebbe ricomporre i *fragmenta* in una linea logica e unitaria. Si veda ad es. i ptt. 34 e 39.

Infine proviamo a inquadrare la questione del punto di vista della storia della retorica. In termini molto generali, ricordo che quelle che nelle lingue romanze sono sentite come inversioni, in latino non lo erano, tanto che la teoria antica classificava come anastrofi solo i casi estremi, come PrepN<sup>(16)</sup>. Coerentemente, la ricerca petrarchesca, se – come sembra – per questi aspetti è volta ad acclimatare in volgare le strutture venerande della lingua classica, necessariamente si muove verso una ricezione insieme estesa e non straniata delle figure d'inversione: o in altre parole ne fa un 'sistema'. Ma un sistema per nulla statico, continuamente attraversato, e anzi retto, dalle spinte e contropunte che abbiamo via via elencato: sicché alla dialettica tra 'staccato' e 'legato', lungo la linea del discorso, e tra dissociazione e ricomposizione dell'immagine, si affiancherà solidale anche quella tra 'classicismo' sintattico, inteso come riuso e riconoscibilità delle tessere stilistiche, e percezione del senso – alla fine – destabilizzante delle figure antiche per le strutture linguistiche moderne. E anche su questi aspetti si tornerà nelle conclusioni generali.

#### 4. INARCATURE CON DILATAZIONE TRA I SINTAGMI INTERESSATI

Secondo tradizione, distingo le figure di dilatazione nell'iperbato, in cui l'elemento si intrude tra sintagmi connessi da una relazione di reggenza, e nell'epifrasi, in cui sono separati sintagmi coordinati<sup>(17)</sup>. Nel primo fenomeno la forza del dispositivo dipende anzitutto, come per l'anastrofe, dal grado di coesione degli elementi coinvolti. Ma se si pensa che questi a loro volta sono suscettibili di inversione (N... Gen vs Gen... N ecc.), e che l'inserito può cadere o alla fine del primo verso o all'inizio del secondo o a cavallo tra i due, generando effetti di volta in

<sup>(16)</sup> Cfr. LAUSBERG 1969, 180-81, e da ultimo ELLERO-RESIDORI 2001, 149. Ma già Tasso, alla ricerca dell'autentico stile eroico per il suo poema, lamentava che la lingua volgare «non ha ricevuto [...] la composition delle parole ch'è nella latina e più nella greca, non la trasposizione, tanto lodata da Aristotele, se non in poca parte» (cit. in SOLDANI 1999, 236-37).

<sup>(17)</sup> Delle due figure VITALE 1996 fornisce un ampio repertorio petrarchesco, rispettivamente alle pp. 387-91, sotto la categoria della «distanziamento o tmesi», e 401, come «iperbato (o epifrasi)»; d'accordo con l'impostazione eminentemente grammaticale del libro, non si forniscono però indicazioni sulle interferenze metrico-sintattiche generate dal fenomeno.

volta differenti sulla ricezione e sull'intonazione, si capisce che non è semplice dare una casistica dettagliata della figura senza rischiare l'eccessiva frammentazione. Allora la griglia che segue, come le precedenti, avrà come criterio di base il tipo di legame sintattico e solo dentro ciascun raggruppamento si preciseranno meglio le varianti realizzative riscontrate nel corpus.

43. *Nome [...] aggettivo*. Il tipo è minimamente diffuso in tutto il corpus, e il fatto si spiega – a mio avviso – notando che l'aggettivo, allontanandosi dal nome, tende ad assumere una connotazione predicativa che allenta, o addirittura annulla, l'effetto dilatante dell'iperbato. Cfr. Cav. 6, 9-10 «I' veggio a lui *spirito* apparire / *alto e gentile e di tanto valore*», *Purg.* 14, 46-47 «*Botoli* trova poi, venendo giuso, / *ringhiosi* più che non chiede lor possa», RVF 167, 3-4 «*in voce* gli scioglie, / *chiara, soave, angelica, divina*», 260, 12-13 «Questa eccellenza è *gloria*, s'i' non erro, / *grande* a Natura». Con doppio iperbato a incastro a TT 61-63 «Che più *d'un giorno* è LA VITA MORTALE, / *nubil' e brev' e freddo e pien di noia*, / CHE PÒ BELLA PARER, MA NULLA VALE?» (N... A, N... Rel).

44. *Determinante [...] nome*. Nella tradizione sonettistica rintraccio una sola occorrenza, a Cino 72, 7-8 «*quella* ch'è di grazia e virtù piena / *madre di Dio*», con inserto della relativa tra l'aggettivo dimostrativo e il nome a cui si appoggia; del tutto simile a casi come RVF 248, 7-8 «*questa* spettata al regno delli dèi / *cosa bella mortale*», TP 121-22 «*d'una* in mezzo Lethe infusa / *catena* di diamante e di topatio», TF II 8-9 «*quel*, cantato in versi, / *Achille*», dove si intrude una frase participiale: perché in entrambe le situazioni il sintagma dilatante è comunque un coreferente del dilatato e appartiene al suo dominio sintattico. Nulla di paragonabile, invece, in RVF 154, 7-8 «*tanta* negli occhi bei for di misura / par ch'Amore *et dolcezza et gratia* piova», dove il quantificatore è addirittura estrapolato dalla frase di cui fa parte e ritrova il suo nome solo dopo la sequenza complessa di complementi-congiunzione-soggetto; e in 337, 1-5 «*Quel*, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente, / frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente / d'ogni rara excellentia il pregio avea), // *dolce mio lauro*», dove la serie delle subordinate, pur innescata da una relativa coreferente, è talmente protratta da aprire uno slargo pari alla prima quartina e da spingere il nome in capo alla seconda (cfr. Soldani 2003, par. 2.1.3; un'altra relativa complessa a 152, 7-8 «*per quel* ch'io sento al cor gir fra le vene / *dolce veleno*», con ulteriore iperbato *sento... gir*, interno al primo, e «gioco paraetimologico VENE... VENENO», Santagata 1996, *ad l.*). Al solito, i veri precedenti di usi così spiccati si hanno nella *Commedia*: per tutti, si pensi alla similitudine che apre la descrizione dell'ottava bolgia (*Inf.* 26, 25-29): «Quante... lucciole», con dilatazione di ben cinque versi. Infine, solo in una canzone, la 360, trovo

un'iperbato Poss [...] N: «*le mie d'esto ingrato / tante e sì gravi e sì giuste querele*» (22-23).

45. *Nome [...] genitivo*. Non distinguo se il sintagma reggente svolga la funzione di soggetto, oggetto o altro complemento, né qualora il genitivo sia partitivo, perché gli effetti della figura mi sembrano analoghi nelle diverse situazioni. Le frequenze nel corpus indicano alcune costanti realizzative, prima fra tutte quella con intrusione di V: Cino 136, 9-10 «*in sembante / siete dell'animale che si lorda*», *Purg.* 7, 88-90, *Par.* 33, 31-32 «*tu ogne nube li dislegli / di sua mortalità*», RVF 147, 9-10 «*collui che 'l colpo teme / di Giove irato*», 357, 12-13, 241, 12-13 «*sol una favilla / rallenta de l'incendio che m'infiamma*», TP 130-31, TF I 65-66 «*e viver orbo per amor sofferse / della milizia*», TP 190-91; in secondo luogo quella con intrusione di un singolo complemento: Cino 76, 1-2 «*O tu, Amor, che m'hai fatto martire, / per la tua fé, di languore e di pianto*», Cino 119, 1-2 «*pensando a la distrutta valle, / spesse fiata, del mio natio suole*».

Ma chiaramente esistono altre possibilità, nella cui sperimentazione – in generale – spicca il Canzoniere petrarchesco, anche con *hapax* che saranno il segno estremo dell'intenzione di *variatio*.

- a. Gli elementi allontanati sono anche invertiti rispetto all'ordine normale dei costituenti: RVF 166, 7-9 «*del mio campo mieta / lappole et stecchi*», 124, 12-13 «*non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza*», TC IV 82-83 «*di lei che 'l cor di pensier m'empie, / non potei coglier mai ramo né foglia*»; soprattutto si veda 12, 10-11, dove il genitivo anastrofico è anche estratto dalla subordinata di cui fa parte: «*ch'i' vi discovrirò de' mei martiri / qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore*» (a cui si aggiunga anche *Inf.* 2, 20-21, cit. al pt. e).
- b. Il genitivo è rappresentato da un infinito preposizionale dipendente dal Sn: 68, 7-8 «*il tempo passa omai / di tornar a veder la donna nostra*», 242, 6-7 «*tempo sarebbe / da scemar nostro duol*» (cfr. Santagata 1996, ad l. e rimandi), TE 82-83 «*che 'n via / sono o seranno di venire al fine*».
- c. Tra i due costituenti si intrudono vari sintagmi, non uno solo. Il fenomeno, pressoché esclusivo dei *Fragmenta*, porta al limite le possibilità strutturali della lingua, generando talvolta qualche ambiguità nella percezione delle reggenze (cfr. gli ultimi ess.), sempre un effetto di indeterminatezza semantica prolungata: 26, 12-13 «*ché più gloria è nel regno degli electi / d'un spirito converso*», 241, 10-11 «*che 'l dolor distilla, / per li occhi mei, del vostro stato rio*», 344, 10-11 «*né gran prosperità il mio stato avverso / pò consolar di quel bel spiro sciolto*», 90, 3-4, 171, 9-10, 193, 3-4.
- d. Simile al precedente è il caso di inserzione di un'intera frase: che sarà tutto sommato poco significativo quando si tratti di una relativa che, come il genitivo che la segue, modifica il nome, perché qui soltanto si inverte l'or-

dine reciproco dei modificatori stabilito dalla lingua (cfr. anche sotto, pt. 46): *Purg.* 21, 94-95 «*le faville, / che mi scaldar, de la divina fiamma*»; assai più invece quando si tratti di una subordinata avverbiale, come a RVF 352, 6-8 «[ti vid'io] mover *i pie'* fra l'erbe e le viole, / non come donna, ma com'angel sole, / *di quella* ch'or m'è più che mai presente». Ma l'esempio più spinto fornito dalle mie schede è questa volta Cino 112, 1-4 «*Novelle non di veritate ignude, / quant'esser può lontane sian da gioco, / disio saver, sì ch'ï non trovo loco, / de la beltà* che per dolor si chiude», in cui la distanza del complemento, dislocato dall'incipit all'explicit della quartina, è ormai tale da farne una sorta di argomento della frase intera.

- e. Meno spiccato stilisticamente appare infine l'intarsio del gruppo [N... Gen] con le forme verbali composte (per le ragioni spiegate al pt. 49): *Par.* 22, 118-19 «MI FU *grazia* LARGITA / *d'entrar* ne l'alta rota», RVF 216, 10-11 «Ò già *l'più* CORSO / *di questa morte* che si chiama vita»; a parte un es. per certi versi estremo come *Inf.* 2, 20-21 «ch'e' FU *de l'alma Roma e di suo impero* / ne l'empireo ciel *per padre* ELETTO», dove più propriamente si dovrà parlare di due iperbati contenuti l'uno nell'altro, come a scatole cinesi. E in un settore affine andrà rubricata questa embricazione con il sintagma coeso V+*mai*, a 348, 6-7 «quai più *rebelli* / FUR *d'Amor* MAI».

46. *Sintagma nominale [...] frase relativa*. L'iperbato che stacca la relativa dal suo antecedente nominale è, nel complesso, quello meglio rappresentato in tutto il corpus. E si capisce: perché la frase relativa gode di una sua autonomia, anche intonativa, che ne facilita l'estrapolazione pur mantenendone riconoscibili la reggenza e il senso; il che non toglie, d'altra parte, che comunque di iperbato si debba parlare, in quanto l'adiacenza immediata di Sn e Rel sembra una norma inderogabile della sintassi italiana, salvo eccezioni riservate a casi ben precisi (cfr. in generale GGIC I, cap. 9, di cui s'è tenuto conto per escludere qui le relative 'accumulate' e le 'giustapposte'): tanto che per questo aspetto non vale neppure la distinzione fondamentale tra restrittive e appositive (*ivi*, 444).

La tradizione presenta una variante principale, anzi quasi esclusiva, del procedimento: quella con intrusione del predicato (eventualmente accompagnato da un complemento) e sua esposizione in punta del v. *a*, sul tipo di Cav. 49, 1-2 «La bella donna dove *Amor* si mostra, / *ch'è* tanto di valor pieno ed adorno». Il che si spiega ancora con considerazioni di tipo strutturale: infatti, pur per ragioni sintattiche diverse, la figura produce un effetto finale molto simile a quello dell'"estraposizione" della relativa da un sintagma 'topicalizzato', ossia uno dei casi che prevedono istituzionalmente il suo allontanamento dall'antecedente (GGIC I, 472-73); e l'analogia deve aver indotto una sensazione di maggiore legittimità. La cosa è palese con Sn antecedente in funzione di soggetto: Cino 101, 13-14 «perché *l'alma* giamai non si riscosse, / *che* tramorti

allor per gran tremore», Cino 60, 1-2 «*Una donna* mi passa per la mente, / *ch'a* riposar si va dentro nel core», *Inf.* 12, 12-13 «*l'infamia di Creti* era distesa / *che* fu concetta ne la falsa vacca», Guin. 16, 7-8, Cino 58, 7-8, Cino 93, 12-13, VN VI 9-10; ma anche con Sn in funzione di oggetto: Cino 67, 9-10 «Dinanzi agli occhi miei *un libro* mostra, / *nel qual* io leggo tutti que' martiri», *Par.* 11, 35-36 «*due principi* ordinò in suo favore, / *che* quinci e quindi le fosser per guida», *Rime* LXXI 9-10 «*Se nostra donna* conoscer non pòì, / *ch'è* sì conquisa, non mi par gran fatto», Cino 147, 7-8, *Inf.* 8, 22-23; oppure di altro complemento nucleare: Cav. 38, 1-2 «S'io fosse quelli che *d'amor* fu degno, / *del qual* non trovo sol che rimembranza», ecc. ecc. Petrarca, al solito, recepisce la mossa stilistica, e la itera più e più volte: cfr. RVF 38, 12-13 «*Et d'una bianca mano* ancho mi doglio, / *ch'è* stata sempre accorta a farmi noia», e ancora 56, 3-4, 56, 5-6, 57, 10-11, 101, 7-8, 137, 6-7, 173, 7-8, 174, 7-8, 211, 10-11, TC III 107-108 ecc. Anzi, almeno in un caso se ne serve per rafforzare sul versante metrico-sintattico il già fittissimo reticolo di corrispondenze lessicali e semantiche tra due sonetti contigui, il 320 e il 321 (su cui De Robertis 1997, 77-78): vv. 2-4 «onde *l'bel lume* nacque / *che* tenne gli occhi mei mentr' al ciel piacque / bramosi e lieti», e 6-7 «ov'è il bel viso onde *quel lume* venne / *che* vivo et lieto ardendo mi mantenne?».

Come in altri casi, tuttavia, Petrarca dimostra soprattutto di saper muovere in direzioni che la tradizione o non conosce o ha imboccato solo timidamente.

- a. Càpita, naturalmente, che il sintagma antecedente possa essere un pronome. Che per Cino, l'unico lirico precedente a servirsi della figura, sarà sempre un dimostrativo, che sopporta di essere modificato da una relativa senza restrizioni e, alla fine, permette di costruire un dispositivo identico a quello standard (con infissione di V): Cino 100, 5-6 «*quella* diservo / *che* sue moschette nel cor mi balestra», Cino 16, 13-14 «vorrei che 'l gonfalon *fra quei* tenesse / *che* portan di soffrir pietoso manto»; lo stesso, del resto, a *Inf.* 12, 88-89 «*Tal* si partì dal cantare alleluia / *che* mi commise quest' officio novo», *Inf.* 8, 89-90 «*quei* sen vada / *che* sì ardito intrò per questo regno», ecc. Nel corpus considerato, la *Commedia* è invece il primo testo che presenti come antecedente dei pronomi personali: che è costruito sì ammesso ma certo meno ovvio (cfr. GGIC I, 479-80), sicché – mi sembra – la sua combinazione con iperbato ed enjambement produce un di più di sorpresa e di stacco: *Inf.* 2, 101-102 «venne al loco dov' *i'* era, / *che* mi sedea con l'antica Rachele», *Inf.* 8, 92-93 «*tu* qui rimarrai, / *che* li ha' iscorta sì buia contrada». Non stupisce che l'indicazione del Dante comico sia immediatamente recepita dal Canzoniere, che ne fa un modulo piuttosto frequente, e – si badi – quasi specializzato per, prima, isolare il pronome che sta per Laura (*voi, lei*), poi specificarne le caratteristiche: 17, 3-4 «quando *in voi* adiven che gli occhi giri / *per cui sola* dal mondo i' son

- diviso», 185, 13-14 «*lei* ripone et cela / *che* per lo nostro ciel sì altera vola», 204, 3-4 «et *tu*, fra li altri sensi, / *che* scorgi al cor l'alte parole sante», 339, 9-10 «Onde quant'io *di lei* parlai né scrissi, / *ch'*or per lodi anzi a Dio preghi mi rende», TP 41-42 «tanto Amor pronto venne a *lei* ferire / *ch'*al volto ha le faville ond'io tutto ardo». Di più: Petrarca si spinge fino a far sostenere la relativa da un clitico, toccando (o oltrepassando?) i limiti estremi della tollerabilità sintattica, pur in un regime di costanti sollecitazioni retoriche: 322, 12-13 «Chi 'nnanzi tempo mi *t'*asconde et vieta, / *che* col cor veggio, et co la lingua honoro», TC IV 62-63 «chi mi *ti* tolse sì tosto d'inanzi, / *senza 'l qual* non sapea muovere un passo?». Così com'è significativo, d'altro canto, che nei *Trionfi*, salvo il paio di casi citati, ritorni invece la variante *facilior* con dimostrativo, attestata nei *Fragmenta* solo a 160, 3-4 (cfr. sotto, comma e): TC I 32-33 «tanto ch'io fui in esser *di quegli* uno / *che* per sua man di vita eran divisi», TC III 128-29 «e *quello*, in ch'io sperava, lei lusinga, / *che* me e gli altri crudelmente scorza».
- b. Nella lirica prepetrarchesca trovo un solo es. anche del doppio iperbato a intarsio: Cino, 4, 7-8 «PONETE a li atti suoi piacenti CURA / *che* fan maravigliar tutta la gente» (ma cfr. anche VN XIX 9-11, cit. al punto e); che invece è stilema diffuso nella *Commedia* e nel Canzoniere: *Purg.* 7, 83-84 «quindi SEDER CANTANDO anime VIDI, / *che* per la valle non parean di fuori», *Par.* 1, 122-23 «del suo lume FA 'l ciel SEMPRE QUIETO / *nel qual* si volge quel c'ha maggior fretta», RVF 201, 13-14 «per FAR ALMEN *di quella man* VENDETTA / *che* de li occhi mi trahe lagrime tante», 205, 7-8 «col dolce honor che d'AMAR *quella* AI PRESO / a cui io dissi: Tu sola mi piaci», TT 61-63 «Che PIÙ D'UN GIORNO è la vita mortale, / NUBIL' E BREV' E FREDDO E PIEN DI NOIA, / *che* pò bella parer, ma nulla vale?». E si veda pure come a 217, 7-8 «O FESSI *quel-* l'altrui in odio VENIRE, / *che'* belli, onde mi strugge, occhi mi cela», la figura si accompagni e si intrecci con una serie abbastanza eccezionale di iperbati incastrati l'uno nell'altro.
- c. Tornando al tipo con inserto del predicato, solo petrarchesco è l'uso di dislocare l'infisso nel verso *b*, aggiungendo alla dilatazione dell'iperbato l'effetto ritardante del *rejet* (e spesso dell'anastrofe) verbale: 26, 10-11 «al buon testor degl'amorosi detti / rendete honor, *ch'*era smarrito in prima», 197, 1-2 «L'aura celeste che 'n *quel verde lauro* / spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo», 255, 9-10 «allor che' *primi rami* / verdeggiâr *che* nel cor radice m'hanno», 296, 5-6, 362, 2-3, TM II 128-29. Con ulteriore accentuazione della figura quando la relativa è a sua volta rigettata al v. c: 152, 9-11 «Non pò più *la virtù fragile et stanca* / tante varietài omai soffrire, / *che'* n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca», 169, 9-11 «Ben s'i' non erro *di pietate un raggio* / scorgo tra 'l nubiloso, altero ciglio, / *che'* n parte rasserena il cor doglioso», 230, 1-4.

- d. Esclusiva dei *Fragmenta* è pure l'inserzione non di un predicato ma di un sintagma nominale, che naturalmente può creare maggiori scompensi per l'identificazione della coreferenza del relativo (cfr. in part. l'es. dal son. 252): 25, 1-2 «*Amor* piangeva, et io con lui talvolta, / *dal qual* miei passi non fur mai lontani», 60, 7-8 «i' rivolsi *i pensier* tutti ad un segno, / *che* parlan sempre de' lor tristi danni», 210, 7-8 «trovo *Pietà* sorda com'aspe, / misero, *onde* sperava esser felice», 252, 10-11 «[quel bel viso santo] non curi che si sia *di loro* [= 'dei miei occhi'] in terra, / *di ch'*egli è 'l sole, et non veggiono altrui?», 39, 1-2, 243, 10-11, 321, 12-13.
- e. Meno accusato, infine, l'iperbato *enjambé* con intrusione di una frase, subordinata o incidentale, che infatti rende accettabili anche per altri autori figure altrimenti solo petrarchesche (come il Pron. pers. come antecedente nel secondo es. da Cino e in quello dalla *Vita nuova*): Cino 4, 9-11 «a prova l'onorate, / *donne gentil*, ché tutte voi onora, / *di cui* per ciascun loco si novella», Cino 32, 9-10 «Tu piangerai *con lei*, s'ascolti bene, / *ch'*esce per forza di molti martiri», *Rime* LI 5-6 «e non conobber *quella* (mal lor prenda) / *ch'*è la maggior de la qual si favelli», VN XIX 9-11 «Lascia PIANGERE *noi* E TRISTE ANDARE / (e fa peccato chi mai ne conforta), / *che* nel suo pianto l'udimmo parlare» (anche intarsiato con un'epifrasi), RVF 160, 3-4 «*miriam costei* quand'ella parla o ride / *che* sol se stessa, et nulla altra, simiglia», TP 190-91 «*con parecchi altri* (e fummi il nome detto / d'alcun di lor, come mia scorta seppe), / *ch'*avean fatto ad Amor chiaro disdetto», TM II 130-31.

47. *Aggettivo [...] complemento*. Si intende che il complemento è retto dall'aggettivo (come ai ptt. 4 e 30). Senza indugiare sui diversi tipi d'inserimento (anche se, come al pt. precedente, prevale il verbo), do qualche es. dei pochi occorrenti nel corpus, tra cui Cino 60, 9-10 «*canoscente* / si faccia poscia *de li miei martiri*». Più interessanti i casi seguenti, con il rapporto di reggenza reso meno perspicuo o dall'anticipo dell'aggettivo al suo nome, a Cav. 29, 3-4 «è tant' e dritta e *simigliante* cosa, / ne' suoi dolci occhi, *della donna mia*», o dall'estendersi enumerativo del sintagma dilatante, a *Purg.* 14, 91-93, con coinvolgimento dell'intera terzina nella figura: «E non pur lo suo sangue è fatto *brullo*, / tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno, / *del ben* richiesto al vero e al trastullo» (ma cfr. anche VN XXVI 5-6 «però che li occhi mi sarebber *rei*, / molte fiate più ch'io non vorria, / lasso!, *di pianger* sì la donna mia»). Solo Petrarca comunque arriva a invertire l'ordine dei costituenti: cfr. 296, 13-14 «*di tal piaga* / morir *contenta*», TF III 83-84 «Di Diogene cinico, *in suo' fatti*, / assai più che non vuol vergogna, *aperto*».

48. *Comparativo [...] secondo termine di paragone*. Due soli ess., nella *Commedia*: *Purg.* 7, 88-90 «Di questo balzo *miglio* li atti e ' volti / conoscerete voi di

tutti quanti, / *che ne la lama giù tra essi accolti*»; e nei *Fragmenta*: 26, 5-7 «né *lieto più del carcer si diserra / chi 'ntorno al collo ebbe la corda avinta, / di me, veggendo quella spada scinta*». Non dissimile il costrutto con *altro... che*, ancora attestato solo nel Dante comico: *Purg.* 7, 88-89 «*per null'altro rio / lo ciel perdei che per non aver fé*»; e in Petrarca: 179, 9-10 «*andrei non altramente / a veder lei, che 'l volto di Medusa*».

49. *Ausiliare* [...] *participio*. Tranne che in Guinizzelli e nella *Vita nuova*, che si dimostra sempre il testo più spinto in direzione *leu*, il fenomeno è presente in tutto il corpus. Per certi versi la cosa stupisce, perché tra i lirici – come s'è visto ai ptt. 10 e 32 – gli enjambements Aus/Part e Part/Aus erano, al contrario, pressoché esclusivi dei *Fragmenta*; ma anche si spiega col fatto che qui il nesso è già slogato dall'iperbato, dunque ha perso la coesione sintagmatica che là ne rendeva impegnativa la distribuzione su versi adiacenti. Quanto alla trasposizione in se stessa, già nella lingua il nesso Aus-Part ammette l'intrusione di elementi avverbiali (avverbi lessicali ma anche Sp ecc.), benché solo in certe condizioni sintattiche o intonative (cfr. GGIC II, 354-55, 383): sicché, in sé, l'iperbato non fa che estendere la scindibilità del nesso anche ad elementi strutturalmente esclusi (soggetto, oggetto, circostanziali ecc.): cfr. Cino 93, 10-11 «*che s'indovini ciascun come li have / Amor trovati in fallenza ed in colpa*», *Rime* LXXXV 9-10 «*E se voi foste per le sue parole / mosse a venire inver' la donna vostra*», RVF 326, 2-3 «*or ài 'l regno d'Amore / impoverito*».

Per questa strada si apre la possibilità di interporre più elementi: Cino 115, 5-6 «*ed hammi per la sua dismisuranza / in pianto forte ed in sospiri arrotto*», *Purg.* 33, 16-17 «*non credo che fosse / lo decimo suo passo in terra posto*»; e anche di intrudere una frase subordinata: *Par.* 7, 101-102 «*e questa è la cagion per che l'uom fue / da poter sodisfar per sé dischiuso*». Sull'ultimo punto si osservi però che mentre nell'es. citato, l'unico del corpus, la subordinata è – per dir così – interna al verbo scisso, perché ne costituisce un argomento, nei casi seguenti dei *Fragmenta* essa è data sempre da una gerundiale, che non è implicata dal verbo reggente e dunque produce tra i suoi due componenti uno slargo sintattico e semantico ben più rilevante, specie se – come nel primo passo – il gerundio ha soggetto proprio (Vitale 1996, 357-58): 34, 3-4 «*e se non ài l'amate chiome bionde, / volgendo gli anni, già poste in oblio*», 97, 1-2 «*Ahi bella libertà, come tu m'ài, / partendoti da me, mostrato quale [...]*», 271, 1-2 «*L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, anni ventuno interi preso*» (quest'ultimo simile, per senso e andamento complessivo a TC III 35-36 «*d'aver non gl'incresce / sette e sette anni per Rachel servito*», dove però è il verbo principale che si introduce a separare le due forme dell'infinito composto). Ora, è precisamente per questi tipi con interposizione frastica che Bozzola 1999, 142-44, parla di «iperbato forte»; e lo stesso, nei suoi spogli sulla prosa dialogica

cinquecentesca, ne trova esempi quasi solo negli *Asolani*, su diretta suggestione decameroniana (*ivi*, 139). Sicché la sostanziale esclusività petrarchesca del fenomeno nella lirica due-trecentesca ci conferma che i *Fragmenta* realizzano un modello sintattico insieme complesso e per larga misura autonomo dalla tradizione di riferimento.

Anche nel settore delle interferenze con altre figure dell'*ordo verborum*, l'analisi dettagliata mostra come Petrarca si muova con più risolutezza nella direzione indicata dai predecessori. Così, quando si inverte la distribuzione degli elementi scissi (cfr. Bozzola 1999, 141), gli altri autori risolvono la figura a stretto giro di frase: Cino 21, 5-6 «lo qual *venuto* nel vostro cospetto / *sarebbe* volentier», *Rime* XLIV 9-10 «*amato* / per amore *aggio*», mentre i *Fragmenta* la infilano entro una più concertata sequenza di sommovimenti, prima e dopo il fenomeno: 317, 9-11 «Pur, vivendo, veniasi ove *deposto* / in quelle caste orecchie *avrei* parlando / de' miei dolci pensier' l'antiqua soma», 348, 5-6 «da le man', da le braccia che *conquiso* / senza moversi *avrian* quai più rebelli / fur d'Amor mai». Ancora, a fronte degli 'intarsi' tra due iperbatì (cfr. 45, e), come a Cino 130, 1-2 «Poi ch'ì *fui*, Dante, DAL MIO NATAL SITO / *fatto* per greve essilio PELLEGRINO», Cino 95, 7-8 «per quella donna de la quale i' *fui* / sì TOSTO *preso* COME io la vidi», Petrarca non si limita a riprodurre la procedura (cfr. 169, 12-13 «*aggio* / DI SCOVIRLE IL MIO MAL *preso* CONSIGLIO», TF II 73-74 «*fu* IL GIOCO / *fatto* DE LE DUE SPOSE»), ma la estende all'intreccio tra iperbato ed epifrasi, con esiti specialmente notevoli quando nel membro 'aggiunto' l'ausiliare crea una contrapposizione di tempo rispetto alla sua prima occorrenza (*fui* vs *son/fia* nel primo e nel terzo es.): 219, 10-11 «l'altro [sole] ond'io *fui* / ne' primi anni *abagiato*, E SON ANCORA», 111, 7-8 «ch'*avrebbe* a Giove nel maggior furore / *tolto* l'arme di mano, E L'IRA MORTA», TM II 88-89 «Mai *diviso* / da te non *fu* 'l mio cor, NÉ GIÀ MAI FIA» (niente del genere nell'unico caso della tradizione, Cino 75, 1-2 «Omè! ch'io *sono* all'amoroso nodo / *legato* con due belle trecce bionde / E STRETTAMENTE RITENUTO»).

50. *Verbo modale [...] infinito* e sim. Tranne che nella variante 'ristrutturata', i verbi modali ammettono una più libera inserzione di elementi avverbiali rispetto alla sequenza Aus-Part (cfr. GGIC II 520-21, e RVF 204, 5-6 «per quanto *non vorreste* o poscia od ante / *esser giunti* al camin che sì mal tiensi»). Dunque, in base alla *ratio* esposta al punto precedente, e a *fortiori*, ciò dovrebbe spiegare anche la presenza consistente di questi iperbatì *enjambés*, contro la scarsità di inarcature del nesso semplice (cfr. i ptt. 9 e 33). È pure interessante che, invece di frapporre un solo elemento (come a VN XI 5-6 «*non poria* Pietate / *tener* più contra me l'usata prova», TF I 38-39 «e quei che *volsero* a' nemici armati / *chiudere* il passo co le membra sue»), gli autori del corpus si orientino verso inserti plurimi, e quasi sempre con almeno un sintagma argomentale, che

rende più energico lo stacco: cfr. Cav. 33, 6-7 «che tu *poss* di leggero / a la tua donna sì *contar* il vero», Cino 70, 9-11 «Ché donna *puote* ben, con su' onore, / con atti belli ed onesti sembianti, / *tenere* 'n dolce vita su' servente», Cino 84, 9-10 «Lo quale *non si può* senza la vita / da me *partir*», Par. 7, 97-98 «*Non potea* l'uomo ne' termini suoi / *mai sodisfar*», RVF 15, 10-11 «come *posson* queste membra / da lo spirito lor *viver* lontane?», 141, 1-3 «Come talora al caldo tempo *sòle* / semplicetta farfalla al lume avezza / *volar* negli occhi altrui per sua vaghezza», TC III 131-32 «così selvaggia e rebellante *suole* / da le 'nsegne d'Amore *andar* solinga». Altrettanto diffusa l'intrusione di una frase: Cino 129, 12-13 «Ben *poria* il mio signore, anzi ch'io moia, / *far convertire* in oro duro monte», Cino 79, 3-4 «non *potresti* già più, questo sentenzo, / la regola *tener* di Benedetto», con effetti ragguardevoli in un passo di Cino, 85, 6-7 «che *volse* prima, poi che lo sentio, / *morire*, innanzi ch'averlo in oblio» (si noti il complicato giro logico degli avverbi: *prima-poi che-innanzi che*), e in un paio del Dante lirico: Rime XLII 3-4 «sì che, per non *saver*, d'ira mi coco, / *non che laudarvi, sodisfarvi* tanto» (dove è il verbo reggente che spezza la continuità dei due infiniti), e VN XXXIII 12-13 «Voi *non devreste* mai, se non per morte, / la vostra donna, ch'è morta, *obliare*» (dove tra i sintagmi dilatanti si innesca il gioco polittotico *morte-è morta*). Ma si veda soprattutto Petrarca: che a 171, 5-6, raddoppia gli infiniti e ne dispone a chiasmo gli oggetti: «ché *poria* questa IL REN QUALOR PIÙ AGGHIACCIA / *arder* con gli occhi, *et rompre* OGNI ASPRO SCOGLIO»; a 293, 7-8 e 350, 5-6 associa al verbo modale uno che ne spiega o ne corregge il senso in forma parentetica: «*non posso*, ET NON Ò PIÙ SÌ DOLCE LIMA, / rime aspre et fosche *far* soavi et chiare», «ché Natura *non vòl*, NÉ SI CONVENE, / per far ricco un, *por* li altri in povertate»; a 64, 1-7 estende, per via enumerativa, la dilatazione per tutta la prima quartina, rigettando l'infinito all'inizio della seconda e facendolo poi seguire, in epifrasì, da una coda dell'*enumeratio*, che a sua volta spezza subito in iperbato il resto della frase (*uscir... del petto*): «Se voi *poteste* per turbati segni, / per chinare gli occhi, o per pieghar la testa, / o per esser più d'altra a fuggir presta, / torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni, // *uscir* già mai, over per altri ingegni, / del petto ove dal primo lauro innesta / Amor più rami [...]».

Più rari gli 'intarsi', limitati a Dante, *Purg.* 21, 133-34 «Or *puoi* LA QUANTITATE / *comprender* DE L'AMOR», e Petrarca, RVF 152, 9-11 «*Non pò* più LA VERTÙ FRAGILE ET STANCA / tante varietà omai *soffrire*, / CHE 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca», TC III 139-140 «Chi *poria* 'L MANSUETO ALTO COSTUME / *agguagliar* mai, parlando, E LA VERTUTE». Sostanzialmente assenti, invece, i casi di combinazione con l'anastrofe.

Segnalo infine alcune delle scarse occorrenze di enjambement e iperbato con costrutti analoghi, specie quello fattitivo: Cino 119, 13-14 «perché mi *fai* / PENA *sentir* DEL MAL ch'io non commetto?» (con intarsio), Rime CXI 7-8 «cre-

dendo *far* colà dove si tona / *esser* le guerre de' vapori sceme», Cino 52, 13-14 «*può far*, sì è dotto, / una selvaggia fera *esser* pietosa» (con soggetto dell'infinito anticipato, per sé non ammesso dalla costruzione: cfr. GGIC II, 511 e l'es. seguente), TE 73-74 «la qual varietà *fa* spesso altrui / *vaneggiar* sì che 'l viver par un gioco». Ancora meno frequente, e solo dei *Fragmenta*, il costruito percettivo (cfr. GGIC II, 509-11), che consente a Petrarca di presentare un fenomeno, naturale o interiore, attraverso la percezione durativa del suo compiersi, accentuata dall'effetto combinato dell'iperbato e dell'inarcatura: che è naturalmente un caso particolare della tendenza a filtrare il reale attraverso la soggettività; cfr. 87, 5-7 «similmente il colpo de' vostr'occhi, / donna, *sentiste* a le mie parti interne / dritto *passare*», 90, 5-6 «e 'l viso di pietosi color' *farsi*, / non so se vero o falso, *mi pareo*». E sempre nel Canzoniere si vedano questi passi dove il verbo principale si incunea tra il verbo reggente e l'infinito: 155, 5-6 «e 'l mio signor *ch'i' fossi* / volse a *vederla*, et suoi lamenti a udire», 275, 10-11 «Già *di perdere* a voi cagion non fui / *vederla*, *udirla et ritrovarla* in terra».

51. *Avverbio [...] congiunzione ovv. avverbio [...] preposizione* e sim. S'è già detto al pt. 11 che quando una locuzione congiunzionale composta è scissa tra due versi adiacenti, l'arretramento dell'avverbio al centro del v. *a* provoca effetti simili all'iperbato: sicché non occorrerà ritornarvi qui. Quanto al tipo Adv... Prep, ne rinvengo solo tre casi, due dei quali petrarcheschi: Cino 18, 3-4 «e li sospiri usciran *for* dogliosi / *de la mia mente*», RVF 24, 7-8 «ma quella ingiuria già *lunge* mi sprona / *da l'inventrice* de le prime olive», TF III 22-23 «Demostene, che *fori* / è *di speranza* omai del primo loco». Vicino alla tmesi, infine, un caso come 111, 9-11 «ed ella *oltra*, parlando, / *passò*, che la parola non soffersi / né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi», dove la figura incide un'unità sintagmatica strettissima (*passò oltra*: ma l'anastrofe avvicina l'espressione all'unità lessicale *oltrepassò*), ed è pure intrecciata con un altro iperbato (*parlando... che*, con senso consecutivo: Santagata 1996 *ad l.*) e questo a sua volta con un'epifrasia (*la parola... né 'l dolce sfavillar*).

52. *Fraasi incidentali*. Assumo come incidentali solo le frasi che non presentino «nessun legame sintattico esplicito tra il segmento parentetico e la frase che lo contiene», escludendo in tal modo le subordinate solo «pronunciate 'con intonazione parentetica'» (GGIC III, 165-66), quali sono tipicamente, nella lingua letteraria, quelle che danno origine ai costrutti 'a festone' (Segre 1963, 257). Peraltro, il carattere comunque 'strutturale' delle incidentali così circoscritte imporrebbe di escludere anch'esse dal dominio dell'iperbato, se a quest'ultimo si riserva la funzione di forzare retoricamente l'*ordo naturalis*. Ma, alla fine, mi sembra lo stesso utile dar conto di un fenomeno che – almeno nell'effetto conclusivo – produce un movimento di forte 'dilatazione' appunto simile a quello

dell'iperbato: e a maggior ragione in un repertorio che fa perno su Petrarca, la cui tendenza all'inciso è ben nota (cfr. Bigi 1954, 15-21, Mortara Garavelli 1956, 52-53, Vitale 1996, 408-409). E infatti, se si tralasciano le realizzazioni minime e più ovvie, come le didascalie con *verbum dicendi* che spesseggiano nella *Commedia* (sul tipo di *Inf.* 34, 2-3 «però dinanzi mira, / disse 'l maestro mio, se tu 'l discerni» ecc.), è proprio nel Canzoniere che troviamo i casi più interessanti, nei quali l'autore agisce sia prolungando la misura dell'inciso sia rendendone più complessi i rapporti semantici con la principale. Per la prima direttrice, dagli ess. si vedrà subito come la parentetica arrivi spesso ad occupare un verso intero, conformando tutta l'unità prosodica all'intonazione sospensiva che le è propria (GGIC III, 165), e quindi facendo coincidere i propri limiti con un segmento testuale ben riconoscibile e – per dir così – facilmente 'estrapolabile' nella lettura: sicché al massimo di 'distrazione' sintattica si accompagna il minimo di difficoltà esecutiva. Da cui anche il caratteristico effetto ritmico individuato nella figura da Bigi 1954, 18-19. Per il secondo aspetto, già con i *verba dicendi* appare chiaro che, più che esplicitare il locutore della frase, al poeta interessa esprimere le modalità interiori con cui si effettua l'asserzione: RVF 40, 7-8 «che, *paventosamente a dirlo ardisco*, / infin a Roma n'udirai lo scoppio», 65, 5-9 «Ma nuovamente, ond'io mi meraviglio, / (*diròl come persona a cui ne calse*, / *et che 'l notai là sopra l'acque salse*, / *tra la riva toscana e l'Elba e Giglio*) // i' fuggia le tue mani», 76, 6-8 «et or con gran fatica / (*chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?*) / in libertà ritorno sospirando», 144, 7-8 (ma ess. analoghi sono segnalati già nella *Commedia* da Tateo, *Iperbato*, 507). Ancor più, Petrarca attraverso le parentetiche arriva a incidere direttamente sul contenuto dell'enunciato (cfr. GGIC III, 172), o commentandolo esplicitamente: 258, 9-11 «L'alma nudrita sempre in doglia e 'n pene / (*quanto è 'l poder d'una prescritta usanza!*) / contra 'l doppio piacer sì 'nferma fue», 259, 1-3 «Cercato ò sempre solitaria vita / (*le rive il sanno, et le campagne e i boschi*) / per fuggir questi ingegni sordi et loschi», 266, 3-4 «la mia fortuna (*or che mi pò far peggio?*) / mi tiene a freno, et mi travolve et gira»; o addirittura negandone la veridicità: 329, 6-7 «ch'i' credeva (*abi credenze vane e 'nfirmi!*) / perder parte, non tutto, al dipartirme». E in ogni caso ottiene una specie di effetto di 'voce fuori campo', che contrappunta l'asserzione da un altro punto vista, anzi talvolta da un altro ancoraggio temporale, poiché oppone al passato della *descriptio* memoriale il presente della consapevolezza (la cosa, del resto, è palese anche fuori dal dominio del sonetto, come nel celebre attacco della canz. 126; ma per tutto rimando ancora ai saggi citt. di Bigi e Mortara Garavelli).

53. *Iperbato del complemento predicativo*. Ai ptt. 23 e 39 si è già insistito sulla relativa mobilità del predicativo, che naturalmente rende meno traumatici i suoi allontanamenti dal nome cui si riferisce. Che sono dunque riportabili alla

categoria dell'iperbato solo in circostanze ben precise. Ossia, anzitutto, quando il partitivo sia sottocategorizzato dal verbo: e allora di solito la dilatazione sarà tra V e Pred: Guin. 9, 3-4 «ed or è fatto, per tropp' adastare / di voi e di me, fero ed argoglioso», RVF 45, 10-11 «non devesse specchio farvi per mio danno, / a voi stessa piacendo, aspra et superba», 48, 7-8 «perché fai in lei con disusata foggia / men per molto voler le voglie intense?», 99, 9-10 «Voi dunque, se cercate aver la mente / anzi l'extremo di queta già mai», 293, 3-4 «fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, / in numero più spesse, in stil più rare», 279, 12-13, 320, 3-4, 294, 3-4; più raramente tra Sn e Pred: Purg. 14, 119-20 «ma non però che puro / già mai rimagna d'essi testimonio», TE 1-2 «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma». Ma segnalo anche qualche caso di iperbato con predicativo in funzione 'extranucleare': RVF 45, 3-4 «colle non sue bellezze v'innamora / più che 'n guisa mortal soavi et liete», 132, 10-12 «Fra sì contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo, // sì lieve di saver, d'error sì carca»; specie qualora esso sia dato da un participio (o da una participiale): 36, 9-11 «Tempo ben fôra omai d'aver spinto / l'ultimo stral la dispietata corda / ne l'altrui sangue già bagnato et tinto», 42, 5-6 «ch'a Giove tolte son l'arme di mano / temprate in Mongibello a tutte prove», 120, 10-11 «che 'l tempo anchora / non era giunto al mio viver prescritto». E in ogni categoria si sarà notato da un lato che gli ess. rimandano quasi esclusivamente a Petrarca, dall'altro che spesso l'elemento intruso è rappresentato da una frase: segno che nei *Fragmenta* il fenomeno in questione ha un certo rilievo nella costruzione di un periodo non lineare, franto da incisi, rilanci, ritorni all'indietro.

54. *Verbo copulativo [...] complemento predicativo*. L'effetto è apprezzabile solo se tra i due elementi è infitta una frase subordinata, che costringe a cambiare bruscamente di intonazione e a introdurre un pausa innaturale prima del predicativo (o prima della copula, quando si dia inversione tra i costituenti). Il soggetto, quando c'è, può occupare qualsiasi posizione, pre- o postverbale. Nessun esempio nei lirici prepetrarcheschi del corpus; uno però, non so quanto isolato, in Guittone: «S'eo tale fosse ch'io potesse stare, / senza riprender me, riprenditore, / credo fareb[b]i alcun o[m] amendare» (ed. Contini 1960, xxii 1-3). È dunque la *Commedia* a introdurre l'uso cospicuo del modulo: *Inf.* 12, 1-3 «Era lo loco ov'a scender la riva / venimmo, alpestro e, per quel che v' er' anco, / tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva», *Purg.* 33, 25-26 «Come a color che troppo reverenti / dinanzi a suo maggior parlando sono», *Purg.* 21, 86-87. Simile il trattamento nei *Fragmenta*: 21, 7-8 «mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace, / esser non può già mai così com'era», 181, 7-8 «le note non fur mai, dal di ch'Adamo / aperse gli occhi, sì soavi et quete», 273, 7-8 «et è, ben sai, / qui ricercarli intempestivo et tardis».

55. *Dilatazioni tra gli elementi nucleari della frase.* Qui parlo di iperbato solo come esasperazione, retoricamente rilevante, dei procedimenti, per sé ‘grammaticali’, che vedono sintagmi preposizionali o frasi subordinate intrudersi lungo la linea di adiacenza SVOC. Di norma tale intrusione si combina con altri fenomeni di inarcatura, con o senza anastrofe, di cui s’è già trattato a suo luogo (cfr. 18.a, O/Ger.V, C/SubV ecc.): dunque non occorrerà tornarci su. Do qualche esempio solo per l’allontanamento di S da V, per il quale anzitutto va rilevato che, quando l’ordine è VS, la dilatazione accentua l’effetto cataforico della sequenza, perché la referenza del tema sintattico, attivata dalla persona verbale, vede la sua menzione esplicita continuamente procrastinata e come rilanciata verso destra; così, palesemente, a Cino 86, 1-3, dove la figura coinvolge insieme subordinata ipotetica e principale: «Se non *si muor, non troverà* mai posa, / così l’avete fortemente in ira, / *questo dolente* che per voi sospira». Per il resto, ripartisco la casistica in alcune categorie di massima, a seconda che la figura nasca da dispositivi anastrofici prolungati (finendo per coincidere con la situazione descritta a 16.a): RVF 26, 3-4 «quando *la gente* di pietà depinta / su per la riva a ringratiar *s’atterra*»; oppure dal gioco di incastri tra discorso diretto e didascalia: Cino 26, 7-8 «sì che *direbber*: ‘Questi ha l’alma tinta / del piacer di costei’, *li malparlanti*», *Inf.* 8, 80-81 «venimmo in parte dove *il nocchier forte* / ‘Usciteci’, *gridò*: ‘qui è l’intrata’»; o – più frequentemente – dall’intrusione di una frase: *Inf.* 23, 97-98 «Ma voi chi siete, a cui tanto *distilla* / quant’i’ veggio *dolor* giù per le guance?», *Purg.* 33, 106-109 «quando *s’affisser*, sì come *s’affigge* / chi va dinanzi a gente per iscorta / se trova novitate o sue vestigge, // *le sette donne* al fin d’un’ombra smorta», RVF 174, 1-2 «*Fera stella* (se ‘l cielo à forza in noi / quant’alcun crede) *fu* sotto ch’io nacqui». Ma le situazioni più accusate si hanno quando la trafila degli inserti, magari minimi, impone alla lettura un passo claudicante, continuamente interrotto, apparentemente incapace di trovare uno sbocco; ne sono maestri i due maggiori: *Purg.* 21, 65-66 «che *divina giustizia*, contra voglia, / come fu al peccar, *pone* al tormento», RVF 208, 7-8 «FISO *u’ si mostri* ATTENDI / *l’erba più verde, et l’aria più serena*», 326, 12-13 «*Vinca* ‘l cor vostro, in sua tanta victoria, / angel novo, lassù, di me *pietate*».

E ora l’epifrasi, nella quale – come noto – alla dilatazione sintattica si appaia un effetto di ‘aggiunzione’ del sintagma dislocato, indicato anzi dalla retorica francese, che per prima ha isolato il fenomeno, come il tratto fondante della figura (Fontanier 1827-30, 399-402, e Littré s.v., da cui Lausberg 1969, 203). Ma si tratta in realtà di un effetto secondario, da collocarsi sul piano della ricezione più che su quello delle strutture (Mortara Garavelli 1988, 231 e 241, e soprattutto Cherchi 1995, 33-34; del resto, già Elwert 1954, 161-62, aveva più correttamente interpretato la figura come una variante dell’onnipresente dittologia, in tutta

la lirica romanza delle origini). L'inventario delle realizzazioni, qui di séguito, si basa dunque sul tipo di sintagma cui si ascrivono gli elementi coordinati che subiscono la separazione: aggettivale, nominale, verbale; vi aggiungo in coda la coordinazione tra subordinate.

56. *Tra sintagmi aggettivali*. Rinveno ess., e pochi, solo nel Petrarca volgare: RVF 351, 3-4 «leggiadri sdegni, che le mie *infiammate* / voglie tempraro (or me n'accorgo), e *'nsulse*», TF I 88-89 «*gravi* / furon sempre e *molesti* a l'umil plebe», TF III 85-86 «e quel che lieto i suo' campi *disfatti* / vide e *deserti*».

57. *Tra sintagmi nominali*. Includo nella categoria anche i sintagmi preposizionali. I risultati della ricerca sono abbastanza impressionanti. Il fenomeno infatti occorre non più di un paio di volte nei lirici dello Stilnovo: Guin. 12, 7-8 «*de tutto compimento* siete ornata / [*e*] *d'adornetze e di tutto bellore*», Cino 72, 3-4 «quando è con voi quella ch'*orgoglio* mena, / *ferezza e crudeltà*»; e alcune nella *Commedia*: Purg. 33, 29-30 «*mia bisogna* / voi conoscete, e *ciò ch'ad essa è buono*», Purg. 21, 44-45 «*di quel che 'l ciel da sé in sé riceve* / esser ci puote, e non *d'altro*, cagione»; ma varie decine nei *Fragmenta*, che dunque ne fanno uno dei modi più frequentati, e maggiormente caratterizzanti sul piano stilistico, per raccordare un verso con l'altro. Mentre la prassi sembra diradarsi nei *Trionfi*, e della cosa bisognerà tener conto nel delineare il diverso statuto formale del poema. Ovvio inoltre che la gran quantità dei casi impone di soffermarsi sulla loro articolazione interna. Allora stralcio subito quelli meno frequenti, con inserzione di una relativa: 175, 1-3 «Quando mi vene inanzi *il tempo e 'l loco* / ov'i' perdei me stesso, e *'l caro nodo* / ond'Amor di sua man m'avinse»; di un aggettivo o di un participio che reggano i sintagmi dislocati: 200, 10-11 «*di perle* / piena et *di rose et di dolce parole*», 224, 5-6 «*se ne la fronte* ogni penser depinto / *od in voci interrotte a pena intese*»; di un Sn senza rapporti con gli elementi coordinati: 296, 9-10 «Ché non fu *d'allegrezza* a' suoi di mai, / *di libertà, di vita alma* sì vaga». E presento di séguito le categorie più rappresentative.

a. *Con inserzione del predicato che regge i due cola coordinati*. È la situazione più comune, non a caso l'unica realizzata anche nei *Trionfi* (e del resto lo schema sintattico era già nella prosa duecentesca secondo Segre 1963, 164-65): il che ne fa una specie di grado zero dell'epifrasi inarcata, ma anche svela l'impronta generale lasciata dallo stilema nel testo petrarchesco. Ora, come per analoghe figure dell'iperbato (cfr. ptt. 45, 46, 47), il predicato divaricante può stare sia alla fine del v. *a* sia all'inizio del *b*. La seconda opzione implica una doppia pausa intonativa, quella determinata dal taglio metrico e quella che precede il colon dislocato, a cesurare il secondo verso: cfr. 12, 1-2 «Se la mia vita *da l'aspro tormento* / si può tanto schermire, et

*dagli affanni*», 182, 7-8 «pur come donna *in un vestire schietto / celi un huom vivo, o sotto un picciol velo*», 272, 3-4 «*et le cose presenti et le passate / mi dànno guerra, et le future anchora*», 276, 2-3 «*in gran dolore / lasciato à l'alma e 'n tenebroso horrore*», 289, 3-4 «*nel suo paese / è ritornata, ed a la par sua stella*», TC III 139-40 «*Chi poria 'l mansueto alto costume / agguagliar mai, parlando, e la vertute*», TC IV 158-59 «*le penne usate / mutai per tempo e la mia prima labbia*», TP 116-17 «*A la mia donna / vengo ed all'altre sue minor compagne*», TM II 91-92 «*a salvar te e me null'altra via / era, e la nostra giovenetta fama*». L'altra soluzione conferisce invece al secondo verso una maggiore continuità, specie se – come spesso – il secondo colon è determinato da una relativa, da un genitivo, da un'apposizione, da aggettivi, che ne prolungano la campata per tutto il v. b: 79, 10-11 «*ch'i' sol me n'accorgo / et quella che guardando il cor mi strugge*», 96, 1-2 «*Io son de l'aspettar omai sì vinto / e de la lunga guerra de' sospiri*», 111, 10-11 «*la parola i' non sofferisi, / né 'l dolce sfavillar degli occhi suoi*», 137, 9-10 «*Gl'idoli suoi sarranno in terra sparsi, / et le torre superbe, al ciel nemiche*», 154, 3-4 «*in cui Natura / si specchia, e 'l sol ch'altrove par non trova*», 183, 1-2 «*Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide, / et le soavi parolette accorte*», 310, 1-2 «*e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia*», TM I 136-38 «*Nesun di servitù già mai si dolse / né di morte, quant'io di libertate*», TM II 49-50 «*ma, pur che l'alma in Dio si riconforte, / e 'l cor, che 'n se medesmo forse è lasso*». Confrontando gli esempi, si vedrà anche che passando dalla prima alla seconda categoria si rovesciano, sia pure di poco, le proporzioni tra *Trionfi* e *Fragmenta*, ossia che, pur nel quadro di *variatio* che porta a livellare le escusioni, il poema si apre maggiormente alla frattura del secondo verso, facilmente riassorbibile nel passo cadenzato della terzina, mentre il Canzoniere preferisce risolvere la movenza sintattica cercando l'accordo, l'armonizzazione con la linea prosodica. Il tutto diventa allora una buona specola per valutare le differenze stilistiche di fondo tra le due opere volgari di Petrarca, che presentano come unità 'ritmica' di organizzazione testuale l'una la strofa, l'altra il verso.

- b. *Con enumerazione*. Si va dai casi minimi, circoscritti al singolo distico: 186, 5-6 «*di che sarebbe Enea turbato et tristo, / Achille, Ulixè et gli altri semidei*», ai casi che si estendono su più versi e – in entrambi gli ess. – travalicano i confini strofici: 51, 7-10 «*di qual petra più rigida s'intaglia / pensoso ne la vista oggi sarei, // o di diamante, o d'un bel marmo bianco / per la paura forse, o d'un diaspro*», 215, 1-7 «*In nobil sangue vita humile et queta / et in alto intellecto un puro core, / fructo senile in sul giovenil fiore / e 'n aspetto pensoso anima lieta // raccolto à 'n questa donna il suo pianeta, / anzi 'l re delle stelle; e 'l vero honore / le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore*». Tra i due estremi si colloca la categoria con figura su tre versi, il cui mediano è

interamente occupato dall'inserto dilatante: 32, 9-11 «perché co•llui cadrà quella speranza / che ne fe' vaneggiar sì lungamente, / e 'l riso e 'l pianto, e la paura e l'ira», 219, 1-3 «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli / in sul di fanno retentir le valli, / e 'l mormorar de' liquidi cristalli».

- c. *In associazione con un iperbato.* Anche l'intarsio di un'epifrasi con un iperbato si presenta in forme di complessità differente. Il livello elementare comporta la reciproca interruzione di due sequenze coese: 8, 9-11 «ma del misero stato ove noi semo / condotte da la vita altra serena, / UN SOL CONFORTO, e de la morte, AVEMO», 280, 7-8 «né credo già ch'AMORE in Cipro AVESSI, / o in altra riva, sì SOAVI NIDI». Più accusata la figura quando almeno uno dei *patterns* è segmentato in più punti, e quasi dissemina i suoi membri lungo la linea sintattica: si prenda TC IV 70-71 «né 'n rima / PORIA né 'n prosa ORNAR assai né 'n versi», dove il fenomeno riguarda la trafila coordinativa; e ancor di più i passi seguenti del Canzoniere, dove invece è la rete delle dipendenze intrafrastiche ad essere slogata fino a rendersi quasi irriconoscibile: 41, 12-13 «EOLO a Neptuno et a Giunon TURBATO / FA SENTIRE, et a noi, COME SI PARTE» (S... V... Sub), 64, 1-6 «Se VOI POTESTE per turbati segni, / per chinar gli occhi, o per pieghar la testa, / o per esser più d'altra al fuggir presta, / torcendo il viso a' preghi honesti et degni, // USCIR GIÀ MAI, over per altri ingegni, / DEL PETTO» (V modale... Inf... C). E si veda infine 257, 5-8 «Il cor, preso IVI come pesce a l'amo, / ONDE a ben far per vivo exemplo viensi, / al ver non volse li occupati sensi, / o come novo augello al visco in ramo», dove i membri dislocati dall'iperbato (*ivi... onde*) innescano una subordinata relativa, e solo al termine di questa il lettore incontra un sintagma (*come novo augello*) che è costretto a coordinare al primo paragone (*come pesce*), per così dire saltando all'indietro non un sintagma o una serie di sintagmi, ma una frase intera, come ridisegnando i confini del periodo, di cui la relativa risulta non conclusiva ma interposta.
- d. *Con zeugma.* Il processo di ristrutturazione della frase 'in corso d'opera', sempre caratteristico dell'epifrasi (cfr. Cherchi 1995, 45), talvolta provoca nel testo dei veri scompensi sintattici, e dunque, nella ricezione, uno sforzo di ricomposizione maggiore del semplice riavvicinamento mentale dei sintagmi dislocati. Si tratta di casi, peraltro molto diversi tra loro, in cui l'elemento 'aggiunto' non sta propriamente sullo stesso piano del sintagma cui si coordina, dando luogo – in termini retorici – al classico zeugma. Prendiamo 69, 3-4 «tanti lacciuol', tante impromesse false, / tanto [io] provato avea 'l tuo fiero artiglio», in cui la costruzione del terzo addendo cambia, perché il *tanto* anaforico da aggettivo dell'oggetto diventa avverbio del predicato, lasciando sguarnito il terzo colon. E soprattutto 352, 9-11 «la qual ['Laura'] tu ['anima'] poi, tornando al tuo Fattore, / lasciasti in terra, e quel soave velo / che per alto destin ti venne in sorte», dove Petrarca

coordina, nella medesima funzione di complemento oggetto, prima un pronome relativo e poi un sintagma nominale interno alla stessa relativa.

58. *Tra predicati*. Rintraccio dei casi significativi solo nel Dante comico e nel Petrarca lirico: segno ulteriore della convergenza di stile tra i due capolavori trecenteschi. La figura peraltro si realizza davvero solo quando la divaricazione non interessi i predicati di due frasi coordinate, come a *Inf.* 34, 125-26 «per fuggir lui lasciò qui loco vòto / quella ch'appar di qua, e sù ricorse»: perché qui – è evidente – la presenza anche ingente di materiale sintattico vario tra i due verbi è perfettamente normale (da cui – a mio avviso – la necessità di espungere alcuni dei casi di epifrasì repertoriati in Guittone da Cherchi 1995, 46-52). Il tutto si riduce allora ai predicati che condividono il complemento nucleare che li separa (senza ripresa pronominale): 26, 12-13 «ché più gloria è nel regno degli electi / d'un spirito converso, et più s'estima»; oppure alle coppie di verbi impliciti, gerundio o infinito, tra cui si incunea il verbo reggente: 221, 9-10 «ove apparire / veggio i belli occhi, et folgorar da lunge», 353, 1-2 «Vago augelletto che cantando vai, / o ver piangendo, il tuo tempo passato», *Purg.* 33, 1-3 «'Deus, venerunt gentes', alternando / or tre or quattro dolce salmodia, / le donne incominciario, e lagrimando».

59. *Tra frasi subordinate*. Anche qui, come al punto precedente, condizione perché si dia la figura è che le due subordinate tra loro coordinate siano allontanate dal verbo (o da un altro elemento) che le regge: fenomeno che sembra esclusivo dei *Fragmenta*. Senza distinguere tra esplicite ed implicite, cfr. 122, 12-14 «Vedrò mai il di che pur quant'io vorrei / quel'aria dolce del bel viso adorno / piaccia a quest'occhi, et quanto si convene?», 212, 1-2 «Beato in sogno e di languir contento, / d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva», 244, 12-13 «pur d'alzar l'alma a quel celeste regno / è il mio consiglio, et di spronare il core».

Prima di passare ai discorsi d'insieme sulle figure di dilatazione, commento subito i dati relativi all'epifrasì, dai quali emergono un paio di tratti evidenti. Anzitutto la disparità quantitativa tra Petrarca e tutti gli altri, vera in genere ma clamorosa quando il dispositivo interessi dei sintagmi nominali (pt. 57); ancor più sorprendente, poi, se si pensa che i *Fragmenta* condividono invece l'avversione radicale di tutto il corpus per la dittologia *enjambée* (di cui al pt. 2), sorta di matrice non dilatata della figura in esame. Se ne dedurrà che Petrarca da un lato evita anche lui il taglio netto dei sintagmi coordinati, che isolerebbe in *rejet* il secondo membro, dall'altro non rinuncia tuttavia all'opzione di accavallarli su versi adiacenti, puntando però, mediante un procedimento di dislocazione più raffinato, ad addentellarli o embricarli con ciò che segue,

anche a costo di forzare i normali rapporti sintattici. E così siamo venuti al secondo aspetto: cioè che nei *Fragmenta* la coordinazione nelle sue varie forme, comprese tra la dittologia e l'*enumeratio*, resta una procedura fondamentale di organizzazione del testo anche tra verso e verso, solo che quando si complica in epifrasi *enjambée* la sua cadenza binaria non funge – come dentro il verso singolo – da bilancere ritmico e semantico con cui equilibrare l'unità prosodica, e specie la sua parte finale, ma diventa un mezzo per agganciare dinamicamente il prima e il dopo, e quasi per fondere i *patterns* lungo la stringa verticale. Dal che si vede anche che nel Canzoniere la coordinazione non ha nulla a che fare con la paratassi, intesa come principio di giustapposizione dei segmenti, ma partecipa di un modello organizzativo complesso, che sfrutta l'andamento a 'onde ritmiche' dei sintagmi coordinati come forma di alleggerimento e di rilancio dentro un sistema a forte gerarchizzazione interna dei costituenti.

A tutto ciò si affianca – come accennavamo – l'impressione di 'aggiunta' che gli studi classici hanno sempre connesso all'epifrasi, e che se per certi versi la rende simile a una dislocazione a destra, per altri porta con sé un effetto semantico di correzione o di integrazione non solo del primo membro coordinato, ma dell'immagine intera: 'questo...., e inoltre anche quest'altro'. Cherchi 1995, che, per quanto ne so, costituisce la più ampia analisi della figura nella lirica delle origini, parla in tal senso del «risultato di un' *oratio perpetua*, di un discorso che incalza» (p. 45). Con la precisazione però che mentre in Guittone, centro di quello studio, ciò nasceva da «un pensiero che cresce dall'altro», da una «filiazione o associazione creativa» (*ibid.*), in Petrarca si avverte piuttosto il desiderio di espandere quanto più possibile gli elementi di realtà intorno a cui ruota il discorso, e che finiscono per circondare e sommergere il predicato (cfr. pt. 57 *a-b*)<sup>(18)</sup>. Di più: i cola coordinati, in virtù della loro singolare *dispositio* reciproca, vengono come gerarchizzati, dato che l'ultimo, così esposto in fondo alla frase, non può che assumere su di sé il maggior peso informativo, la funzione di focus, o quanto meno alludere a una climax ascendente (tanto che già Fontanier 1827-30, 399, avvicina la figura all'epifonema). Di qui l'attestarsi in quella sede di concet-

<sup>(18)</sup> Si osservi inoltre che, sempre a partire dai dati di CHERCHI 1995, 46-52, Guittone sviluppa le sue epifrasi prevalentemente entro i confini del verso singolo, di rado inarcandole (e quei pochi casi spesso compaiono in canzoni, il cui statuto ritmico-sintattico è notoriamente diverso dal passo intonativo del sonetto). Lo stesso nella rassegna offerta da ELWERT 1954, 164-70 e 173-75, sulla poesia provenzale e siciliana. Il che necessariamente sottrae a queste realizzazioni l'effetto di 'embricazione' cui si accennava sopra per le epifrasi petrarchesche.

ti forti, definitivi, che non ammettono ulteriore progressione: *morte* almeno un paio di volte, *Laura-sole* ecc.

L'ultimo ordine di considerazioni ci ha spostato evidentemente dal piano della produzione del testo a quello della sua ricezione, ossia alla dimensione 'pragmatica'. Che mi sembra l'ottica più produttiva da cui esaminare, anche più in generale, le figure di dilatazione, nelle quali è richiesta al lettore una complessa attività, un gioco dinamico di ristrutturazione sintattica e di ricomposizione dell'immagine. Dal punto di vista del messaggio, l'effetto principale è infatti quello della segmentazione plurima del discorso: alla 'pausa' di fine verso si associano le due, più o meno avvertite, che segnano i confini dell'iperbato (una delle quali può coincidere con la precedente, ma non sempre). Dal punto di vista della ricezione, si impone allora la necessità di interrompere e poi riprendere la linea discorsiva, sintattica e intonativa, quasi mettendo virtualmente tra parentesi i sintagmi intrusi (e non a caso abbiamo associato a questi procedimenti – per analogia di dispositivo stilistico – le vere e proprie frasi incidentali); i quali inserti sono però a loro volta, in grande maggioranza, membri della frase entro cui si sviluppa l'iperbato, anzi spesso ne sono elementi nucleari: il soggetto, l'oggetto, soprattutto il verbo, che in forza della sua centralità dinamica ha facoltà di intrudersi tra quasi tutti i costituenti. Ne discende che il sintagma 'messo tra parentesi' risulta poi essenziale per la costruzione della proposizione, sicché mentalmente non lo si può espungere, 'neutralizzandone' la funzione sintattica; piuttosto, lo si deve momentaneamente estrapolare e tenere in una specie di 'pausa attiva', fino a quando non siano chiari tutti i rapporti di reggenza, alla fine dell'arcata dilatante o alla fine della frase intera. Insomma, la frammentazione della linea sintagmatica induce il lettore ad attivare le risorse paradigmatiche del linguaggio, utilizzando l'asse dell'*absentia* come magazzino dove alloggiare provvisoriamente gli spezzoni, e trasferendo così su questa dimensione, diciamo più astratta e più profonda, quel 'legato' che la realizzazione di superficie sembra negare.

Tali osservazioni sono tanto più significative se si pensa al sostanziale isolamento di Petrarca rispetto alla tradizione precedente, via via verificato quasi ad ogni punto del repertorio. Che poi in tal caso la tradizione comprenda spesso anche il Dante comico <sup>(19)</sup> la dice lunga sulle intenzioni stilistiche dell'autore: che sono di produrre nel dettato degli

---

(19) Gli «incastrati sintattici» estremi sono rilevati come «un procedimento [...] non del tutto eccezionale, ma comunque raro nella *Commedia*» anche da BELTRAMI 1981, 99; che tuttavia mette ben in rilievo il ruolo di Dante nell'aver aperto la strada anche in questo settore (99-100). Cfr. anche TATEO, *Iperbato*.

elementi di fortissima, e appunto inedita, perturbazione rispetto alle attese di svolgimento del discorso, nel segno di quella complessità che già sembrava governare l'ampliamento tipologico e la reinterpretazione delle figure d'inversione (cfr. le conclusioni del § 3). Lo si vede benissimo nella facoltà di associare all'iperbato l'anastrofe (cfr. ptt. 45 *a*, 47, 49), e soprattutto nell'arte suprema di intarsiare tra loro più sintagmi dislocati (45 *e*, 46 *b*, 49, 50, 51, 57 *c*), generando una *constructio* a più piani paralleli, che acuisce l'urgenza di ricomporre la coerenza testuale mediante la visione sintattica, prospettica e 'astratta', cui si accennava sopra <sup>(20)</sup>.

## 5. PARALLELISMI IN INARCATURA

Tratto centrale dello stile petrarchesco, cui garantisce eleganza architettonica e perequazione ritmica, il parallelismo entra in questo discorso sull'enjambement, naturalmente, solo quando le misure dei suoi *cola* non collimino con quelle dei versi; ossia ne resta fuori quando si distribuisca regolarmente lungo l'asse verticale, come a TT 136-37 «Quanti son già felici morti in fasce! / quanti miseri in ultima vecchiezza!». Per la ripartizione tipologica fondamentale in alternanza e chiasmo mi rifaccio a Pozzi 1984, alle cui osservazioni rimando senz'altro anche per la valutazione delle eventuali figure anaforiche, che – in breve – per quel che attiene a questi aspetti costruttivi vanno considerate alla stregua di realizzazioni del parallelismo spinte fino alla copia lessicale: «ma non si deve necessariamente dedurne che dove ci sia ripetizione accanto a distribuzione, la ripetizione sia un tratto pertinente dello schema» (*ivi*, 93-94).

---

<sup>(20)</sup> Non che analoghi movimenti manchino del tutto nella tradizione lirica: cfr. ad es. CAV. 39, 1-4 «*Se vedi Amore, ASSAI TI PRIEGO, DANTE, / in parte là 've Lapo sia presente, / CHE NON TI GRAVI di por sì la mente / che mi riscrivi s'elli 'l chiama amante*», oppure CINO 112, 1-4: «*Novelle non di veritate ignude, / quant'esser può lontane sian da gioco, / disio saver, sì ch'i' non trovo loco, / de la beltà che per dolor si chiude*» (dove la relativa *quant'esser... gioco* presenta anche l'ellissi del pronome soggetto: cfr. Marti 1969, *ad l.*); ma si tratta di casi piuttosto eccezionali, imparagonabili con la frequenza del fenomeno in Petrarca. E – al solito – sarà casomai nel Dante comico che potremo indicare un antecedente più sicuro: cfr. *Par.* 22, 94-96 «*Veramente IORDAN VOLTÒ RETRORSO / più fu, E 'L MAR FUGGIR, quando Dio volse, / mirabile a veder che qui 'l soccorso*», dove gli incastri vanno al di là delle normali forme di intrusione delle subordinate dentro le reggenti, come appunto in certi passi petrarcheschi: cfr. RVF 38, 5-7 «*[Orso, e' non furon mai fiumi né stagni] né altro impedimento, OND'IO MI LAGNI, / qualunque più l'umana vista ingombra, / QUANTO D'UN VEL CHE DUE BEGLI OCCHI ADOBRA*», TF II 145-47 «*Raro o nesun che 'N ALTA FAMA SAGLIA / vidi dopo costui, s'io non m'inganno, / O PER ARTE DI PACE O DI BATTAGLIA*».

60. *Con alternanza*. Le mie schede mi consegnano una situazione, al solito, fortemente asimmetrica: da una parte la lirica dello Stilnovo, dove la figura incide assai scarsamente, anzi quasi per nulla; dall'altra la *Commedia* e il Petrarca volgare, dove invece spesseggia. Un esempio da Cino basterà inoltre a farsi un'idea della tipologia in voga nella tradizione: 144, 5-6 «Falso, che *ne la bocca* porti 'L MELE / e *dentro* TOSCO»; ossia: due soli versi coinvolti, e due soli sintagmi che partecipano al parallelismo (che è ovviamente la condizione minima perché si dia isocolia). Per contro si osservino questi casi di Petrarca, pure circoscritti a un solo distico ma in generale più complessi, o perché i due versi sono occupati per intero: 151, 5-6 «Né *mortal vista* mai LUCE DIVINA / vinse, come *la mia* QUEL RAGGIO ALTERO»; o perché tra i membri intervengono giochi semantici, specie nell'area dell'antitesi: 267, 3-4 «oimè il parlar ch'*ogni aspro ingegno et fero* / facevi HUMILE, ed *ogni huom vil* GAGLIARDO!»; o perché si accresce il numero degli elementi dell'isocolo: 301, 12-13 «*Quinci* VEDEA 'L mio bene, e per *queste orme* / TORNO A VEDERE **ond'al ciel nuda è gita**» (tre membri); ecc. Sulla stessa direttrice, si veda poi come Petrarca stipi nel distico non due ma tre addendi, con risultati di notevole densità: RVF 60, 12-13 «Né *poeta* NE COLGA MAI né *Giove* / LA PRIVILEGI, ed *al sol* VENGA IN IRA», TC II 118-19 (ma cfr. anche *Purg.* 1, 22-23 ecc.).

Ma naturalmente la figura può estendersi su un maggior numero di versi, tre o più. Tipica la situazione del *Paradiso* dantesco: cfr. 7, 139-43, a quattro elementi: «*L'anima d'ogne bruto e de le piante* / DI COMPLESSION POTENZIATA **tira** / **lo raggio e 'l moto de le luci sante**; // *ma vostra vita* SANZA MEZZO **spira** / **la somma beninanza**, e la innamorà» (e 7, 91-93, 33, 10-12 ecc.). E ora Petrarca: 131, 2-4 «ch'*al duro fianco* il dì MILLE SOSPIRI / **trarrei** per forza, e MILLE ALTI DESIRI / **raccenderei ne la gelata mente**» (con i due condizionali in rima interna iniziale), 195, 6-8 «*fia inanzi* CH'IO *non sempre tema et brami* / **la sua bell'ombra**, et CH'Y' *non odi et ami* / **l'alta piaga amorosa**, che mal celo» (con effetto di ripercussione delle due coppie verbali in rima baciata), 326, 12-14 «*Vinca* 'L COR VOSTRO, in sua tanta victoria, / angel novo, **lassù, di me pietate**, / come *vinse qui* 'L MIO **vostra beltate**» (con segmentazione plurima del primo addendo), TP 184-86, TF I 55-56 ecc. Due rapide osservazioni sugli esempi. Primo, in Petrarca sembrano assenti i parallelismi sintatticamente e concettualmente complessi di Dante, rispetto a cui c'è un indubbio alleggerimento, per numero di membri, per articolazione sintattica, per funzionalità argomentativa. Secondo, si avverte – come ci si aspetta – un adattamento delle strutture isocoliche alla griglia metrica: che, ad es., impone loro la misura dei tre versi nelle terzine dei sonetti, della *Commedia* e dei *Trionfi*.

61. *Con chiasmo*. Ancora scarsissimi gli esempi nei lirici prepetrarcheschi, e quei pochi, di norma, nella versione senza enjambement, che abbiamo escluso

in apertura di paragrafo: cfr. Cino 109, 9-10 «Molto mi spiace allegrezza e sollazzo, / e la malenconia m'agrada forte». Qualcosa di più nel campione della *Commedia*, ma sempre con impalcature ridotte al minimo, sul tipo di *Par.* 22, 107-108 «io piango spesso / le mie peccata e 'l petto mi percuoto». Mentre in Petrarca da un lato gli esempi si fanno più numerosi (qualche decina tra *Canzoniere* e *Trionfi*), dall'altro dimostrano la ricerca di una maggiore complessità di compaginazione. Il che, in rapporto a quanto detto sopra sugli schemi alternanti (pt. 60), vorrà dire che rispetto a Dante Petrarca, se non assume fino in fondo le potenzialità argomentative del parallelismo, ne sfrutta però i tratti di ripetitività, di riavvolgimento del discorso su se stesso, che appunto nella circolarità del chiasmo trovano l'espressione più compiuta: tanto più che anche tematicamente la figura accompagna spesso la rappresentazione dell'agire di Laura, un agire vissuto dal poeta come ripetizione senza sbocco, senza mai un vero avanzamento. E ora qualche esempio, su due e – più spesso – su tre versi: 292, 13-14 «che *cantar* PER QUALUNQUE, e DI TAL PIAGA / *morir contenta*, e *vivere* IN TAL NODO», 334, 7-8 «s'ella *udia* PAROLE / o *vedea* 'L VOLTO, or L'ANIMO E 'L COR *vede*», 192, 12-14 «e 'l ciel *di vaghe e lucide faville* / S'ACCENDE **intorno**, e 'n **vista** SI RALLEGRA / *d'esser fatto seren da sì belli occhi*», 352, 12-14 «Nel tuo partir *partì del mondo* AMORE / E CORTESIA, e 'L SOL *cadde del cielo*, / e dolce incominciò *farsi* LA MORTE».

62. *Con correlazioni*. La situazione descritta ai punti precedenti *grosso modo* si ripete quando l'impianto parallelistico sia affidato non a isocola ma a particelle correlative di vario tipo, che al contempo stringono il flusso del discorso dentro una tabulazione 'geometrica' e lasciano che all'interno di questi spazi la sintassi sia libera di dispiegarsi secondo modi non predeterminati. Anche qui lo Stilnovo ignora di fatto la costruzione; non invece la *Commedia*: *Purg.* 1, 134-35 «ché *qual* elli scelse / l'umile pianta, *cotal* si rinacque», *Par.* 7, 106-108 «Ma perché l'ovra *tanto* è *più* gradita / da l'operante, *quanto più* appresenta / de la bontà del core ond'ell'è uscita»; e tanto meno il *Canzoniere*: 6, 5-6 «che, *quanto* richiamando *più* l'envio / per la sicura strada, *men* m'ascolta», 95, 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', *come* nel cor gli chiudo», anche nella forma che Cabani 1981, 102-109, chiama della *divaricazione*: 114, 12-14 «Sol *due persone* choggio: et vorrei *l'una* / col cor ver' me pacificato humile, / *l'altro* col pie', sì come mai fu, saldo».

63. *Con ellissi del verbo nel primo addendo*. Isolo infine un tipo quasi solo petrarchesco. Si tratta dei parallelismi tra frasi che condividono il medesimo predicato, la cui ellissi avviene però non – come da norma grammaticale – nel secondo addendo, ma nel primo, sicché l'esatta costruzione sintattica viene percepita solo alla fine dell'intera campata isocolica. La cosa è dunque interessante, perché

in qualche modo rovescia la normale configurazione del parallelismo, per sé ‘anaforica’, che qui invece diventa nettamente ‘cataforica’, perché rimanda in avanti anche la ricezione del ‘senso’ dell’enunciato. Si produce in questo modo un effetto simile all’enjambement, per così dire un enjambement ‘di senso’, anche quando i due addendi siano disposti ciascuno sul proprio verso, senza accavallamenti sintagmatici. Nel corpus preso in considerazione rinvengo solo un caso, e piuttosto debole, della figura, in Guin. 13, 5-6 (in corsivo il verbo dislocato): «il cieco vederà, ’l muto parlente / ed ogni cosa grave *fia* leggera». Per il resto, solo Petrarca, che evidentemente coglie nel procedimento un mezzo di connessione forte, e come di implicazione reciproca, tra i versi: 230, 7-8 «che non pur ponte o guado o remi o vela, / ma *scampar non potienmi* ale né piume», 274, 9-10 «In te i secreti suoi messaggi Amore, / in te *spiega* Fortuna ogni sua pompa», 299, 13-14 «Quanto al misero mondo, et quanto *manca* / agli occhi miei che mai non fien asciutti!», TC I 130-31, TC II 11-12, TC II 181-83.

Ragionando ora sull’insieme, noto anzitutto come l’effetto di ‘tabulazione’, di *dispositio* ben ordinata che costituisce la ragion d’essere del parallelismo, sia singolarmente contraddetto dalla mancata corrispondenza tra le arcate sintattiche così disegnate e le misure metriche. Di qui – credo – l’estraneità della figura alla lirica dello Stilnovo, che si conosce il parallelismo (e come non potrebbe, visto che si tratta di un universale poetico dei più stabili), ma non appunto quello *enjambé*. Mentre Petrarca non solo ne fa incetta, ma lo utilizza esplicitamente nelle zone più sollecitate dalla coazione a ripetere: quasi che la doppia periodicità, quella del verso e quella dell’isocolo, venendo così sfasata, diventasse il segno del disorientamento di un pensiero tanto ossessivamente presente quanto sostanzialmente incapace di dominare il reale e la stessa materia psichica che lo genera: dando luogo, in definitiva, a un discorso a ‘ondate’ ritmicamente ritornanti. Altro – come si è visto ai ptt. 60-61 – è invece il caso del Dante comico, in cui la discrasia sembra piuttosto motivata dall’estrema complessità logico-sintattica, rispetto a cui il parallelismo, pur inarcato, costituisce comunque un mezzo di ordinamento del materiale linguistico e del ragionamento. La situazione è dunque emblematica, perché rivela come l’apparente convergenza dei due *patres* sulla stessa figura stilistica nasca da ragioni molto differenti, in questo caso direi opposte, e infatti produca realizzazioni diverse, orientando l’uno verso le ampie impalcature concettuali, l’altro verso la modularità plurima e la circolarità.

Sebbene per sé non c’entri, o c’entri solo occasionalmente, con l’inarcatura, vien qui da parlare di un’altra movenza stilistica, che fa il paio con quella appena descritta: ossia la tendenza a prolungare *ad*

*libitum* la procedura parallelistica, moltiplicando per svariate volte un minimo di membri dell'isocolo, con un effetto di *enumeratio* modulare che arriva ad effondersi per buona parte del sonetto. Si legga il 213, che espande nell'intero testo la cellula profonda Sn+modificatore:

Gratie ch'a pochi il ciel largo destina:  
 rara vertù, non già d'umana gente,  
 sotto biondi capei canuta mente,  
 e 'n humil donna alta beltà divina;  
     leggiadria singulare et pellegrina,  
 e 'l cantar che ne l'anima si sente,  
 l'andar celeste, e 'l vago spirto ardente,  
 ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;  
     et que' belli occhi che i cor' fanno smalti  
 possenti a rischiarar abisso et notti,  
 et torre l'alme a' corpi, et darle altrui;  
     col dir pien d'intellecti dolci et alti  
 coi sospiri soave-mente rotti:  
 da questi magi transformato fui.

Ora, non che il fenomeno fosse assente nei lirici precedenti, e specie per accompagnare – come spesso in Petrarca – una *descriptio puellae* o un *plazer*: basti pensare a passi celebri di Cavalcanti; ma certo in Petrarca colpisce la sistematicità del procedimento, che nel Canzoniere diventa una delle forme compostive più tipiche <sup>(21)</sup> (e infatti più imitate dai petrarchisti, che evidentemente vi riconoscevano una sorta di marchio di fabbrica). E la strategia, come le precedenti, si spiega osservando che l'isocolia vi è ridotta al ritmo binario, e che questo mette la propria ripetitività martellante al servizio di uno schema semantico che non conosce avanzamenti ma, appunto, solo sviluppi iterativi, per variazione sul tema, come nel son. citato, o al massimo per opposizione statica, non dialettica: 'io' *vs* 'tu', epifania *vs* assenza, realtà *vs* sua trasfigurazione estatica, felicità naturale *vs* infelicità del soggetto, Laura *vs* Morte. Un altro esempio, sul modulo VO:

Discolorato ài, Morte, il più bel volto  
 che mai si vide, e i più begli occhi spenti;  
 spirto più acceso di vertuti ardenti  
 del più leggiadro et più bel nodo ài sciolto.

---

<sup>(21)</sup> Poiché quasi sempre l'artificio travalica i confini tra le parti interne del sonetto, ne do conto ampiamente in SOLDANI 2003, parr. 2.1.1.a e 2.2.1.

post'ài silenzio a' più soavi accenti  
che mai s'udiro, et me pien di lamenti                      283, 1-7.

## 6. CONCLUSIONI IN TRE PUNTI

*a. Intertestualità.* Il tema è da alcuni decenni al centro della critica petrarchesca, per l'ovvia ragione che solo ragionando in modo quanto più possibile sistematico e a largo raggio sulle fonti, è stato possibile scalfire la superficie senza porosità o sporgenze che sembra isolare il Canzoniere dagli antecedenti; con risultati sorprendenti soprattutto in direzione del Dante comico (Trovato 1979, Santagata 1990), ma anche del retroterra provenzale (Perugi 1985), biblico (Pozzi 1989), classico (Velli 1979 ecc.). Ovvio anche che – come si deve – le indagini si siano concentrate anzitutto sugli aspetti verificabili più concretamente: sul lessico dunque, specie considerato per costellazioni di parole e magari esteso a comprendere i sistemi di rime e le combinazioni con certi movimenti sintattici (cfr. in part. Trovato 1979, 76 e ss.); sempre comunque alla ricerca di rapporti di derivazione diretta da un passo a un altro. Il libro sulla metrica dei *Fragmenta* cui si è accennato nella premessa si è mosso invece in un altro senso, volto com'è a verificare consistenza e durata di schemi e moduli più astratti, *in primis* quelli prosodici: spostandosi dunque sul versante dei grandi paradigmi (o del codice). Ed è su questa strada che si infila il presente inventario, fondato sull'ipotesi che anche nei rapporti metrico-sintattici, come in ogni altro settore dello stile, sia possibile individuare delle linee di sviluppo, delle filiere, una tradizione insomma. Se ne parlerà nel punto seguente. Qui voglio invece mostrare come l'approccio consenta, in subordine, anche di arricchire il repertorio tradizionale dei processi di filiazione precisa: perché naturalmente, archiviando le realizzazioni concrete di uno stesso schema in vari autori, si può arrivare a individuare un sistema di tangenze più estese tra passi singoli. Mi spiego con l'esempio, piuttosto clamoroso, dell'*incipit* assoluto del libro: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva il core», che mi sembra confrontabile con Cino 64, 1-2 «Se voi udiste la voce dolente / de' miei sospiri, quand'escon di fòre». In entrambi i distici, infatti, la parziale sovrapponibilità semantico-lessicale (*voi, sospiri*, sinonimia sostanziale di *ascoltate-udiste, suono-voce, io-miei*) e rimica (rima B in -ORE, con due rimanti in comune nei versi successivi: *core, dolore*), è sostenuta anche dalla comune impostazione ritmico-sintattica, con inarcatura Sn/Gen (pt. 3), espansione in relativa del *rejet* (*ond'-quand'*), insistenza dei primi

emistichi sui medesimi tempi forti (*ascoltate* e *udiste* sotto ictus di 4<sup>a</sup> ai vv. 1, lo stesso per *sospiri* ai vv. 2) <sup>(22)</sup>. In un testo così denso e stratificato, e in un punto così sensibile, questo riscontro non toglie validità – è chiaro – agli altri via via addotti dalla critica (se ne scorra la rassegna in Santagata 1996, *ad l.*), nei quali però, con l'eccezione del guittoniano «Voi che penate di saver lo core / di quei che servon l'amorosa fede» (indicato da Leonardi 1994, 188), manca proprio la movenza inarcata su cui qui si è insistito: un dispositivo che pare insinuarsi sotto lo schema topico dell'apostrofe, innescato da *voi che...* E del resto il sonetto ciniano non avrebbe lasciato traccia solo nell'attacco. Ad es. la sua rima A (-ENTE) diventa rima D in Petrarca, che condivide anche la sua applicazione al morfema dell'avverbio di modo (*mortalmente: solamente vs chiaramente*) <sup>(23)</sup>. E poi ci sono i temi, che, pur mutando il senso generale e l'interlocutore, trovano un punto di incontro nel motivo della vergogna, che nasce nell'uno dal *riso e gioco* cui lo sottopone la donna, nell'altro dall'essere *favola* «al popol tutto»: in altre parole, il motivo viene spostato dall'ambito, propriamente amoroso, del 'gabbo' (*gabbereste*, 3) a quello, dichiaratamente etico, della *fabula vulgi*, di ascendenza sia classica che biblica, sicché anche la *pietà* sperata da entrambi (v. 6 e v. 8) nell'uno indica quella che proverebbe l'amata venendo a conoscere l'animo del poeta, nell'altro consiste nel moto di compassione (risolta cristianamente in *perdono*) che si richiede alla più ampia comunità dei lettori <sup>(24)</sup>. Infine, ad avvalorare la presenza del passo ciniano nella

<sup>(22)</sup> Mentre la divergenza dei secondi emistichi, sviluppati in Cino secondo uno schema di 7<sup>a</sup>, in Petrarca secondo una successione di 6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, si spiegherà in base ad alcune linee profonde della prosodia petrarchesca: riduzione dello schema datilico e soprattutto infoltimento della densità accentuale.

<sup>(23)</sup> È ben vero che la sequenza -ORE/-ENTE costituisce il sistema rimico in assoluto più diffuso nella lirica duecentesca (BALDELLI, *Rima*, 934, PULSONI 1993, 75-76). Ma AFRIBO 2002, che ha studiato a fondo la questione, mostra come nel Canzoniere (e prima nel Dante comico) la coabitazione dei due rimemi smetta di essere un *cliché*, e anzi «il suo minimo di presenze sia caricabile di significato, possa corrispondere a un uso riflesso» (p. 26): insomma, come qui, possa diventare il segnale di un preciso dialogo intertestuale, specie se corroborato dall'ampia serie di indizi, formali e tematici, di cui si sta discutendo.

<sup>(24)</sup> Ricordo che DE ROBERTIS 1950, 112-18, aveva messo in rapporto il sonetto ciniano con quello dantesco del *gabbo* (VN, cap. XIV; ma cfr. anche DE ROBERTIS 1980, 94, e SOLDANI 2003, par. 3.8). Nel quale compaiono già alcuni elementi che resteranno nella trafia Cino-Petrarca: la rima in -ORE e il motivo della *pietà*. Quanto alla 'vergogna', essa è nominata esplicitamente solo in Petrarca (*mi vergogno* 11, *vergogna* 12); ma che costituisca la conseguenza immediata del *gabbo*, e dunque lo sfondo interiore anche in Dante e Cino, è palesato dalla prosa che precede il sonetto nella *Vita nuova*: «piangendo e vergognandomi» (XIV 9). Quanto ai complessi giochi di distinzione interna tra gli interlocutori (e ai loro rispecchiamenti con l'autore) nel son. 1, rimando all'eccellente NOFERI 1974.

memoria petrarchesca si aggiunga la sua ulteriore ripresa a 293, 2 «le voci de' sospir miei in rima», in un sonetto – si badi – che, «primo testo in morte della giunta chigiana, presenta i 'caratteri di un rinnovato proemio'»<sup>(25)</sup>.

Un caso analogo si riscontra tra Cino 113, 13-14 «la donna sua che non par che le caglia / se non di morte, e 'n altro non ha fede», e RVF 263, 5-6 «Vera Donna, ed a cui di nulla cale / se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti». Anche qui migrano dall'uno all'altro testo degli elementi lessicali: *donna*, *caglia-cale*; anche qui, soprattutto, risulta determinante il giro logico-sintattico, con la *correctio* in *rejet* che rettifica il senso dell'enunciato, quasi stabilendo un'eccezione alla legge generale (è il tipo con *se non* esaminato al pt. 21). Ma ora si presti attenzione alla situazione tematica presentata dai due passi. Quello di Cino appartiene al sonetto *Amico, s'egualmente mi ricange*, al cui centro campeggia la figura della «oscura che pur piange», e che pare interamente segnato da immagini di lutto, fino a precipitare nell'ossessione, anzi nella *fede*, della protagonista per la morte. Il sonetto di Petrarca è invece l'ultimo delle rime in vita, ma per vari aspetti già anticipa la seconda parte del Canzoniere: nella forma, perché l'allocuzione a Laura vi è espessa con il *tu*, come mai prima e come sempre dopo (Ponte 1979, 300-301); e nel modello rappresentativo, perché – almeno in apparenza – vi si dipinge una donna già sideralmente separata da ogni dimensionemondana, già collocata nella sfera atemporale dei valori assoluti, dunque soggetta più alla contemplazione che al desiderio. Del resto, anche la cronologia del *fragmentum* è probabile che «non solo sia posteriore alla morte di Laura [...], ma possa risalire ad anni tardi, prossimi alla data di inserimento nella raccolta» (Santagata 1996, 1035). E così su una Laura ancora viva sembrano addensarsi i segnali della sua condizione da morta. Sarà forse questo fantasma della mente ad aver irresistibilmente attratto Petrarca verso il sonetto ciniano; e allora, nel trasfondere quel distico nel suo, questi da un lato ha sì dovuto variare «se non di morte» in «se non d'onor», eliminando dalla superficie testuale un riferimento incongruo a questa parte del libro, ma dall'altro – se non vado troppo per il sottile – alludendo al passo di Cino ne ha pure mantenuto l'aura luttuosa, attiva *in absentia*, nella matrice retorica riutilizzata. Il che – visto da un'altra prospettiva – può significare che sotto l'immagine di perfezione lontana cui si costringe Laura morta nel progetto del Canzoniere, rimane una percezione drammatica, cinianamente *oscura*, del *vulnus* che ne ha segnato

(25) SANTAGATA 1996, *ad l.*; la cit. interna è da Raffaele Amaturò.

il destino; e che l'*onore* che la donna «sovr'ogni altra miete» non è che il rovescio della *morte*, che sola lo rende praticabile.

Mi fermo qui con le trafile che portano fuori da Petrarca, verso i predecessori. E concludo molto rapidamente questo punto indicando che l'indagine è altrettanto fruttuosa in direzione interna, ossia per segnalare i punti di contatto tra un testo e l'altro dei *Fragmenta* o dei *Trionfi*. Per i primi si leggano 318, 10-11 «Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti», e 337, 5-6 «dolce mio lauro, ove habitar solea / ogni bellezza, ogni vertute ardente», di cui è palese la prossimità di impianto sintattico e di materiale lessicale. Per i secondi, tra i molti possibili, scelgo un esempio assai meno evidente dei precedenti, perché non vi si dà alcuna convergenza tra le parole 'piene' e quindi vi si apprezza in modo più netto la perfetta sovrapposizione metrico-sintattica, che è indice di un comune scheletro formale attivo in profondità (*non+V bisill+sì+avverbiale+locativo/+Gen+S*): TP 37-38 «Non corse mai sì levemente al varco / d'una fugace cerva un leopardo», TP 100-101 «non giacque sì smarrito ne la valle / di Terebinto quel gran Philisteo». Se non che nel caso si tratterà ancora di una variazione, subito cristallizzata, sulle tracce dantesche segnalate da Pacca 1996, 235: *Inf.* 23, 46 «non corse mai sì tosto acqua per doccia» e *ivi* 12, 26 «corri al varco» <sup>(26)</sup>.

*b) Tradizione.* Descrivo in sintesi il quadro che si è via via delineato, mi pare abbastanza nettamente, nelle diverse sezioni del repertorio. La diffusione generale dell'enjambement fin dalle origini della lingua poetica italiana porta a spostare l'attenzione dal *se* al *come* si realizza il fenomeno generale, ossia alle differenze enormi del suo trattamento, sul piano tanto quantitativo che tipologico. Nello Stilnovo, le soluzioni appaiono molto standardizzate, ridotte in genere a pochi tipi, oltretutto con prevalenza assoluta di quelli a ordine lineare dei costituenti (§ 2). Anche da questo punto di vista, insomma, l'esito primo della scuola è la costituzione di una koinè piuttosto compatta: il che dovrebbe giustificare, tra l'altro, il fatto che la si sia individuata un po' genericamente come punto di riferimento della rassegna, schiacciando cronologia e differenze individuali; e in definitiva adottando senz'altro la prospettiva da cui doveva leggerla Petrarca, attraverso la cristallizzazione acronica

<sup>(26)</sup> E per i *Fragmenta* cfr. simili moduli comparativi in TROVATO 1979, 76-77, 82-83; nonché in BERRA 1992, 87-90, che li tratta come comparazioni «di uguaglianza negata» (l'elenco completo a p. 163). La stessa Berra, alla n. 42 di p. 110, nota la frequenza della figura nei *Trionfi* e in particolare proprio nel *Triumphus Pudicitie* da cui siamo partiti.

che ne facevano i grandi manoscritti del primo Trecento <sup>(27)</sup>. Volendo distinguere, in sincronia si noterà almeno la differenza tra la maggioritaria produzione amorosa, saldamente attestata su una misura *leu*, e il *coté* 'comico' della corrispondenza e delle tenzoni giocose, che in genere dimostrano una più ardita disponibilità alla sperimentazione di figure ritmico-sintattiche inedite. Più difficile ragionare in diacronia, anche per i due lirici del corpus che varcano la soglia del nuovo secolo, il Dante delle *Rime* e Cino. L'uno infatti col passar degli anni, e in vicinanza della *Commedia*, vuole sì proporre vie nuove, e più ardue, dello stile ma anche, contestualmente, abbandona sempre più il sonetto a favore della canzone (che è un segno della percezione del primo come forma tipicamente stilnovista, anzi cavalcantiana: siamo, lo ricordo, negli anni del *De vulgari*) <sup>(28)</sup>. Per l'altro è notoriamente difficile stabilire una cronologia interna a un libro che, oltretutto, non presenta neppure i connotati di un canzoniere (dunque neanche una cronologia fittizia). Resta vero, comunque, che proprio Cino è il poeta che *nella lirica amorosa* appare nei fatti realizzare il maggior numero di infrazioni alla norma stilistica della scuola, benché con occorrenze di solito isolate, che non fanno sistema. Ed è impossibile non leggere il dato non tanto secondo l'immagine vulgata del ponte tra Stilnovo e Petrarca, quanto come conferma del progressivo sfaldamento di quella koinè con l'avanzare del Trecento, di cui la complessa stratigrafia ciniana è probabilmente la testimonianza più viva, sebbene in buona parte ancora da decifrare <sup>(29)</sup>.

Chi davvero ha rotto gli argini, qui come altrove, è il Dante della *Commedia* <sup>(30)</sup>. Lui è il primo che ha intuito il principio stilistico che soggiace all'intera pratica dell'inarcatura: che cioè la potenziale discrasia tra verso e frase costituisce in sé un formidabile strumento di costruzione del testo poetico. Realizzando a man bassa enjambements prima ine-

---

<sup>(27)</sup> Si ricordi che gli esponenti della generazione di Petrarca «mostrano, quando discorrono di poeti duecenteschi, di aver perduto quasi del tutto il senso della loro specifica collocazione geografica, e spesso anche della consecuzione e dialettica storica di individui e scuole» (MENGALDO 1968, 96 n. 96).

<sup>(28)</sup> Cfr. naturalmente DVE II iii. Un rifiuto ancora più drastico, per gli stessi motivi, sembra investire la ballata, che a difenderla non aveva neppure la pratica della corrispondenza tra poeti (cfr. CAPOVILLA 1977, 16 n. 6). I sondaggi sulle canzoni dimostrano invece – come ci si aspetta – l'intensificarsi degli enjambements a partire dalle petrose, vero punto di svolta della produzione dantesca in ogni aspetto della ricerca formale. Cfr. LISIO 1902, 92-96, BALDELLI, *Terzina*, 587-88.

<sup>(29)</sup> Primario sarebbe anzitutto appurarne i rapporti con la *Commedia* in composizione. Su tutto il problema della collocazione storica di Cino cfr. naturalmente BALDUINO 1984, in part. 38-39, e TROVATO 1979, 16-18.

<sup>(30)</sup> Cfr. ancora LISIO 1902, 92-96, BALDELLI, *Terzina*, 587 e 590.

diti o quasi, e quindi sancendo nei fatti la legittimità di *ogni* tipo di enjambement, da un lato ha rivelato come ciò permetta al processo di formalizzazione una variabilità pressoché infinita di soluzioni concrete, del tutto svincolate dalle griglie prosodiche e dai *clichés* sirremici della tradizione; dall'altro (e insieme) ha favorito una percezione dinamica del discorso, nel quale gli elementi sintattici si muovono liberamente lungo la linea verticale e, intersecandosi con la periodicità fissa dei versi, producono oscillazioni continue di intonazione e di senso. È come se nella *Commedia* si fosse intuito nel profondo che il nucleo generativo della versificazione consiste nella sovrastrutturazione ritmica della lingua, e che questo configura una diversa concezione dello spazio (meglio: del 'tempo') del verso in rapporto alla frase: nel senso che il primo non va inteso come un mero contenitore della seconda, ma come una misura su cui può essere virtualmente ritmata *ogni* stringa linguistica. E parimenti si avverte che la frase, così snodata tra versi successivi, dunque su più 'battute' ritmiche, acquista una specie di profondità temporale: una profondità che dinamizza e imprime una forza nuova ai giochi retorici, altrimenti ridotti a fregi di superficie, costretti ad appiattirsi 'acronicamente' dentro la durata delle singole unità prosodiche. Con il linguaggio delle arti figurative, e mutuando in spaziale la prospettiva temporale, potremmo dire che si passa da una sintassi organizzata per formelle o quadri indipendenti a una fondata sul flusso figurativo e percettivo. Che è un modo per superare l'intima contraddizione propria del discorso poetico, che, costruito con la lingua, alla lingua sembra sottrarre quei connotati di sviluppo temporale che per sé ne segnano la natura.

Qui come altrove, dicevo di tale novità di trattamento: alludendo naturalmente ai settori cui si applica in parallelo il gran sperimentare dantesco: lessico, rime, sintassi del periodo. Più problematico è, notoriamente, accertare quanto e come quella rifondazione passi alla tradizione successiva. Con questo non intendo – si capisce – rinverdire la linea interpretativa che da Bembo a Contini ha stabilito l'impermeabilità sostanziale della grande poesia alla lezione dantesca; ma resta certo che, accanto e dopo i primi tentativi di trasfusione diretta, più o meno ingenua, del linguaggio comico nella lirica <sup>(31)</sup>, proprio Petrarca ha inteso l'assunzione, amplissima com'è sempre più chiaro, di quel magistero quale rivisitazione 'critica', soggetta a filtri, esclusioni, riformulazioni,

---

<sup>(31)</sup> Si vedano le osservazioni di TROVATO 1979, 20 sul danteggiare del medio Trecento (Nicolò de' Rossi, Antonio da Ferrara, Boccaccio ecc.) rispetto a quello petrarchesco.

sempre messe in luce dai massimi sostenitori del 'dantismo' del Canzoniere (cfr. in part. Trovato 1979, 19, 29 ecc.). Non così, però, nel settore di cui stiamo discutendo. La cui relativa 'astrattezza' mette al riparo da qualsiasi pregiudiziale 'di genere', ossia consente un'assunzione pressoché indolore delle strutture e delle cadenze, trattati alla stregua di tralicci formali che precedono la realizzazione *in corpore vili*: esattamente come accade con i modelli ritmici dell'endecasillabo. Sicché qui Petrarca è libero di far defluire nella lirica *tutte* le conquiste del comico.

Ragionando in termini di grande tradizione italiana (e forse europea), ciò porta a dire decisamente che nel campo cruciale dei rapporti metrico-sintattici, dove si sviluppa il massimo grado di integrazione tra le linee portanti del discorso poetico, il vero iniziatore del modo moderno è stato Dante: senza dubbi e senza distinguo di sorta. Petrarca si è accodato: da par suo s'intende, e secondo l'attitudine sua propria. Voglio dire che quanto Dante ha sperimentato nella *Commedia* arriva a Petrarca dentro un'opera che – per questi aspetti – appariva già 'classica' a suoi occhi, ossia consacrata in paradigma illustre: il che di per sé lo autorizzava a riprenderne le mosse stilistiche innovative, e perfino gli hapax, non in quanto franche aperture all'espressività (ossia per la loro spinta 'comica' originaria) ma proprio in quanto parti di un sistema ormai consolidato, perfetto, in sé concluso (ossia per il loro esito finale); che è come dire che la *Commedia* è letta con gli occhi di un umanista. Si veda ad es. quanto s'è rilevato al pt. 32 per l'enjambement Part/Aus. Anzi, in tali questioni di sintassi minima, talvolta Dante si limita a tracciare la linea, a indicare le direzioni di svolgimento possibili, e Petrarca, da imitatore soprafino, sembra allora intuire e raccogliere il suggerimento, portandolo a compimento, sviluppandone appieno le implicazioni. Procedendo su questa via, Petrarca esperisce quasi ogni tipo della rassegna, specie quelli più difficili perché caratterizzati da una maggiore coesione sintagmatica o da un'artificiosità più spiccata (cfr. §§ 3-4-5); e poi di sicuro è l'autore che di ogni tipo sviluppa il numero più elevato di varianti interne: in una sorta di esplorazione sistematica che, alla fine, sembra essere l'apporto maggiore dato dai *Fragmenta* alla storia dell'inarcatura italiana. Insieme, si capisce, al fatto che l'imitazione' di Dante non avviene dentro lo stesso genere, quel genere che appunto in quanto comico aveva legittimato la sperimentazione, ma fuori da ogni ortodossia trasferisce quei risultati nell'unico ambito della letteratura volgare, la lirica, che avesse già sviluppato e consolidato una precisa retorica in materia. Che la povertà di figure rendeva tuttavia troppo rigida e prevedibile; mentre la pratica petrarchesca, tanto più ricca e sottile, ottiene un'enorme flessibilità della linea discorsiva, rendendola

capace di seguire, con le sue increspature intonative, i percorsi mentali e le impuntature emotive di cui si sostanzia la poesia del Canzoniere (cfr. sotto il punto *c*).

Il superamento delle esperienze precedenti per estensione delle soluzioni praticabili è, del resto, la *ratio* che guida la sperimentazione petrarchesca nel settore gemello dei rapporti tra macrosintassi e strutture metriche di rango superiore (fronte e sirma, quartine e terzine: cfr. Soldani 2003, par. 5). Però con notevoli differenze. Lì infatti la scansione *lato sensu* strofica del sonetto impone al periodare un decorso per larga misura non eludibile, un'impaginazione 'naturale' presente già negli Stilnovisti e accolta in buona sostanza nel Canzoniere, che ne fa il nucleo di partenza per i suoi nuovi giochi combinatorî e le sue procedure di costruzione architettonica a base ipotattica. Mentre l'influsso della *Commedia* e dei classici latini, non potendo far presa sulla forma metrica, si limita, ovviamente, alla contaminazione dello svolgimento lineare del sonetto duecentesco con la loro concezione più complessa delle campane periodali. Come abbiamo appena visto, invece, nel campo dei dispositivi inarcati tra Stilnovo e Petrarca si inserisce inevitabilmente la *Commedia*, la trafia da binaria passa a ternaria. Quello che non cambia è piuttosto l'intenzione 'inclusiva' rispetto ai precedenti, su cui val la pena di riflettere più in generale, anche uscendo un po' dal seminato. Ciò infatti comporta che, sebbene nasca se non *contro* certo *oltre* la koinè lirica del Due-Trecento, lo stile petrarchesco punti fin da subito a costituirsi esso stesso in koinè, presentandosi come la compiuta realizzazione in *parole* di una *langue* poetica assoluta, quasi immanente al grande stile volgare, alla sua retorica, alle sue forme metriche, alla sua prosodia, benché nei predecessori fosse presente in forme ancora embrionali o imperfette. Si è trattato in effetti di un magnifico azzardo umanistico. Pensare cioè che una lingua che si vuole frutto dell'*ars*, e infatti pazientemente conquistata attraverso un *labor limae* durato decenni; una lingua nata astorica e asociale, 'trascendentale', possa incarnare il sogno di una lingua poetica potenzialmente comune, condivisa, sia pure a un livello stabilmente aulico. L'*unicum* mira a farsi *exemplum*, imitabile altrove più e più volte. Come hanno dimostrato a posteriori secoli di Petrarchismo e – più genericamente – di stile petrarchistico, tanto pervasivo e 'vischioso' da annettere al proprio interno autori per altri aspetti distantissimi, da Boiardo a Leopardi, in una sfilza interminabile che, finendo per comprendere tutti i maggiori e minori dal Quattro all'Ottocento, è il segno tangibile della piena fungibilità dell'ipotesi petrarchesca, ovvero testimonia, con la forza dei *realia*, come nella situazione politico-culturale italiana solo una lingua ideale, asociale e

astorica, potesse paradossalmente diventare un veicolo di socialità culturale, svolgendo al meglio una funzione propriamente storica. Lo capì a suo modo Bembo, come sappiamo; ma l'istanza archetipica è già ben dentro il testo dei *Fragmenta*, che nasce come 'classico' assai prima di generare una tradizione.

Ho parlato del Petrarchismo. Ma è lo stesso Petrarca che per primo ha trasferito quel modello di *elocutio* dal romanzo lirico del Canzoniere all'allegoria narrativa dei *Trionfi*, che nel settore di cui trattiamo ripetono in sostanza le soluzioni maggioritarie dei *Fragmenta*. In genere ne evitano però quelle più accusate. Sicché il poema si spinge ben oltre la media della koinè stilnovista, ma anche si trattiene al di qua dell'alto livello di tensione, di variabilità a oltranza, che abbiamo riconosciuto nel Canzoniere. Ne vien fuori quasi uno 'stile medio' petrarchesco applicato a un'opera diversa da quella che l'ha generato; una specie di 'maniera' in cui sono state smussate le punte che rendevano imprevedibili le mosse nell'opera maggiore: appunto, quasi un anticipo del petrarchismo già dentro Petrarca, a testimonianza della tendenza codificatrice insita nella sua ricerca linguistica. Nei *Trionfi* solo a tratti, a macchie isolate, si intravedono movimenti diversi, nel senso sia della maggiore facilità che della maggiore difficoltà. Per i casi diciamo più tirati via varrà la ragione che il genere narrativo ammette un andamento più cursorio del discorso. Per i rari casi complessi (come TP 1-14), Petrarca avrà sfruttato il passo relativamente breve della terzina, che consente di riacquistare subito (o comunque ogni tre versi a ogni nuova infrazione) l'equilibrio metro-sintassi, nonché la sua struttura aperta, che favorisce il rilancio continuo del discorso<sup>(32)</sup>; mentre l'architettura doppiamente bipartita all'interno e chiusa all'esterno, non seriale, del sonetto induce più pressantemente a disporre la sintassi secondo le articolazioni interne. L'osservazione apre la strada a considerazioni di portata ben più ampia, perché tocca evidentemente il nodo cruciale della fisionomia differente che le medesime inarcature assumono nei diversi metri. In particolare tocca di nuovo il problema dei rapporti con la *Commedia*. Perché se è vero – e lo si è ripetuto ad ogni piè sospinto – che il poema dantesco offre le matrici per quasi tutti i procedimenti inarcanti

---

(32) Si veda anche la prima parte di TC II che secondo ARIANI 1988, pp. 106-108, costituisce «un apice insuperato, nell'ambito dei mezzi formali impiegati, nel P. volgare». L'impressione è che l'affollamento di figure retoriche innalzi sì l'ornatus ma senza intaccare i rapporti metrico-sintattici; e ne verrebbe fuori una retorica più raggelata, più stilizzata, diciamo più orizzontale, rispetto alla dinamicità e allo scavo in profondità, lungo l'asse verticale, dello stile dei *Fragmenta*.

del Canzoniere, è altrettanto evidente che quelle figure hanno nei sonetti un esito abbastanza diverso che nelle terzine incatenate. E – si badi – qui non è ancora questione di diversità di tema o di concezione linguistico-stilistica profonda, che pure ci sono e sono importantissime; è proprio questione di ‘necessità del metro’.

c) *Direttrici stilistiche*. Ampliamento, dunque, e immediata ricodificazione della koinè stilnovista, su diretta sollecitazione della *Commedia*, sembrano i traguardi oggettivi, storici, conseguiti da Petrarca lungo la linea di sviluppo della tradizione poetica toscana, poi italiana, anche nel comparto dell’inarcatura. Ma questo allargamento, se guardato *a parte subiecti*, in quale direzione s’è mosso? Verrebbe da dire in tutte, dal momento che passando in rassegna i punti dell’inventario si ha l’impressione che Petrarca ne manchi ben pochi, come s’è rilevato sopra. In effetti quella sistematicità potrebbe già essere indicata come la strategia di fondo, qualora la si intenda come un’istanza di variazione infinita, che consente nel concreto ogni soluzione, ossia di adattare ‘naturalmente’ il ritmo e la retorica al senso complessivo del discorso, quindi alla realtà psichica sottesa: in una perfetta simbiosi, al limite della coincidenza, tra contenuto ed espressione, in quanto entrambi emanazione dei medesimi impulsi profondi. Tale straordinaria apertura figurativa (in rimo, sintassi, intonazione) obbliga poi per sé, per un’elementare obbedienza al *principium constructionis*, a imbrigliare le escursioni dentro griglie che stabilizzino il sistema; e tanto più in un autore per altri versi dominato da una *forma mentis* classicistica. Che infatti si esprime in tutta una serie di modi coerenti, anzitutto nei processi che portano equilibrio e ordine senza rinunciare a complessità e tensione: con la formula perfetta di Mengaldo, «assorbimento della sperimentazione nel risultato sicché la prima non sia più avvertibile come tale»<sup>(33)</sup>. Ne discende la gamma estesa di figure che attenuano o compensano gli esiti troppo spinti, vuoi perché in sé garantiscono una distensione ritmico-sintattica, vuoi perché apportano un’immediata ‘riconoscibilità’ culturale: bipartizioni, dittologie, composizione per aggregazione modulare, parallelismo e/o opponibilità reciproca dei cola. Tutti espedienti che Petrarca impiega anche altrove allo stesso scopo<sup>(34)</sup>, e che – si badi – appartengono al repertorio figurativo sì del classicismo, ma specificamente volgare.

Più spinosa la questione dei rapporti con i classici latini, soprattutto

<sup>(33)</sup> MENGALDO 2001, 80.

<sup>(34)</sup> Ad esempio per ‘regolarizzare’ i moduli danteschi estranei alla sua sensibilità: così TROVATO 1979, 31, 40-42 ecc. (e poi in generale CONTINI 1951, ALONSO 1971 ecc.).

in merito ad anastrofi e iperbati, sui cui giochi d'intreccio con l'enjambement Petrarca insiste quanto Dante (§ 3) e più di Dante (§ 4). Ne ho già accennato concludendo il § 3, dove già esprimevo il dubbio di fondo: se – com'è probabilissimo – Petrarca subiva il fascino di quelle figure perché antiche, e se forse proprio quest'aura ne autorizzava il prelievo dal Dante comico <sup>(35)</sup>, d'altra parte come poteva non sentire che il loro effetto nella sintassi italiana è per forza di cose così difforme da quello originario? come poteva non avvertire che, inarcate, quelle figure portano il discorso poetico volgare in direzione opposta agli ideali di compostezza classica, verso la dissimmetria e la disarticolazione? In realtà tutto questo Petrarca lo percepisce a tal punto che, perché la linea di svolgimento non perda il suo assetto ritmico-intonativo, è appunto costretto a peregularla di continuo mediante le figure di pluralità di cui sopra. Bisogna ammettere allora che, quasi paradossalmente, le marche sintattico-retoriche più evidenti della classicità diventano in lui – come già in Dante – lo strumento primo di un atteggiamento stilistico che al limite potremmo definire anticlassico, e che un po' meno al limite sembra governato da una tensione in cerca di riposo.

Non occorrerà più che richiamare i frutti che Petrarca fa maturare su quest'albero: anzitutto il 'discorso lungo' (come lo chiameranno nel Cinquecento) <sup>(36)</sup>, ossia il protrarsi *ad libitum* della spinta cataforica dominante, che costringe ad attraversare il testo poetico come vagando alla ricerca di un oggetto perduto, che sappiamo presente ma che sfugge al nostro controllo (cfr. § 3). Poi la sfida alla linearità sintagmatica, creando linee di svolgimento situate su piani paralleli, giocando sull'asse dell'assenza (§ 4). Sempre, la sottile diffrazione semantica, la scomposizione dell'immagine nei suoi singoli elementi costitutivi. Su quest'ultimo aspetto si può anche apprezzare la distanza che corre tra il modo di procedere di Dante e di Petrarca. Perché nella *Commedia* l'*ordo verborum* complesso si mette al servizio dell'argomentazione serrata, sintatticamente 'sa di latino' perché allude alla *constructio* della frase filosofica. Si legga ad es. *Par.* 7, 139-144, oppure *Purg.* 33, 70-72 «per tante circostanze solamente / la giustizia di Dio, ne l'interdetto, / conosceresti a l'arbor moralmente»: dove la serie di complementi che circondano il verbo, e soprattutto lo precedono, fissa la sequenza di ogget-

<sup>(35)</sup> Cfr. TROVATO 1979, 77-78: «Mi pare insomma che anche nel ricorso ai classici come a dei modelli di stile, avvertibile all'altezza delle canzoni mature e, naturalmente, della *Commedia*, ma in fondo prevedibile già a partire dalle rime della *Vita Nuova*, sia un punto di nient'affatto trascurabile con la pratica di Petrarca».

<sup>(36)</sup> Se ne veda una trattazione in AFRIBO 2001, 167-200, che dà ben conto della sponda offerta dal testo petrarchesco a riflessioni di poetica 'militante'.

ti concettuali che costella la dimostrazione, mentre il movimento logico-sintattico si dipana sicuro tra precisazioni eccettuative (*solamente*) e parentesi concessive («ne l'interdetto»). Invece in Petrarca le medesime figure assumono una funzione più iconica, cioè 'rappresentano' il flusso non lineare dell'interiorità in tensione: che non significa – si badi – mancanza di una rigorosa logica portante, ma adesione a tracciati mentali diversi, cui si obbedisce in forme casomai più ricorrenti (e ossessive) <sup>(37)</sup>.

Ma c'è dell'altro. C'è ad esempio che i movimenti sintattici interessano la metrica non solo nei suoi aspetti mensurali ma anche per la prosodia; e che in particolare Petrarca è un maestro assoluto nell'ottenere effetti di arricchimento melodico solo spostando i sintagmi, e così creando contraccenti o 'valli accentuali' o pause di scansione in zone imprevedibili del verso. Il discorso sarebbe complesso: mi limito dunque a rimandare a due saggi di Marco Praloran e Stefano Dal Bianco che se ne sono occupati diffusamente <sup>(38)</sup>. E c'è infine un aspetto che la visuale prevalentemente 'grammaticale', quindi paradigmatica, assunta in questo studio non ha consentito di valutare: cioè che nel corpo reale del sonetto gli enjambements delle varie specie raramente stanno da soli, spesso si susseguono l'uno all'altro secondo strategie di montaggio che, naturalmente, dipendono in primo luogo dalle esigenze di 'tono' del singolo contesto. Sta di fatto che per questa via si verificano momenti di straordinaria densità figurativa, spinta fino alla sinchisi. Un esempio tra i tanti a 317, 9-11:

Pur, vivendo, veniasi ove deposto  
in quelle caste orecchie avrei parlando  
de' miei dolci pensier' l'antiqua soma;

oppure a 257, 5-8:

Il cor, preso ivi come pesce a l'amo,  
onde a ben far per vivo exempio viensi,  
al ver non volse li occupati sensi,  
o come novo augello al visco in ramo

<sup>(37)</sup> Sulla sintassi 'scolastica' nella *Commedia* contrapposta a quella 'ciceroniana' di Petrarca, cfr. le classiche osservazioni di FUBINI 1970, 216-17, da leggere con le precisazioni di TROVATO 1979, 79.

<sup>(38)</sup> Entrambi in PRALORAN 2003 (a cura di). Del primo si veda anche PRALORAN 2000, che mostra i riflessi del problema nella teoria e nella pratica versificatoria bembiana.

con: a) allontanamento del soggetto dal verbo (*il cor... non volse*) mediante due subordinate (di 1° e 2° grado); b) epifrasi tra le due similitudini coordinate e rette entrambe da *preso* (*come pesce a l'amo... o come novo augello al visco in ramo*); c) iperbato tra *onde* e il suo antecedente *ivi* ('nel viso di Laura', ricavato dal v. 1). Come spesso, in questo caso la complessità prosegue nei versi successivi, che in parte ripetono le movenze dei precedenti:

Ma la vista, privata del suo obiecto,  
quasi sognando si facea far via,  
senza la qual è 'l suo bene imperfecto.

Appena si assuma una prospettiva sintagmatica, orizzontale, si presenta dunque la possibilità di interpretare l'enjambement come il tratto caratterizzante di un passo esteso, spesso di un testo intero, secondo una tendenza all'individuazione testuale che lo associerebbe allora ad altri procedimenti formali (il profilo prosodico e la rima, soprattutto)<sup>(39)</sup>. Così al son. 296, dove ai vv. 5-8 un iperbato (*il fuso... ch'attorcea*) si intarsia con un'epifrasi disseminata (*il fuso... e quello... strale*), con in più due forti – e in Petrarca rari – enjambements consecutivi AA/N (e si notino anche le assonanze tra i *rejets*: *troncaste*, *stame*, *strale*, spinte fino alla paronomasia, nonché debordanti a centro verso con *soave* e coadiuvate da altre ripercussioni sonore in punta, *aurato* e *raro*):

invide Parche, sì repente il fuso  
troncaste, ch'attorcea soave e chiaro  
stame al mio laccio, e quello aurato e raro  
strale onde morte piacque oltra nostro uso!

mentre anche le terzine successive evidenziano una pari complessità, con iperbati *enjambés* ecc.:

Ché non fu d'allegrezza a' suoi di mai,  
di libertà, di vita alma sì vaga  
che non cangiasse 'l suo natural modo,

---

<sup>(39)</sup> Per il primo cfr. DAL BIANCO 2003, per la seconda AFRIBO 2002, 37 e 41, che cito per esteso: «Con un patrimonio di possibilità rimemiche eccezionale, tutti e due, Dante e Petrarca, si trovano così sollecitati, davanti al rischio centrifugo, a lavorare la materia a fini centripeti, per testi decisamente coesi, impressivi, personalizzati, oggettuali. [...] Questo significa che Petrarca più di tutti mostra la tendenza a distribuire un determinato patrimonio sonoro non in modo uniforme ma a macchie dense, così da creare testi – o serie di testi – *dominati* da quel suono» (cors. dell'autore).

togliendo anzi per lei sempre trar guai  
che cantar per qualunque, e di tal piaga  
morir contenta, e vivere in tal nodo.

Lo stesso quando (son. 326) l'*ordo artificialis* e l'inarcatura insistente prima, nel lungo attacco, frastagliano all'estremo una costruzione modulare, che ritma ossessivamente su *or... or...* la devastazione della Morte:

Or ài fatto l'extremo di tua possa,  
o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore  
impoverito; or di bellezza il fiore  
e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa;  
or ài spogliata nostra vita et scossa  
d'ogni ornamento et del sovran suo honore;

poi torcono una serie di parallelismi oppositivi, lungo l'asse *cielo-mondo* che definisce la nuova condizione di Laura ma anche ne svela il senso di mito compensatorio, perché pone l'oggetto del desiderio in un altrove costruito rovesciando specularmente il qui e ora:

I) *ma la fama e 'l valor che mai non more,*  
NON È IN TUA FORZA; ABBITI IGNUDE *l'ossa:*

II) *ché l'altro à 'L CIELO, et di sua chiaritate,*  
*quasi d'un più bel sol, S'ALLEGRA ET GLORIA,*  
ET FI' AL MONDO *de' buon' sempre in memoria.*

III) *Vinca 'L COR VOSTRO, in sua tanta victoria,*  
angel novo, *lassù, di me pietate,*  
come *vinse qui 'L MIO vostra beltate.*

Le due parti sono vigorosamente separate da un *ma* (v. 7), che è il passaggio tipico con cui Petrarca marca le sue sterzate logiche, la scansione binaria dei suoi procedimenti argomentativi <sup>(40)</sup>; un *ma* che qui segna pure il confine tra due usi dell'inarcatura ugualmente protratti ma funzionalmente differenziati: che contribuiscono così sia a connotare l'andamento ritmico-sintattico dell'intero testo, sia ad assecondarne la bipartizione semantica <sup>(41)</sup>.

<sup>(40)</sup> Cfr. tra gli altri AFRIBO 2002, 37-39, SOLDANI 2003, par. 3.2 ecc., PRALORAN c.s., BOZZOLA c.s., par. 2.

<sup>(41)</sup> Naturalmente in questo sonetto i procedimenti coesivi sono anche altri, *in primis* le armonizzazioni foniche. In parte le nota già SANTAGATA 1996, 1261, limitatamente

È certo possibile rintracciare esempi di tal fatta nello Stilnovo. Ma alla fine, anche in quest'ottica interna ai testi, l'indagine sulla tradizione non darà risultati diversi da quelli indicati al punto *b* per i grandi paradigmi: sperimentazione nelle zone periferiche (corrispondenza e sonetti giocosi), anticipazioni isolate in Cino (cfr. il son. 93). Per il resto, solo il Dante comico, della cui prolungata complessità metrico-sintattica in certi passi non c'è neppure bisogno di portare prove. È che – ripeto – l'ordine delle parole nella *Commedia* tende a farsi più arduo mano a mano che si fa arduo il discorso: si pensi alle accensioni teologiche e filosofiche del *Purgatorio* e del *Paradiso* cui si accennava sopra; e magari si vada a verificare la straordinaria concentrazione di inarcature di tutti i generi nel canto finale dell'opera, quasi a proiettare sul piano meramente formale la difficoltà concettuale spinta oltre ogni limite.

Due secoli dopo gli intellettuali italiani si scontreranno sull'inter-

---

alle rime esposte in punta; sulla scorta di AFRIBO 2002, c'è però da aggiungere da un lato che la serie in -ORE è diffusissima nella tradizione stilnovista (cfr. n. 23), e proprio sui rimanti utilizzati qui da Petrarca (*Amore, more, honore*: cfr. p. 21), dall'altro che nel Canzoniere lui la impiega in misura assai minore ma che «a tale minimo di frequenza corrisponde un massimo di allusività», poiché intorno ad essa sono attivati molteplici e convergenti «dispositivi compattanti» (pp. 28 e 30): qui anzitutto la ripresa dell'omoteleuto in vibrante (e nella specie ben petrarchesca *per addictionem*: vRV vs vRXV, pp. 41-42) nella rima D (-*oria*), tra l'altro ripercossa tre volte di seguito in virtù dello schema raro delle terzine (CDD-DCC); poi la disseminazione della cellula generativa -OR-: nella correlazione anaforica che intesse le quartine e in diverse parole che ne riprendono gli armonici, spingendosi talvolta fino ai limiti della rima interna (*morte, nostra, ornamento, sovrano, valor, forza, cor, vostra*); quindi la tendenza all'inclusività delle rime: *more vs Amore, ossa vs* tutta la serie A. Usata in questo modo «la rima è tendenzialmente vischiosa, è incentivo alla memoria o suo perfezionamento» (p. 31), cioè spinge verso 'fonti' precise, di norma verso la *Commedia*. E infatti. Proprio nel poema sacro troviamo per due volte la serie completa *gloria: memoria: vittoria* (che nei *Fragmenta* era anche di 126, 41-44, benché ridotta a due soli fattori). La prima è clamorosa, perché, a *Par.* 9, 122-26, rimanda a Raab, un'altra donna 'amante' che – come Laura nel sonetto – è stata assunta in paradiso (e cfr. anche lì l'opposizione tra *cielo* e *mondo*, nonché la comparsa di una rima in -ORE a distanza di qualche verso). Ma anche la seconda, *Par.* 33, 71-75, fa riflettere: non solo perché i tre rimanti vi compaiono nello stesso ordine del 326, ma soprattutto perché nell'ultimo canto della *Commedia* sono attestate anche tutte le altre serie rimiche del sonetto, sempre con qualche sovrapposizione di rimanti: -ATE (17-21 *fiate: pietate: bontate*), -ORE (5-9 *fattore: amore: fiore*), -OSSA (140-44 *percosa: possa: mossa*). E anche qui molto avranno contato le suggestioni dell'atmosfera paradisiaca (e l'intercambiabilità Laura-Vergine). Del resto la rima iniziale in -OSSA costituiva per sé un marchio dantesco inevitabile: occorre nove volte nella *Commedia*, sempre con almeno uno dei rimanti di Petrarca, spesso con due (*fossa: possa* a *Purg.* 14, 47-51 e 18, 121-23, *possa: ossa* a *Inf.* 31, 56-60 e *Par.* 20, 107-109); a *Purg.* 18, 118-26, viene intrecciata a una rima in vibrante semplice (-ERO); e nei *Fragmenta* ricompare con le stesse parole a 126, 25-26 (*fossa: ossa*), 23, 132-137-138 (*commossa: ossa: scossa*), 37, 119-20 (*possa: ossa*). Cfr. anche TROVATO 1979, 117.

pretazione di questi aspetti dello stile di Petrarca. E accadrà perché coglieranno perfettamente le due forze opposte che lo segnano: composizione e scomposizione, per dirla alla grossa. Allora opereranno o per l'una, la *piacevolezza*, la *dolcezza*, o per l'altra, la *gravità*, l'*asprezza*, producendo osservazioni finissime, probabilmente insuperate, su entrambi i versanti della *querelle* (42). In effetti, se ci si sforza di guardare la cosa in modo oggettivo, una certa sensazione di contraddittorietà resta anche al lettore moderno, pur tanto meno sensibile di loro. La tentazione sarebbe quella di sanarla, dicendo che alla fine ogni tensione si placa, sintagmaticamente nelle cadenze che concludono i movimenti anche più dissonanti, paradigmaticamente nel 'sistema' che tutto assorbe (43). E questa forse sarebbe la conclusione che Petrarca stesso avrebbe sottoscritto. Qui preferisco però lasciarla a vivo, quella contraddizione; e vederne gli estremi come i poli di un campo magnetico, che orienta ma non riduce tutto sotto un unico segno. Un sistema che vuole davvero inglobare tutto in definitiva non può evitare di essere un sistema plurimo, plurivoco, che gestisce ma non sana le divaricazioni interne, e fa anzi della tensione che ne nasce il vettore che anima e tiene sempre in moto la linea di svolgimento del discorso, tra slanci e arresti, pieni e vuoti, disgregazioni e aggregazioni.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

##### *Testi del corpus: sigle ed edizioni*

CAV. = Guido Cavalcanti, ed. Contini 1960, t. II, pp. 487-567 (confrontata con le edd. De Robertis 1986 e Cassata 1993).

CINO = Cino da Pistoia, ed. Marti 1969, pp. 421-923.

DANTE *Commedia* = *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994 (1ª ed., Milano, Mondadori 1966-67).

(42) Ad es. partendo da un caso, neanche accusatissimo, di Det... N nella canz. 29 («*per quelle*, che nel mancho / lato mi bagna chi primier s'accorse, / *quadrella*»: cfr. pt. 44), i seguaci di un petrarchismo visto come ideale supremo di piacevolezza e levità espressiva arriveranno a considerarlo un «errore» del *pater*, mentre chi cercava in Petrarca un maestro della *gravitas* ne affermerà la piena legittimità, anzi l'esemplarità. Ne discute con ottime osservazioni AFRIBO 2001, 174 e ss.

(43) Questa ad es. la prospettiva di SANTAGATA 1992, 291: «Lo spazio percorso misura l'ampiezza e la profondità raggiunte dalla scrittura lirica petrarchesca; mostra concretamente come i meccanismi del suo classicismo fossero diventati così sicuri e capaci di inglobare il diverso, da consentirgli di 'liricizzare' anche linguaggi appartenenti ad altri universi discorsivi».

- DANTE *Rime* = Dante Alighieri, *Rime*, ed. Contini 1946 (il numero del componimento si riferisce sempre a quello delle edd. Barbi-Maggini 1956 e Barbi-Pernicone 1969).
- DANTE VN = Dante Alighieri, *Vita nuova*, ed. De Robertis 1980 (il numero del componimento si riferisce sempre a quello dell'ed. Barbi-Maggini 1956).
- GUIN.= Guido Guinizzelli, ed. Contini 1960, t. II, pp. 447-85 (confrontata con l'ed. Rossi 2002).
- PETRARCA *Estr.* = Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, ed. Paolino 1996.
- PETRARCA RVF = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Santagata 1996.
- PETRARCA *Trionfi* = Francesco Petrarca, *Triumphs*, ed. Pacca 1996 (per i singoli capitoli si utilizzano le sigle consuete: TC = *Triumphus Cupidinis* ecc.).

### *Studi e altre opere citate*

- AFRIBO 2001 = A.A., *Teoria e prassi della 'gravitas' nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
- AFRIBO 2002 = A.A., *Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento*, «Stilistica e metrica italiana», 2, pp. 3-46.
- AFRIBO 2003 = A.A., *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 531-618.
- AGOSTI 1993 = S.A., *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli.
- ALONSO 1971 = D.A., *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica.
- ARIANI 1988 = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a c. di M.A., Milano, Mursia.
- BALDELLI, *Rima* = I.B., *Rima*, voce in ED.
- BALDELLI, *Terzina* = I.B., *Terzina*, voce in ED.
- BALDUINO 1984 = A.B., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki.
- BARBI-MAGGINI 1956 = Dante Alighieri, *Rime della 'Vita Nuova' e della giovinezza*, a c. di M.B. e F.M., Firenze, Le Monnier.
- BARBI-PERNICONE 1969 = Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M.B. e V.P., Firenze, Le Monnier.
- BELTRAMI 1981 = P.G.B., *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.
- BERRA 1992 = C.B., *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- BIGI 1954 = E.B., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- BOZZOLA 1999 = S.B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei «Dialoghi» di Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.
- BOZZOLA c.s. = S.B., *Lettura stilistica di Rerum vulgarium fragmenta 310 («Zephiro torna e 'l bel tempo rimena»)*, c.s.
- CABANI 1981 = M.C.C., *Le riprese interstrofiche nella metrica del «Furioso»*, ora in EAD., *Riprese ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore 1990, pp. 61-114.
- CAPOVILLA 1977 = G.C., *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, ora in ID., «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi 1988, pp. 13-46.
- CARRAI 1981 = *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di S.C., Firenze, Accademia della Crusca.
- CASSATA 1993 = Guido Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L.C., Anzio, De Rubéis.

- CHERCHI 1995 = P.C., *L'epifrasia in Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di M. PICONE, Firenze, Cesati, pp. 33-42.
- COLUSSI 1998 = D.C., *La costruzione e l'elaborazione linguistica e stilistica del Canzoniere Chigiano del Tasso*, «Studi tassiani», XLVI, pp. 27-80.
- CONTINI 1946 = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di G. C., ora in D.A., *Opere minori*, tomo I, parte I, Milano-Napoli, Ricciardi 1984, pp. 249-552.
- CONTINI 1951 = G.C., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, ora in Id. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 169-92.
- CONTINI 1960 = *Poeti del Duecento*, a c. di G. C., 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- DAL BIANCO 2003 = S.D.B., *La struttura ritmica del sonetto*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 249-381.
- DE ROBERTIS 1950 = D.D.R., *Cino e le «imitazioni» delle rime di Dante*, «Studi danteschi», XXIX, pp. 103-77.
- DE ROBERTIS 1980 = Dante Alighieri, *Vita nuova*, ora in D.A., *Opere minori*, t. I, p. I, cit., pp. 1-247.
- DE ROBERTIS 1986 = Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a c. di D.D.R., Torino, Einaudi.
- DE ROBERTIS 1997 = D.D.R., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni.
- DVE = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di P.V. Mengaldo, in D.A., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, pp. 1-237.
- ED = *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1970-1978.
- ELLERO-RESIDORI 2001 = M.P.E.-M.R., *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni.
- ELWERT 1954 = W.Th.E., *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», II, pp. 152-77.
- FONTANIER 1827-30 = P.F., *Les figures du discours*, ora Paris, Flammarion 1977.
- FUBINI 1970 = M.F., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. I, *Dal duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli (1962<sup>1</sup>).
- GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. RENZI, G. SALVI e A. CARDINALETTI, 3 voll., Bologna, Il Mulino 1988, 1991, 1995.
- LAUSBERG 1969 = H.L., *Elementi di retorica* [1949], tr. it., Bologna, Il Mulino (si cita dalla rist. del 1989).
- LEONARDI 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a c. di L.L., Torino, Einaudi.
- LISIO 1902 = G.L., *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del sec. XIII*, Bologna, Zanichelli.
- LITTRÉ = *Dictionnaire de la langue française...*, par E. Littré, Paris, Hachette 1877-97.
- MARTI 1969 = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M.M., Firenze, Le Monnier.
- MENGALDO 1968 = P.V.M., *Introduzione al «De vulgari eloquentia»*, ora in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, pp. 11-123.
- MENGALDO 2001 = P.V.M., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.
- MENICETTI 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- MORTARA GARAVELLI 1956 = B.M.[G.], *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Torino, Giappichelli.
- MORTARA GARAVELLI 1988 = B.M.G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- NOFERI 1974 = A.N., *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere italiane», XXVI, pp. 165-79.

- PACCA 1996 = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a c. di V.P., in F.P., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori.
- PAOLINO 1996 = Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti e Il codice Vaticano latino 3196*, a c. di L.P., in F.P., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori.
- PELOSI 2003 = A.P., *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 505-29.
- PERUGI 1985 = M.P., *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore.
- PONTE 1979 = Francesco Petrarca, *Rime sparse*, a c. di G.P., Milano, Mursia.
- POZZI 1984 = G.P., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino.
- POZZI 1989 = G.P., *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, «Studi petrarcheschi», n.s., vi, pp.125-69.
- PRALORAN 2000 = M.P., *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, pp. 409-21.
- PRALORAN 2003 = M.P., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 125-89.
- PRALORAN 2003 (a c. di) = *La metrica dei «Fragmenta»*, a c. di M. PRALORAN, Padova, Antenore.
- PRALORAN c.s. = M.P., *Metro e ritmo*, c.s., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- PRALORAN-SOLDANI 2003 = M.P.-A.S., *Teoria e modelli di scansione*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 3-123.
- PULSONI 1993 = C.P., «*et imitationem non fugiet sed celabit*». *Per uno studio delle rime e delle serie rimiche nel Canzoniere di Petrarca*, «Studi petrarcheschi», x, pp. 1-79.
- ROHLFS 1966-1969 = G.R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi (si cita il paragrafo, non la pagina).
- ROSSI 2002 = Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L.R., Torino, Einaudi.
- SANTAGATA 1990 = M.S., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SANTAGATA 1992 = M.S., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino.
- SANTAGATA 1996 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M.S., Milano, Mondadori.
- SBERLATI 1994 = F.S., *Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere». Per una storia dell'aggettivazione lirica*, «Studi italiani», 12, pp. 5-69.
- SEGRE 1963 = C.S., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli (si cita dall'ed. del 1991).
- SERIANNI 1997 = L.S., *Lingua e stile delle poesie di Giovanni della Casa*, in *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi*, Atti del Convegno di Gargano del Garda (3-5 ottobre 1996), a c. di G. BARBARISI e C. BERRA, Milano, Cisalpino, pp. 11-60.
- SERIANNI-CASTELVECCHI 1989 = L.S.-A.C., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet.
- SOLDANI 1995 = A.S., *Saggio di un'analisi retorica della «Liberata»: l'ordine delle parole*, ora in SOLDANI 1999a, pp. 235-300.
- SOLDANI 1999a = A.S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- SOLDANI 1999b = A.S., *Verso un classicismo 'moderno': metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III, pp. 279-344.

SOLDANI 2003 = A.S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in PRALORAN 2003 (a c. di), pp. 383-504..

TATEO, *Anastrofe* = F.T., *Anastrofe*, voce in ED.

TATEO, *Iperbato* = F.T., *Iperbato*, voce in ED.

TROVATO 1979 = P.T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.

VELLI 1979 = G.V., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore.

VITALE 1996 = M.V., *La lingua del Canzoniere («Rerum Vulgarium Fragmenta») di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.