



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Dai Siciliani a Cino. Studio su sintassi,  
retorica e testualità nella canzone antica*

Relatore  
Prof. Sergio Bozzola

Laureando  
Giacomo Doardo  
n° matr.1206929 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

## Indice

INTRODUZIONE .....	3
Anteposizione della subordinata in apertura di stanza .....	8
a) <i>Temporale - Causale</i> .....	8
b) <i>Temporale</i> .....	9
c) <i>concessiva</i> .....	14
d) <i>Protasi del periodo ipotetico</i> .....	15
e) <i>Vocativo + relativa</i> .....	17
f) <i>Accumulo di subordinate</i> .....	17
g) <i>Osservazioni generali</i> .....	18
Rapporto fra la sintassi e il metro .....	20
a) <i>Sintassi e partizioni metriche</i> .....	21
b) <i>Metrica e sintassi 'continua'</i> .....	28
c) <i>Dilatazione per aggiunzione</i> .....	30
d) <i>Inarcatura interstrofica</i> .....	34
e) <i>Inarcature infrasintagmatiche</i> .....	34
INARCATURE SENZA PERTURBAZIONE DELL'ORDO VERBORUM .....	35
INARCATURE CON ANASTROFE .....	38
PROCEDIMENTI INARCANTI SU PIÙ VERSI CONSECUTIVI.....	39
La similitudine nella canzone del Duecento.....	42
a) <i>Modulo del comparante 'come + sintagma nominale + che'</i> .....	43
b) <i>Similitudine tra fronte e sirma</i> .....	45
c) <i>Similitudine su tutta la stanza</i> .....	46
d) <i>Stanze con più di una similitudine</i> .....	48
e) <i>Similitudine in più di una stanza</i> .....	50
f) <i>Similitudini che determinano la connessione fra le stanze</i> .....	59
g) <i>Osservazioni generali</i> .....	60
Sermocinatio e figure dialogiche .....	62
a) <i>Posizioni frequenti della sermocinatio</i> .....	62
b) <i>Sermocinatio in chiusura di stanza</i> .....	64
c) <i>Sermocinatio su più stanze</i> .....	70
d) <i>Opposizioni dialogiche</i> .....	73
e) <i>Sermocinatio con funzione strutturante</i> .....	76
f) <i>Dialogismo</i> .....	81
g) <i>Sermocinatio e metrica</i> .....	84

e) Osservazioni generali .....	86
Connessioni fra stanze .....	87
a) Canzoni a coblas capfinidas rigorose .....	88
b) Canzoni a coblas capfinidas solo in alcune stanze .....	95
c) Canzoni a coblas capfinidas non rigorose .....	98
d) Collegamenti 'logici' .....	105
e) Retorica nelle connessioni .....	112
Articolazione dei contenuti.....	116
a) Ripetizione e parallelismi .....	116
b) Progressione dei contenuti .....	125
c) Ripetizione e progressione .....	129
d) Implicazioni distributive dell'argomentazione .....	134
e) Implicazioni distributive dell'intertestualità.....	140
f) Contenuti e metrica.....	143
g) Osservazioni generali .....	144
RIEPILOGO .....	146
BIBLIOGRAFIA .....	152

## INTRODUZIONE

1. La canzone antica fra il '200 e i primi decenni del '300 è ben lungi dall'assumere una struttura fissa e stabile. In questo periodo, si presenta come una realtà magmatica, in divenire, suscettibile di ricevere l'impronta personale e particolare degli autori che si cimentano con essa.

Com'è noto, i poeti della *Magna Curia* riprendono il metro della *canço* provenzale, e iniziano, con una serie di accorgimenti<sup>1</sup>, a «conferire alla canzone italiana una propria, ben delimitata, specificità d'impianto» (Gorni 1993, 39), la quale, passando per Guittone<sup>2</sup> e Chiaro Davanzati<sup>3</sup> – che, a loro volta, introducono alcune importanti modifiche alla struttura della stanza e alla tipologia di verso utilizzata –, verrà stabilita da Dante nel *De vulgari eloquentia* e consacrata, poi, dal magistero petrarchesco.

Così sul versante della metrica. Sul *côté* tematico, invece, il percorso è in un certo senso l'opposto: dapprima, i Siciliani riducono ampiamente la tastiera entro cui muoversi, limitando il discorso – eccetto qualche raro caso – all'amore, che nel corso del secolo verrà trattato sia in termini gioiosi e positivi (il che è tipico della cosiddetta 'linea Bonagiunta-Giunizzelli' indicata da Giunta 1998, e costituirà, di fatto, uno dei punti di partenza della stagione stilnovistica), sia in termini dolorosi e infausti, potremmo dire alla maniera di Cavalcanti. Con Guittone – il quale, come si sa, nella prima parte della sua

---

<sup>1</sup> Per esempio, seguendo alla rinfusa le indicazioni di Gorni 1993, il Notaro inizia a servirsi in maniera più massiccia di quanto non fosse stato fatto prima dell'endecasillabo; Guido delle Colonne pratica con una certa frequenza la *combinatio* endecasillabica, anticipando di fatto le prescrizioni dantesche nel *De vulgari* ecc.

<sup>2</sup> Menichetti 1995, 210, rileva, dal punto di vista metrico, che l'importanza di Guittone nella 'stabilizzazione' della forma-canzone sta sia nel compiere una sorta di «drastica potatura, in sostanza una "reductio ad unum"» nelle tipologie di verso utilizzate: l'Aretino sceglie di ricorrere quasi unicamente alla coppia settenario-endecasillabo (salvo qualche caso in cui pratica l'ottonario e il novenario di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> che verrà condannato da Dante in quanto "triplicatum trisillabum" (*Dve* II, v 6) – e ormai gli studiosi non hanno più dubbi che l'Alighieri avesse in mente proprio il novenario di Guittone: «Pare se ne possa concludere con sicurezza che la condanna dantesca del novenario, per quanto generale, indifferenziata, si appunta in realtà contro quel tipo accentativo specialissimo, altrove del tutto episodico, che è il novenario di Guittone: perfino a livello prosodico l'ombra dell'aretino risulta invadente, difficile da esorcizzare» (Menichetti 2006a, 229-30). Altre innovazioni guittoniane sul versante squisitamente metrico sono «l'introduzione della sirma "lunga"» e il «recupero della sirma provenzale indivisa, con la sostituzione della scansione in tre tempi della stanza alla tendenziale quadripartizione siciliana» (Santagata 1979b, 97-98).

<sup>3</sup> Al di là della caratteristica pratica del Fiorentino nel variare di volta in volta la formula sillabica e gli schemi delle rime di stanza in stanza (però il dato non è sistematico in tutte le sue 61 canzoni), merito di Chiaro è quello di aver esteso l'uso dell'endecasillabo e di aver dato maggior consistenza versale alle strofi (cfr. Gorni 1993, 30). Quest'ultimo punto è prerogativa anche guittoniana, che diventa, nel corso della tradizione, tratto saliente di una 'scuola' (cfr. Giunta 1998, 211 e sgg.).

esperienza poetica si serve di tutti gli strumenti della poesia ‘cortese’, non infrequentemente pescando direttamente dai maggiori provenzali (cfr. Leonardi 1994, XI e sgg.) – il panorama si apre alla morale, spesso venata di una certa religiosità di stampo ascetico, e all’amicizia<sup>4</sup> (questa è infatti la stagione di *Frate Guittone*<sup>5</sup>); ma l’Aretino è anche specificatamente autore di canzoni di argomento politico, decisamente minoritario nel Duecento e quasi esclusivo, appunto, della cerchia guittoniana<sup>6</sup>. Collaterale, ma qualitativamente diverso a quest’ultimo, è il versante ‘etico-civile’, che si differenzia da quello più strettamente politico ed *engagé* con le realtà municipali e comunali del tempo proprio per la genericità e l’applicabilità universale delle sentenze e delle espressioni gnomiche che lo caratterizzano: esso, poste le radici nei Siciliani, si evolve lungo il XIII secolo e trova la sua più matura espressione in Dante, con le canzoni *Poscia ch’Amor* (che lamenta, con una punta di satira, la scomparsa della *leggiadria* nella società comunale fiorentina di tardo Duecento) e *Doglia mi reca* (che è in generale incentrata sul tema della ‘liberalità’, cioè la *largueza* dei provenzali) oppure con le grandi canzoni morali del *Convivio*. Guido Cavalcanti, infine, è colui che nella maniera più vistosa introduce le tecniche retoriche e argomentative del *tractatus* filosofico con la canzone *Donna me prega* (come vedremo al Cap. VI). Insomma, se nella configurazione metrica della canzone si realizza un restringimento delle possibilità praticabili dai poeti man mano che il peso e il prestigio della tradizione aumentano, per quanto riguarda i temi si assiste a un progressivo incremento delle opzioni disponibili: va ribadito, tuttavia, che quello erotico rimane l’argomento per eccellenza della lirica ‘alta’ e in stile tragico<sup>7</sup>.

Infine, qualche menzione ai codici linguistici di questo periodo, sempre con un occhio di riguardo per il versante della forma-canzone. È consequenziale a una simile compagine tematica una proporzionata caratterizzazione delle tastiere cui i poeti ricorrono. Per quanto sia doveroso precisare che, rispetto all’oggetto di studio che si è qui

---

<sup>4</sup> Folena 2002, 190-91: «Nell’età di Guittone e di Brunetto il tema dell’amicizia, con note e specificazioni diverse, sale così in primo piano; e culminerà poi e insieme si esaurirà con lo Stilnovo».

<sup>5</sup> Sulla ‘conversione’ dell’Aretino e sulla sua entrata nell’ordine dei “Milites Beatae Virginis Mariae”, volgarmente Frati Godenti, nel 1265, si veda Contini in *PD I*, 189-91.

<sup>6</sup> Non per caso, Giunta parla di «programma etico-politico» di Guittone (Giunta 1998, 268).

<sup>7</sup> Giunta 1998, 270 predica cautela nell’accogliere ciò come un dato di fatto e ipotizza piuttosto l’eventualità che la scarsità di componimenti di tema politico, per esempio, sia da imputare «in qualche misura anche ad una sorta di censura esercitata a posteriori dai primi collettori di poesia volgare». Se non altro, se si tiene conto del fatto che la «prosa d’arte politica» era molto attiva sul versante trovadorico, passato e, per un certo turno di tempo, coevo al periodo che ci interessa in questa sede. In ogni caso, lo studioso sembra essere d’accordo sulla generale marginalità di quest’ultimo genere sul panorama poetico duecentesco.

scelto, il ‘genere’ canzone (e per ‘genere’ intendo quell’entità compatta che si realizza sul piano metrico, contenutistico e di registro) presenti già una cospicua riduzione della varietà di registri stilistici in atto nella lirica duecentesca *tout court*, si possono ugualmente registrare alcune differenziazioni interne al codice di riferimento. Esemplare, a questo proposito, è l’esperienza lirica di Dante, che possiamo considerare come un campione nel quale convergono le diverse linee di tendenza del panorama tematico e linguistico della canzone antica: egli, possiamo dire senza semplificare troppo, anche se ci limitiamo alle sole canzoni, tocca (quasi) tutti i temi sopracitati<sup>8</sup>, calibrandone di volta in volta la lingua e lo stile. Come ha osservato Bozzola 2012, 28, – parafrasando la nozione del «procedere inquieto di Dante di saggio in saggio» di Contini 2001, 5 – «l’insieme della lirica dantesca non sarebbe interpretabile come *libro di poesia* [...], né tanto meno come esperienza stilistica organica e progressiva, ma come una serie di esperimenti su tastiere linguistiche differenti e in qualche caso anche contrapposte»: queste tastiere linguistiche differenti dipendono, in primissima istanza, dalla tematica dominante che viene scelta per ciascun discorso poetico. Sicché, passando velocemente in rassegna<sup>9</sup> i vari registri utilizzati dall’Alighieri, possiamo rilevare segnali linguistici della tradizione sicuolo-toscana (si pensi alla canzone *La dispietata mente* che si connota per una generale «impressione di arcaicità» (Giunta 2015, 142), determinata, in questo caso specifico, sia da singole tessere lessicali sia dall’impianto retorico di tipo ‘conativo’), della stagione stilnovistica inaugurata da *Donne ch’avete*, per passare poi al gruppo delle ‘petrose’, le quali ricalcano certi accorgimenti riconducibili alla poesia *clus* e dall’alto tasso di artificiosità di Guittone e Monte Andrea, per terminare con le modalità di poesia del *cantor rectitudinis*: versi quindi di stampo filosofico e morale, ravvisabili in certa poesia di Frate Guittone e, soprattutto, nella già citata *Donna me prega* di Cavalcanti, che si connotano non solo per un «potenziamento dell’impianto argomentativo» e per una quota maggiore di termini tecnici della filosofia, ma anche per «una sintassi articolata, in grado di assecondare i passaggi del ragionamento sillogistico» (Bozzola 2012, 32). Pertanto, considerata in questi termini, l’esperienza lirica dantesca mi sembra propedeutica a illustrare la plurivocità linguistica e stilistica della lirica duecentesca in genere – e, in particolare, del ‘genere’ canzone – nella fase aurorale della poesia italiana.

---

<sup>8</sup> Escluso, si diceva, quello politico in senso stretto.

<sup>9</sup> Per questa rapida scorsa dei registri stilistici e linguistici praticati dall’Alighieri, seguo le indicazioni date da Bozzola 2012, 28 e sgg.

2. In ragione di questa breve sintesi dell'«impressionante potenziale di polimorfismo vivo nel Duecento» (Gorni 1993, 39), lo scopo di questo lavoro vuole essere quello di cercare alcune linee di tendenza generalizzate nella canzone antica *grosso modo* dai Siciliani a Cino e sistematizzarle entro un discorso scientifico organico; si vuole, in altre parole, fotografare la forma-canzone italiana nel suo primo secolo di vita e metterne in risalto gli elementi architettonici fondamentali.

Dal punto di vista del metodo, ho quindi allestito un *corpus* di testi che fosse già di per sé esemplificativo della variegata fisionomia del metro di cui si è accennato e che tenesse conto dei vari orientamenti particolari; dopodiché, ho condotto lo spoglio testuale assumendo una prospettiva di ricerca che privilegiasse: 1) il rilievo delle strutture sintattiche e retoriche che costruiscono il discorso e lo organizzano, con particolare attenzione al rapporto di coincidenza o di smarcamento tra queste e la metrica; 2) l'analisi delle varie tipologie di connessioni che legano le singole unità metrico-melodiche; 3) la disamina della *dispositio* dei temi e dei loro motivi, facendo particolare attenzione se alla base della loro giacitura vi fosse un principio di ricorsività e di ripetizione oppure una tendenza a sviluppare il discorso in ragione di un meccanismo di progressione logico-argomentativa.

Uno studio di questo tipo muove i suoi passi su un terreno incerto, poco battuto, poiché, in termini di fortuna bibliografica, si può facilmente constatare che le strutture metrico-sintattiche e argomentative fra il Duecento e i primi decenni del Trecento non hanno mai goduto dell'attenzione degli studiosi, se non per rapidi campioni e in funzione di un confronto con la produzione poetica di specifici autori; e certamente essa non è mai stata trattata con una prospettiva d'insieme che privilegiasse l'analisi e l'interpretazione della sintassi, delle formule retoriche e tematiche, della testualità, e del rapporto fra tutti questi oggetti e la metrica.

Benché il terreno sia incerto, come si diceva, ho potuto comunque giovarmi delle solide basi metodologiche e degli orientamenti critici che sono contenuti nel saggio – ancora in corso di stampa – *Esemplarità metrica di «Io son venuto al punto de la rota» (Dante, Rime C)* di Sergio Bozzola, in cui lo studioso scorre le implicazioni e le riprese metriche e, più in generale, stilistiche della petrosa *Io son venuto* nella produzione coeva e posteriore, tratteggiando un rapido ma al contempo puntuale affresco della canzone fra

Due, Tre e Quattrocento: da esso il presente studio prende le mosse ed estende la verifica alla forma-canzone *tout court* fra il XIII secolo e i primi decenni del XIV.

3. Il *corpus* testuale<sup>10</sup> sul quale si è concentrato il lavoro di spoglio contempla circa 140 canzoni (non si sono considerate quelle di attribuzione dubbia o contestata, e le tenzoni in versi<sup>11</sup>), così ripartite: tutte le canzoni di Giacomo da Lentini, di Guido delle Colonne, di Pier della Vigna, di Stefano Protonotaro e di Iacopo Mostacci; una ventina di canzoni di Guittone d'Arezzo; venti canzoni di Chiaro Davanzati; cinque canzoni di Monte Andrea da Firenze; cinque canzoni di Bonagiunta Orbicciani da Lucca; tutte le canzoni di Guido Guinizzelli; le due canzoni di Guido Cavalcanti (non si sono considerate le due stanze di canzone isolate); le tre canzoni di Lapo Gianni; tutte le canzoni di Dino Frescobaldi; tutte le canzoni di Dante Alighieri tratte da *Rime* estravaganti, *Vita Nova* e *Convivio*.

4. Sul piano della strutturazione dello studio, ci si è occupati della sintassi nei capitoli I e II, rispettivamente dedicati all'apertura in subordinata delle stanze e al rapporto fra le strutture sintattiche e il metro. Nell'analisi della retorica, si sono considerati principalmente quei dispositivi di ampio respiro che svolgono una funzione strutturante nell'architettura del testo poetico e che sono ampiamente attestati entro il *corpus*: segnatamente la similitudine, sulla quale ci si è soffermati nel capitolo III, e la *sermocinatio*, alla quale è dedicato il capitolo IV. Il capitolo V affronta l'argomento delle connessioni fra le stanze, distinguendo da un lato i casi in cui il collegamento avviene mediante la tecnica trovadorica della *capfinidura*, dall'altro le connessioni di tipo logico-argomentativo che si sviluppano o in direzione dell'opposizione o della continuità con il discorso che precede. Il capitolo VI affronta l'argomento dell'articolazione del tema e dei suoi motivi.

---

<sup>10</sup> Cito le singole edizioni di riferimento nella Bibliografia.

<sup>11</sup> Tranne i due testi di Monte Andrea in tenzone con Tomaso da Faenza, e cioè *Ahi doloroso lasso, più non posso* e *Ai misero tapino, ora scoperchio*.

## CAPITOLO I

### Anteposizione della subordinata in apertura di stanza

Nella maggior parte dei testi del *corpus* le singole unità metriche presentano in prima posizione la frase principale e di seguito le eventuali subordinate<sup>12</sup>. A fronte di questo dato generale, ho registrato tuttavia un numero piuttosto significativo di casi in cui la frase dipendente, anteposta alla reggente, occorre in apertura di stanza. L'effetto che se ne ricava è quello di ritardare il momento in cui il nucleo generatore di senso, cioè la frase principale, si manifesta agli occhi del lettore, creando così un'attesa al completamento della struttura sintattica. A tal proposito, ritengo che le parole usate da Soldani riguardo all'anticipazione della subordinata nel sonetto petrarchesco siano perfettamente spendibili anche nel nostro caso: «la preferenza per la risalita della subordinata comporterà un effetto generale di tensione, a unificare la linea sintattica, e intonativa, del discorso mediante salde nervature periodiche avvertibili fin dall'inizio della campata» (Soldani 2003, 420-21).

Nelle pagine che seguono offrirò un panorama della struttura 'subordinata-principale' in apertura di stanza, analizzandone ed esemplificandone le configurazioni particolari.

#### a) *Temporale - Causale*

Cino da Pistoia, *Lo gran disio che mi stringe cotanto*, stanza IV, vv. 43-50:

Ma poi che, pur lontan di voi vedere,  
lasso, convien che di mia vita caggia,  
la vostra mente saggia,  
e 'l cor che sempre mi potrà valere,  
prego che quel disdegno più non aggia,  
che nacque allor che cominciò a parere

---

<sup>12</sup> Anche la situazione secondo-duecentesca del sonetto conferma queste proporzioni: «Se infatti in *tutti* i predecessori, Dante e Cino compresi, la sequenza principale-subordinata prevale, e di gran lunga, sull'inversa, e il dato è confermato sistematicamente per ogni punto di articolazione metrica, nei *Fragments* la proporzione si rovescia diametralmente» (Soldani 2003, 420).

in me sì come fère  
lo splendor bel, che de' vostr'occhi raggia;

in cui il dato stilistico è doppiamente rilevante: non solo la subordinata precede la principale, ma gli oggetti (*la vostra mente e il cor*) anticipano il verbo *prego* (v. 47)<sup>13</sup>.

Dino Frescobaldi, *Per gir verso la spera, la finice*, stanza III, vv. 23-26:

*Di ciò che la mia vita è nimistate,*  
lo su' bello sdegnar qual vuol la mira,  
priegol, poi che mi tira  
in su la morte, che mi renda pace;

Giacomo da Lentini, *Poi non mi val merzé né ben servire*, stanza I, vv. 1-4:

*Poi no mi val merzé né ben servire*  
*inver' mia donna*, in cui tegno speranza  
e amo lealmente,  
non so che cosa mi possa valere;

A proposito, si può rilevare che in Giacomo, così come in tutti gli altri poeti della corte di Federico II, l'utilizzazione della congiunzione *poi* in posizione di incipit è una spia che rimanda scopertamente alla tradizione trovadorica, passata e coeva. Questo tratto di stile fu poi ripreso dai toscani avanti lo Stilnovo, i quali se ne servirono con una certa frequenza anche in apertura di sonetto<sup>14</sup>.

## b) Temporale

Dante Alighieri, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, stanza IV, vv. 49-54:

*Quand'io penso un gentil disio ch'è nato*  
*del gran disio ch'i' porto,*  
ch'a ben far tira tutto 'l mio podere,  
parm'esser di merzé oltrapagato;  
ed ancor più, ch'a torto

---

<sup>13</sup> Questa operazione non è isolata in Cino. Infatti, nel cappello introduttivo alla canzone *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, Contini parla icasticamente di «energica inversione degli oggetti» (PD 663).

<sup>14</sup> Fra i numerosi che si potrebbero citare, riporto qualche esempio di attacco di *cobla* con la congiunzione subordinante *poi* nella poesia dei trovatori: Giraut de Bornelh, *Ses valer* [BdT 242.68] v. 12 “*Pos no me val merces...*”; Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* [BdT 70.43] v. 49 “*Pus ab mi midons no·m pot valer...*” e dello stesso autore *Bel m'es qu'eu chan* [BdT 70.10] vv. 15-16 “*Pois vei que preyers ni merces / ni servirs no·m pot pro tener...*”; ecc (i corsivi sono miei). Per quanto riguarda tale attacco, «diffusissimo nella lirica italiana» del '200, si veda PSS I, 322.

mi par di servidor nome tenere;

qui, il dato significativo è che il largo movimento sintattico (temporale in attacco + relativa retta dalla temporale + due principali coordinate) occupa perfettamente i primi due piedi.

Idem, *Donna pietosa e di novella etate*, stanza III, vv. 29-31:

*Mentre io pensava la mia frale vita  
e vedea 'l suo durar com'è leggiere,  
piansemi Amor nel core, ove dimora.*

Mi soffermo ora su una configurazione particolare della struttura temporale-principale fin qui commentata, il cui modulo si può schematizzare così: 'temporale (introdotta da congiunzione *quando* o da suoi surrogati) + principale + consecutiva'.

In generale, si può dire che l'esordio in congiunzione 'quando' è un dato stilistico che certamente richiamava al lettore medievale certa lirica d'oltralpe, specialmente quella in lingua d'oc. Nel caso specifico della struttura appena citata, forse una delle prime occorrenze, sicuramente la più famosa, è *Quan vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn<sup>15</sup>: la prima cobla della lirica si apre, infatti, con la subordinata temporale introdotta da *Quan*, cui segue la principale (*tan grans enveya m'en ve*) e poi la consecutiva assoluta, cioè senza congiunzione subordinante, come talvolta accade nella lingua dei trovatori (*meravilhas ai*)<sup>16</sup>.

A partire da queste illustri premesse, vediamo come questo modulo complesso si è ambientato nella canzone italiana duecentesca e con quali peculiarità.

---

<sup>15</sup> *Can vei la lauzeta mover*  
de joi sas alas contra l rai,  
que s'oblid'e s laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai,  
ai! *tan grans enveya m'en ve*  
de cui qu'eu vey a jauzion,  
*meravilhas ai*, car desse  
lo cor de dezirer no m fon.

(Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta*, cobla I, vv. 1-8)

<sup>16</sup> Da una rapida scorsa del corpus trobadorico, almeno per quanto riguarda i suoi principali interpreti, ho trovato qualche altra occorrenza di questo modulo nella cobla iniziale: un'altra volta in Bernart, in *Can lo boschatges es floritz*; due volte Guiraut de Bornelh: in *Can creis la fresca fuelh'els rams* e in *Can lo glatz e-l frechs e la neus*; un caso in Arnaut Daniel in *Lancan vei fueill'e flor e frug*.

Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore*, stanza IV, vv. 40-42:

*Quando la mente talor si rifida  
entra madonna ne li pensier' miei  
che mantenenente sospiri si fanno.*

Guido Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giammai*, stanza III, vv. 29-32:

*Quando 'l pensier mi vèn ch' i' voglia dire  
a gentil core de la sua vertute,  
i' trovo me di sì poca salute  
ch' i' non ardisco di star nel pensiero.*

Chiaro Davanzati, *Quando lo mar tempesta*, stanza I, 1-6:

*Quando lo mar tempesta,  
per natura che gli ène,  
de lo suo tempestare gitta l'onda;  
e 'n quella guisa alpesta  
è spesso, ché grand' ène  
la cagione che tempesta gli abonda;*

qui, rispetto ai due casi che precedono, lo schema si complica leggermente: dopo la temporale, concomitano due principali coordinate sindeticamente, la seconda delle quali regge la consecutiva.

Cino da Pistoia, *Quand'io pur veggio che si volta il sole*, stanza I, vv. 1-12:

*Quand'io pur veggio che si volta il sole  
ed apparisce l'ombra,  
per cui non spero più la dolce vista,  
né ricevuto ha l'alma, come suole,  
quel raggio che la sgombra  
d'ogni martiro che lontano acquista,  
tanto forte si attrista – e si travaglia  
la mente, ove si chiude lo disio,  
che 'l dolente cor mio  
piangendo ha di sospiri una battaglia  
che comincia la sera  
e dura insino a la seconda spera.*

In questa ampia e bellissima arcata sintattica, ove, tutto d'un fiato, si descrive il tramonto del sole, il modulo si complica ancora un po'. Tuttavia, il discorso poetico è tutt'altro che irrigidito dall'accumulo delle subordinate nella prima parte, anzi: esso si fa sinuoso e fluente, anche a fronte del forte enjambement cataforico a cavallo dei vv.7-8.

Dante Alighieri, *E' m'incresce di me sì duramente*, stanza V, 57-62:

*Lo giorno che costei nel mondo venne,*  
secondo che si truova  
nel libro della mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne  
una passion nova,  
tal ch'io rimasi di paura pieno;

in luogo del più frequente *quando*, si possono trovare talvolta espressioni equivalenti del tipo *lo giorno che*, *allora che* ecc., come in questo esempio. Inoltre, se confrontiamo l'apertura di questa stanza con quella immediatamente successiva nella canzone, possiamo constatare l'operazione di *variatio*, e al contempo di complicazione, della stessa struttura sintattica che mette in pratica Dante. Si considerino i versi che seguono:

*Quando m'aparve poi la gran biltate*  
*che sì mi fa dolere,*  
donne gentili a cui i' ho parlato,  
quella virtù c'ha più nobiltate,  
mirando nel piacere,  
s'accorse ben che 'l suo male era nato;  
e conobbe il disio ch'era creato  
per lo mirare intento ch'ella face,  
sì che piangendo disse a l'altre poi:  
«Qui giugnerà, in vece  
d'una ch'i' vidi, la bella figura  
che già mi fa paura,  
che sarà donna sopra tutte noi  
tosto che fia piacer degli occhi suoi.»

In essi non solo cambia l'innesco della temporale (si passa da *Lo giorno che* al più frequente *quando*), ma si arricchisce il modulo utilizzato nella stanza precedente espandendolo e innalzando il grado della subordinazione. E anche sul piano della retorica, con l'apostrofe *donne gentili* e la subordinata implicita al gerundio *mirando nel piacere* che increspano e rallentano il fluire del discorso, si può notare una temperatura differente rispetto ai vv. 57-62.

I due esempi che seguono presentano il solito attacco ascendente, a innesco ritardato; solo che il modulo progressivo è leggermente increspato dal fatto che la posizione iniziale è occupata dal vocativo, sintatticamente collegato alla principale – e quindi da intendersi come un'appendice di quest'ultima –, il quale ritarda, anche se di pochissimo, l'innesco della subordinata: il che, beninteso, non toglie nulla all'effetto ascensionale che caratterizza le altre realizzazioni del fenomeno in cui è la temporale a dare il via al movimento:

Chiaro Davanzati, *Orato di valor, dolze meo sire*, stanza II, 17-19:

*Orato sire, quando inamorai  
del vostro gran valor, diedivi pegno  
lo cor: meco no'l tegno;*

Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, stanza II, vv. 14-16:

*Amor, quando aparisci novamente,  
un angelo ti mostri a simiglianza,  
dando diletto e gioco in tuo volare.*

Per completezza d'inventario, ho registrato anche quei casi in cui questa struttura non occupa la posizione iniziale della stanza. Naturalmente, il quantitativo è decisamente scarso, ma non per questo meno rilevante: il fatto che esso venga utilizzato anche in sedi diverse rispetto a quella più 'efficace' di attacco di unità metrica o di esordio *tout court* – più efficace se non altro per i richiami alla tradizione letteraria di cui si è parlato – dimostra che questo modulo sia ormai una struttura profonda della grammatica poetica duecentesca e primo-trecentesca<sup>17</sup>. Ecco un paio di esempi, entrambi in attacco di sirma:

Guittone d'Arezzo, *Amor tanto altamente*, stanza IV, vv. 49-64:

*Poi ch'aprovò lo saggio  
con fina conoscenza  
ch'era di fin omaggio,  
ma' fo suo signoraggio – conceduto.  
Nel suo chiarito viso  
amorosa piagenza  
fue d'alto core miso,  
ch'el senza ciò non mai fora partuto.  
Quando de ciò m'accorse,  
tal gioia en cor me sorse,  
che mi face affollire:  
e veggio pur grazire – me 'n sua plagenza.  
Adonque non dannaggio  
mi fa lo tremor ch'aggio,  
ma deggiol bene amare,  
ché storbato m'ha fare – ver lei fallenza.*

---

<sup>17</sup> Credo che, se si estendesse la ricerca di questa particolare struttura, oltre a quello lirico, anche agli altri generi di discorso in versi fra Due-Trecento, si potrebbe avere una visione certamente più ampia e completa del fenomeno. Solamente una rapidissima – e, per questo, poco sistematica – scorsa dell'*Inferno* di Dante, mi ha permesso di trovare un esempio concreto in un metro narrativo come la terzina: «E io, quando 'l suo braccio a me distese, / ficcāi li occhi per lo cotto aspetto, sì che 'l viso abbruciato non difese / la conoscenza sūa al mio 'ntelletto» (*If* XV, 25-28).

Dante Alighieri, *Gli occhi dolenti per pietà del core*, stanza IV, vv. 43-56:

*Dànnomi angoscia li sospiri forte,  
quando 'l pensiero nella mente grave  
mi reca quella che m' à 'l cor diviso;  
e spesse fiato pensando alla morte  
venemene un disio tanto soave,  
che mi tramuta lo color nel viso.  
E quando 'l 'maginar mi ven ben fiso,  
giungemi tanta pena d'ogni parte,  
ch'io mi riscuoto per dolor ch'io sento;  
e sì fatto divento,  
che dalle genti vergogna mi parte.  
Poscia, piangendo, sol nel mio lamento  
chiamo Beatrice e dico: «Or sé tu morta?».  
E mentre ch'io la chiamo, mi conforta.*

In cui il modulo 'temporale introdotta da *quando* + principale' capovolge, secondo uno schema chiastico, quello in attacco assoluto di stanza ' principale + temporale introdotta da *quando*'.

c) *concessiva*

Bonagiunta Orbicciani, *Avegna che partensa*, stanza I, vv. 1-6:

*Avegna che partensa  
meo cor faccia sentire  
e gravosi tormenti sopportare,  
non lasceraggio senza  
dolse cantare e dire  
una cusì gran gioia trapassare;*

in questo esempio, si può notare come la disposizione degli elementi della frase complessa sia perfettamente equilibrata fra le parti: le subordinate nel primo piede, la principale nel secondo. Lo stesso si può dire anche per i versi che seguono, nei quali la frase complessa che li abbraccia è così articolata: il primo piede è occupato dalla concessiva con le sue espansioni, il secondo dalla principale – che peraltro si trova in prima posizione (“non è ancor sì trapassato il tempo...” v. 4) – e da altre dipendenti:

Cino da Pistoia, *Avegna ched el m'aggia più per tempo*, stanza I, vv. 1-6:

*Avegna ched el m'aggia più per tempo  
per voi richiesto Pietate ed Amore  
per confortar la vostra grave vita,  
non è ancor sì trapassato il tempo*

che 'l mio sermon non trovi il vostro core  
piangendo stare con l'anima smarrita.

d) *Protasi del periodo ipotetico*

L'impressione generale che si ricava da una disamina dei dati che ho raccolto su questo modulo è che, per quanto il fenomeno sia diffuso, più o meno, fra tutti gli autori del *corpus*, esso sia la realizzazione quasi esclusiva dell'attacco in subordinata presso i poeti della corte di Federico II. In linea generale, danno un'idea le parole con cui Antonelli annota l'incipit della canzone lentiniana *S'io doglio no è meraviglia*: «L'esordio ipotetico è uno dei più amati dai trovatori e poi, spesso su possibile influenza del Notaro, anche dei rimatori italiani» (*PSS I*, 302)<sup>18</sup>.

Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera*, stanza III, vv. 21-25:

*Se madonna sapesse lo martore  
e li tormenti là 'v'eo sono intrato,  
ben credo che mi darea lo suo amore,  
ch'eo l'ò sì fortemente goliato  
più di null'altra cosa mi sta 'n core.*

Constato pure in questi versi del Guido una proporzione perfetta fra le strutture sintattiche e la metrica: la protasi introdotta da *se* sta al primo piede come la principale sta al secondo.

Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, stanza III, vv. 29-42:

*Se l'amor ch'eo vi porto  
non posso dire in tutto,  
vagliami alcun bon motto,  
che per un frutto piace tutto un orto,  
e per un bon conforto  
si lassa un gran corrotto  
e ritorna in disdutto:  
a ciò non dotto, tal speranza porto.  
E se alcun torto mi vedete,  
ponete mente a voi,  
che bella piui per orgoglio siete,  
che ben sapete*

---

<sup>18</sup> Soffermandosi sul modulo d'apertura assoluta di canzone in ipotetica della canzone *Se de voi, donna gente* di Guittone d'Arezzo (il cui v. 2 recita: "m'ha preso amor, no è già meraviglia"), Lino Leonardi rileva un percorso a ritroso che, passando per il Notaro con la canzone *S'io doglio no è meraviglia*, arriva fino a *Non es meravelha s'eu chan* di Bernart de Ventadorn: il che conferma ulteriormente la notevole memoria letteraria di questo attacco (cfr. Leonardi 1994, XXII).

ch'orgoglio non è gioia, m'a voi convene  
e tutto quanto veggio a voi sta bene,

Si noti la costruzione retorica: significativamente si ha una ripetizione parallelistica della protasi ipotetica introdotta da *se* nel primo verso del primo piede e nel primo verso della sirma.

Chiario Davanzati, *Madonna, lungiamente aggio portato*, stanza IV, vv. 34-42:

Madonna, se la mente m'assicura  
a dicer ciò ch'io dico in be' sembianti,  
e che vi piace ch'i' sia amadore  
guardando vostra angelica figura,  
tenete a mente, esendo a voi davanti,  
parlando assicurastemi d'amore,  
avendo voi tremore – che guardata  
sarete, ed io vedendolo tutora:  
e però è la mia gioia prolungata.

La costruzione è simile a quella vista poco sopra, nella quale il vocativo precedeva la subordinata temporale; anche qui, l'invocazione rimane sospesa e si completa quattro versi dopo con la principale (“Madonna... / *tenete a mente...*). Quindi, il dato stilistico che deve essere tenuto presente è l'intreccio fra un'intonazione di tipo ascendente (prima la subordinata, poi la principale) e una sintassi momentaneamente sospesa fino al v. 38.

Dante Alighieri, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, stanza VI, vv. 66-73:

S'io avesse le belle trecce prese  
che son fatte per me scudiscio e ferza,  
pigliandole anzi terza  
con esse passerei vespero e squille;  
e non sarei pietoso né cortese,  
anzi farei com'orso quando scherza;  
e s'Amor me ne sferza,  
io mi vendicherei di più di mille.

qui, le due strutture ipotetiche sono raccolte nella prima parte della strofe, ma non sono bilanciate: la prima ipotetica eccede il primo piede di due versi (che corrispondono alle due apodosi coordinate sindeticamente con quella del v. 69), mentre la seconda è come se fosse schiacciata nel poco spazio rimasto libero.

e) *Vocativo + relativa*

Prendendo spunto da Soldani sulla sintassi del sonetto, registro come casi di anteposizione della subordinata in apertura di stanza il costrutto – molto diffuso nei testi esaminati – ‘Vocativo + relativa’, (cfr. Soldani 2003, 399). L’effetto che ne scaturisce è quello di un andamento maestoso e rallentato, specie se si tratta di canzoni di impianto morale o di manifesto poetico nel quale si illustrano i fondamenti di una nuova maniera di comporre versi, come nei due casi danteschi che seguono:

Dante Alighieri, *Donne ch’avete intelletto d’amore*, stanza I, vv. 1-4:

*Donne ch’avete intelletto d’amore,  
i’vo’ con voi della mia donna dire,  
non perch’io creda sua laude finire,  
ma ragionar per isfogar la mente.*

Idem, *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, stanza I, 1-3:

*Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete,  
udite il ragionar ch’è nel mio core,  
ch’io nol so dire altrui, sì mi par novo.*

Rispetto all’esempio precedente, l’avvio è ancora più rallentato per l’inserzione della subordinata implicita al gerundio (*intendendo*), che permette di realizzare un iperbato fra il *che* e il resto della frase relativa.

f) *Accumulo di subordinate*

Si riportano di seguito alcuni esempi in cui tra la prima frase dipendente e il verbo della reggente si posizionano altre dipendenti; la conseguenza è quella di ritardare ancora di più, con un conseguente incremento della tensione, l’ingresso della principale sulla scena del discorso. Ancora Dante, quindi, con una sintassi giustamente rallentata in funzione della solennità che richiede la stanza incipitaria di un componimento di intonazione satirico-moraleggiante:

Dante Alighieri, *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato*, stanza I, vv. 1-14:

*Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato,  
non per mio grato,*

ché stato non avea tanto gioioso,  
ma però che pietoso  
fu tanto del mio core  
che non sofferse d'ascoltar suo pianto,  
*i' canterò*, così disamorato,  
contra 'l peccato

[...]

### g) Osservazioni generali

Sulla base dei dati che ho illustrato e commentato nelle pagine precedenti si possono fare alcune considerazioni generali. Abbiamo detto che, rispetto al modulo 'principale + subordinate' in apertura di stanza – che è quello maggioritario e che implica un tipo di intonazione discendente –, l'attacco in subordinata velocizza il procedimento mentale della lettura, poiché quest'ultimo, in ragione delle strutture profonde della lingua, deve appoggiarsi alla principale per compiere il senso del discorso. Pertanto, la scelta da parte dei poeti di una delle due opzioni mi sembra certamente orientata dall'uno o dall'altro effetto intonativo che si vuole ottenere.

È interessante constatare che il modulo ascendente talvolta si dispone in perfetta coincidenza con le partizioni metriche: i due ambiti interagiscono senza conflitti nei casi in cui, per esempio, la subordinata occupa il primo piede e la principale il secondo (come abbiamo visto al punto D di questo capitolo, nella canzone *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* di Guido delle Colonne) oppure lo stesso costrutto si ripete in corrispondenza dell'inizio della fronte e all'inizio della sirma (sempre al punto D, si veda Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*).

Al di là delle singole tipologie di cui è stato dato un panorama generale, l'effetto 'ritardato' nell'innescò della frase reggente si ottiene massimamente con l'affastellamento (punto F) di molteplici subordinate nei primi versi della stanza, siano esse implicite al gerundio oppure esplicite: sicché, in questo modo, il tutto viene a complicarsi ulteriormente, incrementando, di fatto, la distanza fra l'avvio della lettura e il suo compiersi una volta raggiunta la principale.

Infine, va detto che le aperture in *quando* e in *se* ipotetico sono tratti scopertamente trovadorici che la sensibilità del lettore duecentesco e primo-trecentesco poteva agevolmente collocare entro la corretta genealogia letteraria. Essi sono stati ripresi

inizialmente dai Siciliani, cui – in particolare per il *se* – fanno ampio ricorso e rimangono vitalissimi fino agli autori postremi del nostro *corpus* (penso alla canzone di Cino *Quand'io pur veggio* e al suo prodigioso *Natureingang*).

## CAPITOLO II

### Rapporto fra la sintassi e il metro

Nel corso della lettura dei testi del *corpus*, ho avuto modo di rilevare tendenze differenti da parte dei poeti nel gestire l'interazione fra metro e sintassi. Il dato non è privo di interesse perché è sintomatico dell'attitudine particolare del versificatore: scrive infatti Menichetti che «il disporsi della sintassi, delle frasi, dei periodi e anche delle immagini e dei motivi in parallelo con la partitura strofica o invece in discordanza con essa è sempre significativo dell'atteggiamento con cui il poeta ha assunto la forma, ora di aderenza e conformità, ora invece di contrapposizione e rottura» (Menichetti 1993, 496-97). In altre parole, la scelta di conformare il proprio discorso alla metrica e assecondarla – rispettando quindi, nel nostro caso, l'«intonazione convenzionale»<sup>19</sup> della stanza di canzone – è eminentemente un dato stilistico, figlio cioè di una personale e idiosincratica gestione dell'oggettività e rigidità del metro.

Nelle pagine che seguono, mi soffermerò quasi esclusivamente sulle varie conformazioni con cui si realizza questo attrito; prima di addentrarmi nella questione voglio fare qualche precisazione a riguardo. Come giustamente mette in guardia Soldani, «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» (Soldani 2009, 108). La questione è più complessa: non sempre i criteri con cui si è soliti stabilire se si può parlare di inarcatura oppure no – e, se sì, con quale grado d'intensità – funzionano nel confronto con la realizzazione concreta del testo; i procedimenti inarcanti sono abbastanza diffusi nella lirica italiana – fatta eccezione per i Siciliani (anche se, come vedremo, è proprio uno dei poeti della *Magna Curia* a compiere l'unico caso attestato nel *corpus* di 'inarcatura interstrofica', e in generale non si può dire che essi

---

<sup>19</sup> Per il concetto di 'intonazione convenzionale' elaborato dal semiologo e linguista russo Jurij M. Lotman si veda Lotman 1985, 111-121.

siano del tutto estranei al fenomeno) e per l'«attardato»<sup>20</sup> Guinizzelli (del quale si sono registrate pochissime occorrenze) –, se è vera, com'è vera, l'idea di una certa «strutturalità dell'enjambement nel verso italiano» (Soldani 2009, 114). Naturalmente, vi sono autori nei quali questo artificio ricorre con frequenza maggiore, e altri in cui il dato è piuttosto raro: nelle sezioni che seguono cercherò quindi di dare una idea, certamente non esaustiva, ma almeno abbastanza fedele delle tendenze generali del fenomeno nelle sue configurazioni principali.

Prima di incominciare, dico solo che i procedimenti inarcanti possono essere considerati da due prospettive: da un lato ci si può soffermare sui casi in cui il discorso fluisce indipendentemente e in conflitto con le partizioni interne alle unità metrico-melodiche, privilegiando nella disamina il confine più marcato all'interno della strofe, cioè quello tra fronte e sirma – detto altrimenti, ci si concentra sulle inarcature 'sintattiche' (cfr. Menichetti 1993, 479) –; dall'altro, si può focalizzare l'attenzione sulle inarcature cosiddette 'infrasingmatiche' o 'sirremiche', nelle quali cioè la rottura di fine verso si pone all'interno dell'unità sintagmatica minima, distinguendo i diversi gradi d'intensità del artificio<sup>21</sup>.

#### *a) Sintassi e partizioni metriche*

Nell'esemplificare cercherò di riportare per ciascun autore un numero di casi che rispecchi in una certa misura la proporzione del fenomeno: vi saranno pertanto autori, come Guittone e Dante, che avranno una quantità di esempi maggiore rispetto agli altri. Il che tuttavia non vuole essere preciso un resoconto statistico; piuttosto si cercherà di mostrare la tendenza dell'insieme con una certa fedeltà.

---

<sup>20</sup> Così lo etichetta Giunta 1998, 129 non solo per ragioni di prassi metrica e di regolarità sintattica, ma per «il ritorno obbligato su motivi e lemmi occitanici filtrati dai federiciani» e ancor più per «l'inabilità dialettica che fa sì che il discorso si avviti su se stesso, l'assoluta assenza di evento solo in parte compensata [...] nello sviluppo delle stanze successive». Ma un rilievo simile può essere fatto anche sul piano squisitamente metrico: il Bolognese disattende il più delle volte «quei tratti metrico-retorici che la sistemazione dantesca renderà di lì a poco pertinenti» (Giunta 1998, 176-77). Nello specifico, essi sono 1) la mancanza di *concatenatio*; 2) la mancanza di *combinatio*; 3) un più frequente ricorso al settenario invece dell'endecasillabo; 4) l'attacco assoluto di canzone, più di qualche volta, in settenario.

<sup>21</sup> Naturalmente, sulla scia di quanto indicato da Menichetti 1993, 487-93.

Guittone d'Arezzo, *Ahi lasso, che li boni e li malvagi*, stanza IV, vv. 37-48:

Iulio Cesar non penò tempo tanto,  
né tanto mise tutto 'l suo valore  
a conquistar del mondo esser signore,  
talor non faccia in donna om altrettanto;  
*e tal è che non mai venta dovene.*  
Poi più savere e forza en l'om si trova,  
perché non si ben prova?  
Non vol, ma falla e fa donna fallare:  
adonque che diritto ha 'n lei biasmare?  
Già non è meraviglia qual s'arende,  
ma qual s'aiuta e qual se defende,  
poi d'entro e de for tanto assalto tene.

In cui l'ultima coda del periodo scavalca con solo un verso il confine fronte-sirma. Così anche nel caso che segue:

Idem, *Ahi Deo, che dolorosa*, stanza II, vv. 17-27:

Nome ave Amore:  
ahi Deo, ch'è falso nomo,  
per ingegnare l'omo  
che l'effetto di lui cred'amoroso!  
Venenoso dolore  
pien di tutto spiacere,  
forsennato volere,  
morte al corpo ed a l'alma lo coso,  
*ch'è 'l suo diritto nome in veritate.*  
Ma lo nome d'amor pot'om salvare,  
segondo che mi pare,

[...]

dove, rispetto all'esempio che precede, lo scavalcamento è d'intensità maggiore, poiché lì si trattava di un nucleo sintattico, certo coordinato a quando veniva prima, ma comunque – almeno in linea teorica – autonomo (reggente coordinata sindeticamente + subordinata consecutiva), qui invece la struttura sbalzata in avanti è una relativa che ha necessariamente bisogno dell'appoggio di “morte al corpo ed a l'alma lo coso” (v. 24).

Idem, *Comune perta fa comun dolore*, stanza I, vv. 1-11:

Comune perta fa comun dolore,  
e comuno dolore comun pianto;  
per che chere onni bon pianger ragione:  
perduto ha vero suo padre Valore,  
e Pregio amico bono e grande manto,

e valente ciascun suo compagnone,  
*Giacomo da Leona, in te, bel frate.*  
Oh che crudele ed amaroso amaro  
ne la perdita tua gustar dea core  
che gustò lo dolzore  
dei dolci e veri tuoi magni condutti

[...]

Questa canzone è stata verosimilmente scritta da Guittone per piangere la scomparsa dell'amico Giacomo da Leona, segretario fino al 1277 di Ranieri Ubertini, aretino ma vescovo di Volterra. Non sarà un caso dunque che il Nostro lo nomini in una posizione 'insolita' rispetto alla scansione della strofe che suggerisce la metrica. Guittone vuole mettere in risalto la figura centrale della canzone, e per farlo ricorre a questa particolare giacitura.

Idem, *Ora parrà s'eo saverò cantare*, stanza III, vv. 31-41:

Voglia in altrui ciascun ciò che 'n sé chere,  
non creda pro d'altrui dannaggio trare,  
ché pro non può ciò ch'onor tolle dare,  
né dà onor cosa u' grazia e amor pèrè;  
*e grave ciò ch'è preso a disinore  
a lausore – dispeso esser poria.*  
Ma non viver crederia  
senza falsia – fell'om, ma via maggiore  
for'a plusor – giusto di cor – provato:  
ché più onta che mort'è da dottare,  
e portar – disragion più che dannaggio

[...]

Nella prassi guittoniana, non mancano i casi in cui la sintassi eccede di due o più versi il confine metrico tra fronte e sirma – come nell'esempio appena riportato – oppure canzoni in cui il fenomeno si ripete in più stanze successive:

Idem, *Tuttur, s'eo veglio o dormo*, stanze I-II-III, vv. 1-12, 13-24, 25-36:

Bon ho diritto 'n somma  
s'en amar lei m'aduco  
del cor tutt'e dell'alma,  
perch'è di valor somma;  
e che piacer aduco,  
dat'a amor dell'alma  
*che più m'ama che sé!*  
Ciò dia saver, che, se

torn'a suo pregio magno,  
per me onta no magn'ò,  
ché, si ben m'am'a dobbio,  
m'è al certo che dobbio.

Om ch'ama pregio e pò,  
più che legger en scola,  
Amor valeli pro:  
ché più leggero è Po  
a passar senza scola  
che lo mondo a om pro'  
*senza Amor, che dà  
cor e bisogno da  
sporvar valor e forzo;*  
perché ciascun om, for zo  
che briga e travagli' agia,  
se vale, non varrà già.

Amor già per la gioia  
che 'nde vegna non laudo,  
quanto per lo travaglio  
ch'è per aver la gioia  
ch'è tal, sua par non l'audio.  
Ver' che varria, travaglio,  
*s'eo la teness'ad agio  
ben sempre a meo agio:*  
poi tutte gioie l'om'à,  
varrea, non val oma';  
fallo grand'agio vile,  
per che tal gioi' mal vil'è.

[...]

Insieme a Guittone, Dante è l'autore che sparglia con maggiore frequenza il metro e la sintassi. Vediamone qualche esempio:

Dante Alighieri, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, stanza II, vv. 15-28:

Angelo clama in Divino Intelletto  
e dice: «Sire, nel mondo si vede  
maraviglia nell'atto che procede  
d'un'anima che 'nfin qua su risplende».

Lo cielo, che non àve altro difetto  
che d'aver lei, al suo Segnor la chiede,  
e ciascun santo ne grida merzede.

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

Qui è piuttosto l'attacco della struttura sintattica ad essere anticipato nell'ultimo verso del secondo piede, e non – come nella maggior parte dei casi, anche di quelli che abbiamo visto – la coda di un periodo che eccede.

Idem, *E' m'incresce di me sì duramente*, stanza I, vv. 1-14:

E' m'incresce di me sì duramente  
ch'altrettanto di doglia  
mi reca la pietà quanto 'l martiro,  
lasso, però *che dolorosamente*  
*sento contra mia voglia*  
*raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro*  
*entro 'n quel cor che ' belli occhi feriro*  
*quando li aperse Amor con le sue mani*  
per conducermi al tempo che mi sface.  
Oimè, quanto piani, soavi  
e dolci ver' me si levaro  
quand'elli incominciario  
la morte mia, che tanto mi dispiace,  
dicendo: «Nostro lume porta pace».

E qui invece il flusso dell'ampio periodo che incomincia al v. 1 attraversa il confine fronte-sirma e si conclude tre versi dopo.

Idem, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, stanza II, vv. 17-32:

Entrano i raggi di questi occhi nelli  
ne' miei innamorati  
e portan dolce ovunque io sento amaro,  
*e sanno* lo cammin sì come quelli  
che già vi son passati,  
*e sanno il loco dove Amor lasciaro*  
*quando per gli occhi miei dentro 'l menaro,*  
per che merzé, volgendosi, a me fanno,  
e di colei cui son procaccian danno  
celandosi da me, poi tanto l'amo  
che sol per lei servir mi tegno caro.  
E ' miei pensier', che pur d'amor si fanno,  
come a lor segno al suo servizio vanno;  
per che l'adoperar sì forte bramo  
che s'io 'l credessi far fuggendo lei,  
lieve saria, ma so ch'io ne morrei.

A differenza del caso precedente in cui il movimento sintattico procede per via ipotattica, l'avvolgente periodo che scavalca il limite fronte-sirma si caratterizza per un andamento

paratattico realizzato attraverso la coordinazione sindetica delle principali mediante la congiunzione 'e', ripetuta anaforicamente ai vv. 19, 20, 22.

Certo non come Guittone e Dante, anche in Cino si registrano non sporadicamente casi di conflittualità fra sintassi e metro:

Cino da Pistoia, *Deh, quando rivedrò 'l dolce paese*, stanza II, 13-24:

O sommo vate, quanto mal facesti  
(non t'era me' morire  
a Piettola, colà dove nascesti?),  
quando la mosca, per l'altre fuggire,  
in tal loco ponesti,  
ove ogni vespa deveria *venire*  
a punger que' che su ne' tocchi stanno,  
come simie in iscranno – senza lingua  
la qual distingua – pregio o ben alcuno.  
Riguarda ciascheduno:  
tutti compar' li vedi,  
degni de li antichi eredi.

In coincidenza con l'articolazione tra la prima parte della stanza e la seconda è il sintagma verbale a inarcarsi (“...deveria venire // a punger...” vv. 18-19). Oppure:

Idem, *Mille volte richiamo 'l di mercede*, stanza III, vv. 27-35:

Sì m'è crudel nemica la Ventura,  
ch'ogni ragione, ogni ben mi contende,  
e disfa tutto ciò ch'io metto cura.  
Perché Pietate da Mercé discende,  
e Mercé da Pietà (ch'altro non dura  
lo cor, che quant'è più gentil sol prende)  
se 'l vostro non m'intende – a pietanza,  
di ciò causa non è se non ria sorte,  
che m'è invidiosa, e via peggio che Morte.

[...]

E così ve ne sono altri, anche su più strofi consecutive e con intensità differenti.

Dopo Cino, con una certa sorpresa, ho registrato un numero abbastanza cospicuo di esempi nelle canzoni dei poeti della corte di Federico II. In alcune di esse il fenomeno è costante in tutte le unità metriche o quasi:

Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, stanze I-II-III-IV-V, vv. 1-7, 16-21, 28-31, 37-43, 52-57:

Pir meu cori allegrari,  
ki multu longiamenti  
senza alligranza e ioi d'amuri è statu,  
mi riturno in cantari,  
ca forsi levimenti  
*la dimuranza turniria in usatu  
di lu troppo taciri*

[...]

ben lu diviria fari  
plui dilittusamenti  
eu, *ki son de tal donna inamuratu,  
dundi è dolci placiri,*  
preiu e valenza e iuiusu pariri  
e di billici cutant'abondanza

[...]

è sì bono li pari  
mirarsi dulcimenti  
*dintru unu speclu chi li esti amustratu,  
ki l'ublia siguiri.*

[...]

Di ki eu putia sanari  
multu legeramenti,  
sulu chi fussi a la mia donna a gratu  
meu sirviri e pinari;  
*m'eu duitu fortimenti  
ki, quando si rimembra di sou statu,  
nu·lli dia displaciri.*

[...]

ma beni è da blasuari  
Amur virasementi,  
*quandu illu dà favur da l'unu latu,  
e l'autru fa languiri:*  
ki si l'amanti nun sa suffiriri,  
disia d'amari e perdi sua speranza

[...]

Si eleva per artificiosità lo scavalcamento nella prima stanza, nel quale il sintagma “la dimuranza di lu troppo taciri” (vv. 6-7) viene spezzato (iperbato) e i due membri vengono disposti uno nel verso conclusivo della fronte, l'altro in quello iniziale della sirma.

Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*, stanze I-II-III, vv. 1-8, 16-20, 28-32:

Amor, ben veio che mi fa tenere  
manera e costumanza  
d'auscello ch'arditanza lascia stare  
    *quando lo verno vede sol venire:*  
ben mette 'n ubrianza  
la gioiosa baldanza di svernare,  
    *e par che la stagione no li piaccia*  
*che la fredura inchiaccia*

[...]

or canto che mi sento migliorato,  
ca per bene aspetare,  
sollazzo ed *allegrare* e gioia mi venne  
    *per la più dolze donna ed avenente*  
che mai amasse amante

[...]

ch'io l'aggio audito dire ed accertare,  
sovrان'è vostra segna  
*e bene siete degna senza falli,*  
    *e contolomi in gran bonaventura*  
s'i' v'amo a dismisura

[...]

In cui rilevo alla stanza I che la sintassi oltrepassa anche il confine fra i due piedi, oltre a quello tra fronte e sirma: il che genera una sorta di effetto a catena che determina la sfasatura ai vv. 6 e sgg. È altresì interessante considerare il fatto che, nell'insieme della poesia, se le prime tre strofi presentano questo scarto tra la sintassi e il metro, inaspettatamente la stanza V riporta tutto all'ordine, sicché il punto fermo che conclude il primo periodo coincide con la fine del secondo piede, contravvenendo così all'aspettativa creatasi nel lettore.

#### b) *Metrica e sintassi 'continua'*<sup>22</sup>

In ragione del fatto che sarebbe troppo arbitrario basarsi sull'interpunzione stabilita dagli editori moderni per determinare i 'corretti' rapporti sintattici tra le frasi complesse di un testo poetico, specie per quanto riguarda i primi secoli della nostra letteratura e

---

<sup>22</sup> Riprendo la fortunata definizione di Lorenzo Renzi, il quale fu il primo ad occuparsi dei «sonetti d'un solo periodo» in Petrarca (cfr. Renzi 1988).

qualora non esistano autografi, mi limiterò qui a ragionare su uno dei pochissimi casi – se non l’unico – in cui le stanze sono attraversate da un unico e compatto flusso sintattico: la canzone *Oimè lasso, quelle trezze bionde* di Cino da Pistoia, di cui riporto le prime due strofi:

*Oimè lasso, quelle trezze bionde*  
da le quai riluciéno  
d’aureo color li poggi d’ogni intorno;  
*oimè*, la bella cera e le dolci onde,  
che nel cor mi fediéno,  
di quei begli occhi al ben segnato giorno;  
*oimè*, ’l fresco ed adorno  
e rilucente viso,  
oimè, lo dolce riso  
per lo qual si vedea la bianca neve  
fra le rose vermiglie d’ogni tempo,  
*oimè*, senza meve,  
*Morte, perché togliesti sì per tempo?*

*Oimè*, caro diporto e bel contegno,  
oimè, dolce accoglienza  
ed accorto intelletto e cor pensato;  
*oimè*, bell’umile e bel disdegno,  
che mi crescea la intenza  
d’odiar lo vile ed amar l’alto stato;  
*oimè*, lo disio nato  
de sì bella abondanza,  
*oimè*, la speranza  
ch’ogn’altra mi facea vedere a dietro  
e lieve mi rendea d’amor lo peso,  
*spezzat’ hai come vetro*,  
*Morte*, che vivo m’hai morto ed impeso.

Esse sono costruite secondo il procedimento retorico dell’*enumeratio* – per esser più precisi, secondo la fattispecie della *distributio*<sup>23</sup>–, cui va ad aggiungersi la ripetizione anaforica in posizioni fisse dell’interiezione di lamento *oimè*, che scandisce, in entrambe, l’attacco dei due piedi e della sirma. Al di là di questi rilievi retorici – già di per sé interessanti –, il fatto davvero dirompente con la tradizione che precede è l’«energica inversione degli oggetti», come l’ha definita Contini (*PD* II, 663), che si verifica nelle due stanze, e cioè l’artificio secondo il quale tutti i complementi oggetto, ammassati nella prima parte della stanza, anticipano il verbo reggente, che viene invece collocato nell’ultimo verso della stanza. È ancor più significativo, peraltro, che questa

---

<sup>23</sup> La *distributio* è, a rigore, «un’enumerazione a membri distanziati da espressioni (complementi, apposizioni, attributi)» e si differenzia dall’*enumeratio* perché di questa è caratteristico «il “contatto” fra i membri stessi» (Mortara Garavelli 2016, 216-17).

perturbazione dell'*ordo verborum* venga replicata nella stanza successiva, con la chiara ed evidente funzione di amplificare e sottolineare il dato stilistico e fissarlo nella mente del lettore (va però notato che, se nella prima strofe l'interiezione *morte* precede la il verbo reggente, nella seconda essa viene posposta: la *replicatio* del costrutto implica anche una leggera *variatio*).

Ulteriore fattore di singolarità di questa canzone è l'impressione di forte coesione e compattezza delle unità metriche riportate, ottenuta mediante il ricorso a un'unica struttura sintattica autonoma, visto che le due stanze sono costruite ciascuna su una sola frase complessa (la principale + il suo apparato di subordinate).

### c) *Dilatazione per aggiunzione*

Come ho ricordato all'inizio del punto B di questa disamina, è spesso difficile e scivoloso, quando ci si occupa di sintassi nella poesia dei primi secoli della nostra letteratura, stabilire con sicurezza se tra più frasi complesse si instaurino rapporti di coordinazione tali per cui l'intera struttura deve essere rubricata come 'periodo' ovvero se tali frasi complesse siano da intendersi come entità autonome dal punto di vista macrosintattico; e questo soprattutto per le ragioni di una mancanza di una *facies* interpuntiva sicuramente riconducibile all'autore (qualora non si abbiano i documenti autografi o idiografi, beninteso). In questa direzione si muove, per esempio, Soldani, il quale, attenendosi alla definizione di 'periodo' che dà Renzi 1988<sup>24</sup>, sceglie di assegnare «a periodi distinti le frasi principali tra loro coordinate»<sup>25</sup> (Soldani 2009, 11).

In linea di massima mi sono attenuto a questa impostazione metodologica, condividendone tutti i presupposti teorici e le problematiche inerenti sopra presentate; mi sembra però innegabile che in certi casi il discorso all'interno delle singole stanze proceda secondo una dilatazione per via di aggiunzioni sindetiche o asindetiche (e talvolta pure in posizioni fisse in più strofi consecutive) di nuove strutture sintattiche autonome: sicché, l'effetto che se ne ricava alla lettura non è quello di un flusso sintattico, si potrebbe dire,

---

<sup>24</sup> E cioè: «un'unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate» (Renzi 1988, 190).

<sup>25</sup> Anche se con qualche deroga: lo studioso ritiene infatti due principali appartenenti allo stesso periodo quando esse «abbiano in comune la medesima subordinata» oppure «presentino ellissi del verbo in una delle due».

a singhiozzo, cadenzato da brusche interruzioni, bensì quello di uno scivolamento continuo, magari talvolta rallentato, ma che trova la sua interruzione solo nella chiusa della stanza.

Nel registrare dunque gli *specimina* che propongo di seguito ho tenuto conto di queste impressioni. Ho notato inoltre che sembra esservi una certa tendenza a limitare il fenomeno alle prime stanze – se non alla prima in assoluto –, probabilmente per dare fin dalle prime mosse quell’intonazione solenne e tragica che si ottiene attraverso la conduzione di un discorso ampio e avvolgente.

Dante Alighieri, *E' m'incresce di me sì duramente*, stanza V:

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si truova  
nel libro della mente che vien meno,  
*la mia persona pargola sostenne*  
una passion nova,  
tal ch'io rimasi di paura pieno;  
*ch'a tutte mie virtù fu posto un freno*  
subitamente sì ch'io caddi in terra  
per una luce che nel cuor percosse;  
e se 'l libro non erra,  
*lo spirito maggior tremò sì forte*  
che parve ben che morte  
per lui in questo mondo giunta fosse;  
*ma or ne 'ncresce* a quei che questo mosse.

La strofe si compone di quattro movimenti sintattici, autonomi, certo, l'uno dall'altro, ma in un certo senso legati entro il medesimo flusso del discorso, il quale scorre senza forti interruzioni. Mi sembra infatti una forzatura considerare il passaggio dalla prima frase complessa (più ampia e dilatata rispetto a quelle che seguono) alla seconda come uno stacco netto nella sintassi: se da un lato è giusto considerare i segmenti testuali collegati dal cosiddetto *ché/che* para-coordinativo «come non appartenenti al medesimo periodo sintattico» (Soldani 2003, 403-404), è vero altresì che esso evidenzia un legame innegabile con la frase complessa che viene prima. Allo stesso modo, il terzo modulo sintattico si connette sia dal punto di vista logico sia dal punto di vista testuale (mediante la congiunzione *e*) con quello che precede. Forse solo l'ultimo, introdotto dall'avversativa *ma*, presenta un passaggio un poco più brusco e la rottura con la frase precedente si percepisce maggiormente: credo tuttavia che esso sia comunque perfettamente inserito nel flusso compatto del discorso che attraversa questa strofe, perlomeno a causa della

forte coesione con quanto viene prima determinata dalla presenza dell'avversativa. Aggiungo una rapida considerazione sulla *dispositio* del contenuto, in questo caso decisamente sbilanciata: si noti come su una stanza di 15 versi, quattordici siano dedicati all'evocazione del passato (la spia linguistica è data dai verbi al passato remoto), mentre uno solo, quello di chiusa, sia dedicato alla situazione presente, marcata dall'avverbio *or*.

Rimanendo sul *côté* dantesco, considero ora un caso estremo per la ripetizione sistematica dell'artificio in tutte le unità metriche è *Io son venuto al punto della rota*, testo che fa della fissità e della ripetizione – con strategie quasi da sestina – i suoi tratti distintivi; e certamente la replicazione di una sintassi ampia e serrata in tutte le sue strutture di base concorre a sortire l'effetto di ossessività che connota la canzone:

Idem, *Io son venuto al punto della rota*, stanze I-IV, vv. 1-13, 40-52:

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

[...]

Le frasi sono tutte collegate sindeticamente ricorrendo alla congiunzione *e* (nell'ultimo caso assume una sfumatura avversativa) e la giacitura delle prime tre rispetta perfettamente le partizioni metriche della stanza, mentre l'ultima attacca sempre in corrispondenza dell'unico settenario della strofe, cioè il decimo verso: il che «configura la stanza come attraversata da una melodia in quattro tempi: primo piede, secondo piede, prima parte della sirma, seconda parte» (Bozzola 2020, 5). Questa particolare conformazione si ripete identica anche nelle stanze II e III. Nella IV la situazione varia leggermente – il che però non condiziona la ripetitività dell'insieme, che rimane sempre, si diceva, la nota di fondo del componimento –:

*Passato hanno lor termine le fronde*  
 che trasse fuor la virtù d'Ariete  
 per adornare il mondo, *e morta è l'erba;*  
*ramo di foglia verde a noi s'asconde*  
 se non in lauro o in pino o in abete  
 o in alcun che sua verdura serba;  
*e tanto è la stagion forte* ed acerba  
 c'ha morti li fioretti per le piagge,  
 le qual non puote colorar la brina;  
*e la crudele spina*  
*però del cuor Amor non la mi tragge,*  
 ch'io sono fermo di portarla sempre  
 ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre.

A differenza delle stanze I-II-III, qui si aggiunge infatti nel secondo emistichio del v. 3 una frase principale coordinata a “passato hanno lor termine le fronde” (v. 40) e al v. 4 il legame è per asindeto.

Cino da Pistoia, *Lo gran disio che mi stringe cotanto*, stanza I:

*Lo gran disio* che mi stringe cotanto,  
 di riveder la vostra gran bieltate,  
*mena* spesse fiate  
 li occhi lontani in doloroso pianto;  
*e di dolor e angoscia è tal pietate*  
 ch'Amor dovria venir da qualche canto  
 a voi, per fare alquanto  
 membrar di me la vostra nobiltate;  
 poiché secondo la sua volontate,  
 sì che niēte quasi in me risiede,  
*vien* d'ogni tempo e riede  
*lo spirito mio*, donna, ove voi state;  
*e questo è quel* ch'accende più 'l disio  
 che m'uccidrà, tardando il reddir mio.

L'intera strofe si analizza in quattro frasi complesse: le prime due, collegate sindeticamente, abbracciano un piede ciascuna; la terza – che coincide con la prima parte della sirma –, diversamente dalle prime due e dall'ultima, anticipa la subordinata causale e fa seguire la principale; la quarta – che corrisponde al distico finale a rima baciata – riprende la struttura della prima. Anche qui, insomma, si riscontra il medesimo effetto di dilatazione del discorso aggiunzione di strutture sintattiche indipendenti che connota gli esempi precedenti.

d) *Inarcatura interstrofica*

In tutti i testi del *corpus* che si sono esaminati la sintassi non travalica i limiti estremi di strofe; solo in un caso questo succede:

Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, stanza II-III, vv. 18-24, 25-27:

[...]

eu, ki son de tal donna inamuratu,  
dundi è dolci placiri,  
preiu e valenza e iuiusu pariri  
e di billici cutant'abondanza  
ki illu m'è pir simblanza,  
quandu eu la guardu, *sintir la dulzuri*  
*ki fa la tigma in illu miraturi;*

*ki si vidi livari*  
*multu crudilimenti*  
*sua nuritura, ki illa à nutricatu*

[...]

Caso unico scavalco del confine strofico ed esempio massimo di conflitto fra le strutture metriche e il fluire del discorso: la sintassi deborda e la frase relativa viene sorprendentemente sbalzata nella stanza successiva.

e) *Inarcature infrasingmatiche*

Come è già stato detto sopra, i procedimenti inarcanti non devono essere considerati esclusivamente come un fatto di marcata infrazione della sintassi rispetto alla norma del metro. È piuttosto normale che nello sviluppare un discorso in versi il poeta sia obbligato scavalcare il confine di fine verso; altrimenti, facendo coincidere rigorosamente la sintassi con la metrica, l'effetto ottenuto sarebbe simile a quello della canzonetta – e quindi: frasi molto brevi, paratassi e giustapposizione dei nuclei testuali, ritmo eccessivamente cadenzato e monotono ecc.

Tuttavia, a fronte di questo dato generale, è possibile constatare che certe occorrenze del fenomeno siano più rilevanti di altre, e che certi autori vi facciano più frequentemente ricorso rispetto a quelli nei quali tale operazione è più rara. Sulla base

delle schede che ho compilato, Dante, Cino da Pistoia e Guittone d'Arezzo sono i poeti in cui il fenomeno si attesta con numeri maggiori e, talvolta, con un grado d'intensità – e di artificiosità – più elevato (secondo la graduatoria fatta da Menichetti 1993, 487-93). Se questo riscontro era previsto per Dante e Guittone, per quanto riguarda Cino esso è stato abbastanza inaspettato: quest'ultimo, l' "amoroso messer Cino" di Petrarca (*Rvf* XCII, v. 10), differentemente dai primi due, è quasi esclusivamente poeta d'amore e, nelle canzoni che si sono esaminate, questa materia viene da lui trattata il più delle volte secondo una costruzione del discorso molto regolare, priva di forti anastrofi, iperbati e complicazioni retorico-sintattiche di altro genere, che invece sono decisamente più caratteristiche degli altri due, i quali spaziano su una tastiera tematica significativamente più ampia (si scorrono nei loro *corpora* canzoni di argomento morale e satirico, filosofico, religioso ecc.).

Fatta questa premessa d'insieme, cercherò ora di dare un saggio della situazione che si tratteggia, illustrando alcune fra le più ricorrenti fattispecie dell'enjambement; nel fare ciò mi baserò su alcune categorie presenti nell'articolata griglia tipologica stabilita da Soldani 2009, 107-203: mantengo infatti la distinzione tra 'inarcature senza perturbazione dell'*ordo verborum*' e 'inarcature con anastrofe'; mantengo anche la distinzione – il più delle volte però contestuale alle categorie già citate – fra enjambements *cataforici*, «che 'aprono' verso sviluppi nel verso successivo», ed enjambements *anaforici*, «nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*»<sup>26</sup>. Aggiungo *in cauda* una sezione nella quale riporto alcuni casi in cui i procedimenti inarcanti si ripetono in versi consecutivi.

## INARCATURE SENZA PERTURBAZIONE DELL'ORDO VERBORUM

1. *Soggetto/verbo*. Per Menichetti, questo tipo di enjambement è di intensità 'media', «perché in quel punto, anche nella lingua, si può quasi sempre indugiare» (Menichetti 1993, 491). Inoltre, poiché il soggetto ha sempre bisogno di puntellarsi sul verbo, tutti gli esempi di inarcatura che si sono qui raccolti sono di tipo cataforico. Dante

---

<sup>26</sup> Entrambe le citazioni da Soldani 2009, 111.

Vn 22.5-8<sup>27</sup>, vv. 18-19 “quando *la donna mia / fu giunta* dalla sua crudelitate”. Significativamente, a breve distanza si replica la medesima inarcatura: Lapo Gianni 6, vv. 57-58 “non credo mai, fin che *vostre bellezze / soverchieranno* l’altre di beltate” e vv. 60-61 “sappiate, donna, che *le mie fortzze / non dureranno* contra vostr’altezze”. Cino 49, vv. 92-93 “Per Dio, di me *pietate / vi prenda*, per mercé, di meve un poco” (dove si può rilevare una leggera dilatazione dovuta alla frapposizione del clitico *vi*).

2. *Verbo/oggetto*. L’intensità dell’inarcatura è la medesima del punto precedente e gli enjambements sono tutti cataforici. Dante 19, vv. 12-13 “quand’elli *incominciaro / la morte mia*, che tanto mi dispiace” e vv. 40-41 “e spessamente *abbraccia / li spirti* che piangon tuttavia”; Cino 102, vv. 10-11 “però ch’io veggio e *miro / quella* ch’è dea d’ogni beltate”. Capita anche che vi sia inarcatura fra verbo all’infinito e il suo complemento oggetto: Dino Frescobaldi 3, vv. 18-19: “ch’ei non credea *seguire / la pena* ove convien ch’egli or si giri”. Un caso dal mio punto di vista più notevole degli altri perché avviene fra due versi scritti in due lingue diverse, il francese antico e il latino: Dante 52, vv. 1-2 “Aï faus ris, puor quoi *traï aves / oculos meos?* et quid tibi feci”. Monte Andrea 5, vv. 15-16 “Gente d’errore, com’è alcuno, *lauda / lo vizioso Amor*: così no·l chiamo!”. Mostacci 1, 25-26 “Però, bella, *temendo / voi* laudo in mio cantare”.

3. *Avverbio-verbo*. Il fenomeno è rilevante perché il nesso fra i due elementi è molto forte e la loro contiguità è il più delle volte obbligatoria (cfr. *GGIC* II, VII.3): Dante 19, vv. 4-5 “però che *dolorosamente / sento* contra mia voglia”; Idem 50, vv. 28-29 “L’angoscia che non cape dentro *spira / fuor* della bocca sì ch’ella s’intende”; Dino Frescobaldi 5, vv. 42-43 “sì *amorosamente / guardarò* in lei, veggendo a compimento”.

4. *Dimostrativo-relativo*. Trattandosi di una relativa restrittiva, il legame con il dimostrativo antecedente è molto forte; tuttavia, mette in guardia Soldani 2009, 121, la scissione determinata dall’inarcatura è «attenuta [...] dalla compiuta autonomia sintattica della relativa». Dante 20, vv. 2-3 “a fin di morte per piacer di *quella / che* lo mio cor solea tener gioioso” e significativamente poco dopo vv. 46-47 “perché m’avien che la luce di

---

<sup>27</sup> Qui e a seguire cito le pericopi di testo indicando soltanto il numero della poesia nelle edizioni di riferimento.

*quegli / che mi fan tristo mi sia così tolta*”; Guittone 3 (PD), vv. 40-41 “li ha loco assai, e *quello / che* mostrar se sa bello”.

5. *Verbo-complementi*. Il fenomeno è ampiamente attestato. In termini d'intensità, il livello di rottura è piuttosto basso, vista la sostanziale autonomia del verbo dai suoi complementi. Dante Vn 20. 8-17, vv. 7-8 “E perché mi ricorda ch'io *parlai / della mia donna*, mentre che vivea”. Anche a cavallo della fronte e della sirma: Dino Frescobladi 4, vv. 7-8 “tanto che Morte lui prende e *colora / de lo su' frutt'altero* ch'innamora”.

6. *Articolo-sintagma nominale*. Di fortissima intensità, si sono raccolti pochi esempi; ne indico solo uno di Guittone 2 (PD), vv. 61-62 “Scuro saccio che par *lo / mio detto*, ma' che parlo”.

7. *Pronome-resto della frase*. Piuttosto raro nelle mie schedature: Lapo Gianni 6, vv. 16-17 “ch'Amor non dé voler per ragion ch'io / *merito perda per lo buon servire*”; Chiaro Davanzati 26, vv. 64-65 “che 'n quella guisa ch'*eo / moro*, chi morir fa·mi morir faccia” (in cui si può rilevare, dal punto di vista retorico, la figura etimologica fra *moro* e i due *morir*).

8. *Congiunzione subordinante-resto della frase*. Anche qui un solo esempio vista la rarità delle occorrenze, la quale si spiega per la dirompenza del fenomeno: Guittone d'Arezzo 2 (PD), vv. 20-21 “Ciò dia saver, che, *se / torn'a suo pregio magno*”.

9. *Sostantivo-aggettivo*. Molto raro questo tipo di inarcatura anaforica fra i lirici spogliati<sup>28</sup>; è ancor più significativo che uno dei pochissimi casi che ho registrato occorra proprio nel Bolognese, il quale, come si diceva, è piuttosto restio nel praticare l'inarcatura: Guinizzelli 5, vv. 26-27 “recontra amor come fa l'aigua il *foco / caldo*, per la freddura”.

---

<sup>28</sup> Anche Soldani 2009, 114 registra questa frequenza nei sonetti dei pre-petrarcheschi che ha esaminato (di cui riporta solo un esempio da Cavalcanti).

## INARCATURE CON ANASTROFE

Come già puntualizzano Soldani 2009, 140-41, e Bellomo 2016, 134, – i quali, a loro volta, rimandano a Bozzola 1999, 109-10 per le puntualizzazioni metodologiche – l’occorrenza della figura dell’inversione nel linguaggio poetico non è un fattore di per sé di marcatezza o comunque di deroga alla norma; anche perché è lo stessa *langue* di alcuni generi letterari che sollecita un’utilizzazione più o meno ampia dell’artificio. Il che, tuttavia, non significa che la scelta di un dispositivo piuttosto che un altro sulla tastiera delle opzioni possibili non abbia mai alcuna rilevanza stilistica; il punto è semmai quello di considerare ciascun caso e confrontarlo con i suoi ‘dintorni’, e cioè con il resto della produzione di quell’autore, altri testi appartenenti al medesimo genere, alla stessa epoca, e così via<sup>29</sup>.

Nel caso dell’anastrofe in inarcatura, va detto che sul piano dell’intonazione sintattico-melodica essa provoca una specie di accelerazione: quando il lettore s’imbatte nell’elemento che è stato anticipato, movimentata mentalmente la lettura per arrivare subito al membro posposto che regge sintatticamente l’artificio<sup>30</sup>. Pertanto, questi rilievi permettono di intuire già per se stessi che l’inarcatura in anastrofe rientri nella tipologia degli enjambements cataforici.

1. *Aggettivo-sostantivo*. I dati che ho raccolto non fanno che confermare le intuizioni di Soldani ricavate dal suo spoglio sui sonetti di alcuni poeti pre-petrarcheschi; in generale posso quindi constatare che – a parte il solito Dante che si smarca sempre un poco dalla tendenza generale e qualcosa in Cino – questa fattispecie nella canzone del ’200 è piuttosto rara: Dante 27, vv. 13-14 “che da degno di *manto / imperial* colui dov’ella regna” e ancora ai vv. “e questa, disdegnosa di *cotante / persone* quante”; Cino 49, vv. 18-19 “a la mia *amortita / persona*, lassa quando voi non vede” (entrambi gli enjambements riportati sono, ovviamente, cataforici).

---

<sup>29</sup> A tal proposito, così si esprime Bozzola 1999, 109: «La nozione spitzeriana che vi è implicitamente connessa di scarto, o deviazione differenziale, rispetto alla norma – scarto che, nella metodica del grande critico, innesca il percorso interpretativo, lo *Zirkel im Verstehen* – presuppone l’individuazione e l’interiorizzazione di quella stessa norma: che, da parte dell’interprete, deve significare la sua verifica diacronica, la messa a fuoco degli istituti su cui essa si staglia».

<sup>30</sup> È ciò che Soldani chiama «gioco di chiusura anticipata» (Soldani 2009, 140-41).

2. *Verbo-soggetto*. Dino Frescobaldi 1, vv. 20-21 “e quivi *cresce* con tanta ferezza / *questa speranza*, che così m’è ria” (qui in concomitanza con l’iperbato, ma, come si diceva, spesso queste categorie classificatorie si intersecano); Guittone 1 (ed. Egidi), vv. 41-42 “de troppo bene è *freno / male*”; Cino 45, 31-32 “e Mercé da Pietà (ch’altro non dura / lo cor, che quant’è più gentil sol prende)”; Cino 91, vv. 7-8 “tanto forte *si attrista* – e *si travaglia / la mente*, ove si chiude lo disio”. Dante 43, vv. 7-8 “*non esce* di faretra / *saetta* che già mai la colga ignuda” (anche qui con la complicazione dell’iperbato); Cino 118, vv. 11-12 “vien d’ogni tempo e *riede / lo spirito mio*, donna, ove voi state”.

3. *Oggetto-verbo*. Differentemente da quanto fa Soldani 2009, 145-152, ho preso in considerazione solo la «realizzazione ‘pura’» della struttura, e cioè quella in cui sono coinvolti nell’inarcatura solo l’Oggetto e il Verbo; essa, del resto, è decisamente rara: Dante 40, vv. 23-24 “e Amor, che *sue ragne / ritira* al ciel per lo vento che poggia”; Cino 49, vv. 12-13 “se *la vostra figura / non veggio*, donna, in cui è il viver meo”.

4. *Infinito-verbo reggente*. Molto artificiosa questa realizzazione del fenomeno, considerato il forte vincolo sintattico che lega i due elementi: Cino 45, vv. 15-16 “in ogni parte ’l cor, sì che *gridare / mi fa*: «Mercé, mercé!», spesso piangendo”.

## PROCEDIMENTI INARCANTI SU PIÙ VERSI CONSECUTIVI

Sono verosimilmente sintomo di eccezionalità e non di semplice adeguamento al codice poetico o alle necessità sintattico-grammaticali quegli esempi in cui il modulo inarcante è replicato in più versi successivi. Fra gli esempi che seguono si possono isolare due tipologie: una prima in cui un enjambement si verifica a cavallo di una coppia di versi, cui segue una pausa sintattica forte e nella coppia successiva l’artificio viene reiterato (tipo A); una seconda nella quale più inarcature si dispongono su più versi contigui ‘a serpentina’<sup>31</sup>, senza che ci sia un’interruzione del flusso sintattico (ed è questa la realizzazione più complessa).

---

<sup>31</sup> Con questa espressione Menichetti si riferisce al tipo B (Menichetti 1993, 491-92).

TIPO A. Cino 90, vv. 13-14 e 14-15 “però che non *diserra / la Morte* di voler ch’i’ testé mora.” “Così m’avien per non veder *l’augella / di cui non ebbi*, gran tempo è, novella” (la prima inarcatura sia fra il verbo e il soggetto in anastrofe; la seconda tra il sostantivo e la frase relativa); e ancora Cino 165, vv. 26-27 e 27-28 “la cu’ ’nvidia *punge / l’altrui valor*, ed ogni ben s’oblia;” “o vil malizia, a te, perché *t’allunge / di bella leggiadria*” (fra verbo e oggetto e fra verbo e il suo complemento).

TIPO B. Dino Frescobaldi 1, vv. 37-38 “la qual fedita e *morta / fu* nel partir della tua bella amanza” e subito dopo vv. 39-40-41 “In te conven che *cresca* ogni pesanza / *tanto*, quanto ogni tuo ben fu ’l *disio / ch’era* fermato nella sua bellezza”: i primi due enjambements sono decisamente più forti dell’ultimo (fra sostantivo ed espansione relativa), se non altro per la scarsissima consistenza sillabica del *rejet* (*fu* e *tanto*); a ciò va aggiunto che il quello fra i vv. 39-40 è complicato dall’iperbato che separa il verbo dall’avverbio posposto. Guittone d’Arezzo 5 (*PD*), vv. 1-2-3 “Ahi lasso, che li boni e li *malvagi / omini* tutti hano preso *acordanza / di mettere* le donne in dispregianza”: dove nel primo caso si può isolare un chiarissimo *specimen* di inarcatura anaforica, poiché *li malvagi* potrebbe sembrare, a una prima impressione, un normale aggettivo sostantivato, ma, procedendo nella lettura, ci si rende immediatamente conto che si tratta di un aggettivo in posizione attributiva e si è quindi costretti a ristrutturare mentalmente il modulo; nel secondo invece si tratta di un enjambement fra sintagma nominale e l’infinitiva. Cino 39, vv. 20-21-22 “se lo sguardo si giugne, *immantene / passa* nel core ardente / *Amor*, che pare uscir di chiaritate”: è interessante notare che in questo caso gli elementi inarcati sono tutti collegati fra loro – cui si aggiunge l’artificio dell’iperbato e in concomitanza dell’anastrofe tra *passa* e *Amor*), sicché possiamo considerarlo un esempio di inarcatura su tre versi (Avverbio – Verbo [...] – Soggetto). Dante 40, vv. 10-11-12 “e però *non disgombra / un sol penser d’amore* ond’io son carico / *la mente mia*, che è più dura che pietra”: pure qui l’effetto di continuità sintattica è assicurato dal fatto che su tre versi consecutivi si dispongono il verbo, l’oggetto e il soggetto, con evidente perturbazione dell’ordine delle parole. Bonagiunta 10, vv. 25-26-27 “Così la *disiansa / verrà compita*, e non serà *smarruto / lo mio acquistare* per folle pensamento”: per nulla frequenti nel Lucchese, qui gli enjambements (fra soggetto e verbo e fra verbo e oggetto) non appartengono tutti alla medesima frase, ma a due strutture sintattiche differenti

coordinate sindeticamente dalla congiunzione *e*. Molto simile all'esempio precedente Monte Andrea 4, vv. 12-13 “Ché 'n Sua propria natura tuto *resta / lo mio affetto*; ed àmi dato *vesta / di Sé*: vedete oimai chent' Ess'or pò!”: ancora due frasi coordinate e due procedimenti inarcanti ‘a serpentina’. Un caso molto notevole, in cui i procedimenti inarcanti si dispiegano su quattro versi consecutivi, in Mostacci 4, vv. 37-38-39-40 “ma no m'inspero, ch'*a tal signoria / son servato*, che buono *guiderdone / averaggio*, perzò che no *obria / lo ben servent'*e merita a stagione”: con una certa sorpresa di trovare una simile configurazione del fenomeno in un Siciliano, si rileva nell'ordine: un enjambement in anastrofe fra il complemento e il verbo reggente; uno fra oggetto e verbo – sempre con l'inversione dei membri –; uno fra il verbo e il soggetto, ancora in anastrofe.

### CAPITOLO III

## La similitudine nella canzone del Duecento

Prima di iniziare a trattare nello specifico l'argomento di questo paragrafo, mi preme di fare una precisazione terminologica e metodologica insieme intorno alla nozione retorica di 'similitudine'. Mi allaccio subito alla definizione che ne dà Mortara Garavelli nel suo trattato di retori: «La similitudine è modernamente<sup>32</sup> considerata una delle due specie del paragone (l'altra è la comparazione<sup>33</sup>). Consiste nel confrontare l'uno con l'altro esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via discorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri, aspetti ecc. somiglianti e 'paragonabili' a quelli dell'altro» (Mortara Garavelli 2016, 249).

Vista la natura bimembre di questo modulo retorico, la sua realizzazione più naturale è quella in cui le due componenti – il comparante e il comparato<sup>34</sup> – si equivalgano o comunque sono fra loro proporzionate in termini di consistenza versale; non è tuttavia infrequente che, anziché essere costruita in maniera bilanciata, essa propenda significativamente nell'una o nell'altra direzione. E può talvolta capitare che ciò determini la coincidenza o l'infrazione con le partizioni metriche della stanza (si pensi a quei casi, come vedremo, in cui il primo membro si stende perfettamente sulla prima parte della stanza, e il secondo invece solo sui primi versi della sirma; ecc.): il che è un dato stilistico non irrilevante ed è altresì sintomatico di una concezione, in un senso, di adeguamento, e, nell'altro, di conflitto fra la metrica, la sintassi e la retorica.

---

<sup>32</sup> La precisazione del fatto che quella enunciata è una definizione moderna è molto importante. Alla voce 'similitudine' dell'*Enciclopedia dantesca*, Lucia Onder e Antonino Pagliaro fanno riferimento alle categorie della retorica antica: nella quale la nozione di 'comparazione' non corrisponde a una delle due specie dello schema argomentativo del paragone, ma consiste nel rapporto fra i due elementi che costituiscono la similitudine (i due studiosi parlano di 'collatio') (ED s.v. 'Similitudine').

<sup>33</sup> Il quale si differenzia dalla 'similitudine' per la *reversibilità* del rapporto fra i due elementi che lo compongono.

<sup>34</sup> Preferisco la coppia 'comparante – comparato' a quella 'foro – tema' utilizzata da Perelman e Olbrechts-Tyteca: «Proponiamo di chiamare *tema* l'insieme dei termini A e B sui quali verte la conclusione e di chiamare *foro* l'insieme dei termini C e D, che servono ad appoggiare il ragionamento. Normalmente, il foro è conosciuto meglio del tema di cui deve illuminare la struttura o stabilire il valore che può essere valore d'insieme o valore dei termini uno rispetto all'altro» (TA 1966, 393-94).

a) Modulo del comparante ‘come + sintagma nominale + che’

Una struttura sintattica frequentissima<sup>35</sup> nella similitudine è quella che si compone ‘come + sintagma nominale + relativa’<sup>36</sup>. Essa introduce spesso un confronto che si gioca sul piano etico, poiché tende a introdurre un esempio di comportamento da seguire o da evitare in una determinata situazione (cfr. Giunta 1998, 122 e sgg.). Dallo spoglio che ho condotto questo è il modulo che si attesta come maggioritario per introdurre il comparante.

Cino da Pistoia, *Quand’io pur veggio che si volta il sole*, stanza III, vv. 31-36:

Di tutto questo ben – son gli occhi scorta:  
chi gli occhi, quando amanz’ha dentro chiusa,  
riguardando non usa,  
fa *come quei che* dentro arde e la porta  
contra ’l soccorso chiude;  
però degli occhi usar vòl la virtude.

Iacopo Mostacci, *Allegramente canto*, stanza I, vv. 1-6:

Allegramente canto  
certo ed a gra ragione  
*com’amador ch’*à gioia a suo volire;  
ma non ch’io già pertanto  
dimostri la cagione  
de la mia gioia, che ciò saria fallire.

I prossimi due casi - entrambi tratti da Chiaro – presentano un’applicazione del modulo leggermente variata:

*Madonna, lungiamente aggio portato*, stanza III, vv. 23-28:

Rimembranza, madonna, si convene  
da voi aver di me, vostro servente,

---

<sup>35</sup> A sostegno di questo rilievo tassonomico, ecco le parole di Giunta 1998, 122, intorno alla «mossa impersonale» *omo che*: «formule discorsive come queste debbono essere lette sullo sfondo di una tradizione di precettistica in versi tanto estesa e pervasiva da coinvolgere in pratica l’intero spettro dei rimatori prestilnovisti».

<sup>36</sup> Essa è ampiamente attestata anche nella *Commedia*: Onder e Pagliaro (cfr. *ED* s.v. ‘Similitudine’) ne riportano molti passi e individuano un precedente illustre in Virgilio (*Aen.* II vv. 379 ss.): «*Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem / pressi humi nitens trepidusque repente refugit / attollentem iras et caerula colla tumentum*» (il corsivo è mio).

a ciò ch'io non perisca di voi amando;  
*ché sì come a lo cervio m'adiviene,*  
*che,* là dov'è feruto, inmantenente  
ritorna al grido di chi 'l va cacciando.

*Amore, io non mi doglio*, stanza I, vv. 7-17:

Amore, io non mi doglio  
per mie pene sentire,  
perch'io voglia partire  
da vostra signoria,  
né perché più ch'io soglio  
doppiato aggia martire:  
ma voglio alquanto dire  
mia crudel vita e ria;  
ch'i' m'acontai di pria  
a voi di fin coraggio,  
perseverando maggio  
divenir ch'io non era;  
*che a simil di pantera*  
*faceste per usaggio,*  
*ch'ogn'altra fera prende per olore:*  
voi mi prendeste, amore,  
lo core e me, veggendo vostra sepera.

Nel primo esempio, infatti, fra il sintagma nominale *cervio* e il relativo si ha l'interposizione del verbo – che negli altri casi fin qui proposti anticipa sempre la congiunzione *come*. Lo stesso vale per i versi di *Amore, io non mi doglio*.

Cino da Pistoia, *Non che 'n presenza de la vista umana*, stanza III, vv. 29-31:

La mia forte e corale inamoranza  
vi celo, *com'uom tanto vergognoso*  
*ch'anzi che dica suo difetto more,*

qui con inarcatura sintattica tra i vv. 29 e 30, il cui *rejet* fa scivolare di conseguenza anche l'attacco del comparante un poco più a destra.

Idem, *L'alta speranza che mi reca Amore*, stanza V, vv. 41-44:

Io sto *com'uom che* ascolta e pur disia  
d'udir di lei, sospirando sovente,  
però ch'io mi risguardo entro la mente,  
e trovp ched ell'è la donna mia,

dove il modulo sta in attacco assoluto di stanza, e nel quale si rileva ancora una sintassi leggermente inarcata fra i vv. 41 e 42.

Naturalmente, quello appena visto è *uno* dei moduli, non quello esclusivo. Non molto ricorrente nelle canzoni del *corpus* è la gacitura incastonata fra i due operatori di paragone *come* e *così*, che dà luogo a un'architettura retorico-sintattica di più ampio respiro rispetto alle precedenti; se ne vedrà ugualmente qualche occorrenza nelle pagine che seguono. Invece, ben attestata è la formula nella quale il comparante, introdotto sempre dalla particella *come*, condivide, sottintendendolo, il verbo del comparato. Basti l'esempio dantesco, tratto da *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, stanza III, vv. 45-57:

E altri son che, per esser ridenti,  
d'intendimenti  
correnti voglion esser giudicati  
da quei che so' ingannati  
veggendo rider cosa  
che lo 'ntelletto cieco non la vede.  
E' parlan con vocaboli eccellenti,  
vanno spiacenti,  
contenti che dal vulgo sian mirati;  
non sono innamorati  
mai di donna amorosa;  
ne' parlamenti lor tengono scede;  
non moveriano il piede  
per donneare a guisa di leggiadro,  
ma, *come al furto il ladro,*  
*così vanno a pigliar villan diletto*  
- e non però che 'n donne è sì dispetto  
leggiadro portamento –  
che paiono animal senza intelletto.

#### b) Similitudine tra fronte e sirma

Ora, esaminiamo alcuni *specimina* in cui la similitudine ha un'estensione più ampia e, segnatamente, scavalca il confine metrico principale all'interno della stanza, cioè quello tra fronte e sirma.

Bonagiunta Orbicciani, *Fina consideransa*, stanza I, vv. 4-12:

*Com' omo mentre avansa,*  
*che cela lo procaccio e stanne muto,*

*non s'atutasse per dimostramento,  
eo non lo celeraggio in tal mainera  
ch'io n'aggia riprendensa per ragione;  
ma, sì che 'nn-allegransa lo meo dire  
si possa convertire,  
celando per l'autrui riprensione,  
canteraggio de la mia gioia intera.*

Qui la ragione metrica del testo è rispettata dalla sintassi e dalla retorica: il figurante si distende sul primo piede e lo abbraccia completamente, mentre il figurato viene innescato in corrispondenza dell'attacco di sirma. Risulta quindi chiara la feconda interazione fra le componenti del discorso poetico che concorrono alla realizzazione – e all'espressione – dell'armonia dell'insieme.

Dino Frescobaldi, *Per gir verso la spera*, stanza I, vv. 1-11:

*Per gir verso la spera, la finice  
si scalda sì, che poi accende fiamma  
illico ov'ella infiamma,  
sì che Natura vince vita allora.  
Così per ver, ché 'l meo pensier lo dice,  
mi mena Amor verso sì fatta fiamma,  
che 'l cor già se ne 'nfiamma,  
tanto che Morte lui prende e colora  
de lo su' frutt'altero che innamora.  
Tant'è cocente, che chi 'l sente chiaro  
trova radice d'ogne stato amaro.*

Qui il caso è notevolissimo. La stanza si analizza in una fronte divisa in due piedi tetrastici e una sirma indivisa di soli tre versi. La similitudine è distesa sui piedi in maniera parallela, sennonché il comparato (*Così per ver* ecc.) eccede il 'suo' piede di un verso, debordando quindi nella parte della stanza dopo la *diesis*.

### c) *Similitudine su tutta la stanza*

Riporto di seguito alcune similitudini di ampio respiro, le quali, come si diceva, risultano minoritarie nel *corpus*. Anche qui capita di registrare casi in cui le strutture combaciano con i punti metricamente rilevanti; in quello che segue, per esempio, i connettivi *sicome* (v. 57) e *così* (v. 67) si collocano – esplicitando e rafforzando il

parallelismo fra i due membri –, rispettivamente, all'inizio della fronte e all'inizio della sirma.

Chiaro Davanzati, *Nesuna gioia creò*, stanza V, vv. 57-70:

*Sicome* per fredura  
l'agua in ghiaccia raprende, – già n s'arende  
cotanto indura per adimorare,  
e dove per calura  
sua durezza rincende, – sì contende  
vertù de l'una e l'altra per usare;  
*così* avene d'amare,  
che richier gentilezza  
e talor con prodezza,  
e donasi a viltate  
chi n'ha gentilitate,  
ch'amore 'n vizio manda  
soverchio di vivanda,  
se cortesia e ubidire non pare.

Dove i due membri, perfettamente bilanciati tra la fronte e la sirma, rispettano le partizioni metriche fondamentali.

Chiaro Davanzati, *Greve cosa è l'attendere*, stanza III, vv. 10-18:

Donna, di voi m'avene  
*a semblanza del foco*  
che 'mprima pare gioco,  
ma chi lo tocca ha pene;  
*così* di voi: quando prima guardai  
e con voi parlai,  
erami in piacimento;  
seguendo poi, tormento  
assai n'ho avuto e radoplai i guai.

Guido Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*, stanze II-III, vv. 13-36:

Nave ch'esce di porto  
con vento dolce e piano,  
fra mar giunge in altura;  
poi vèn lo tempo torto,  
tempesta e grande afano  
li aduce la ventura;  
allor si sforza molto  
como possa campare,  
che non perisca in mare:  
*così* l'amor m'à colto  
e di bon loco tolto  
e miso a tempestare.

Madonna, audivi dire  
 che 'n aire nasce un foco  
 per rincontrar di venti;  
 se non more 'n venire  
 in nuviloso loco,  
 arde inmantenenti  
 ciò che dimora loco:  
*così* 'n le nostre voglie  
 contrar' aire s'accoglie,  
 unde mi nasce un foco  
 lo qual s'astingue un poco  
 in lagrime ed in doglie.

Invece qui è interessante notare che in due stanze successive le similitudini abbracciano l'intera unità melodica, replicando la medesima sfasatura fra il comparante e il comparato, da un lato, e la metrica, dall'altro; in particolare, nella stanza III, ove il secondo membro, introdotto da *così*, si smarca dall'attacco di sirma per solo un verso.

#### *d) Stanze con più di una similitudine*

Un grado di artificiosità maggiore si raggiunge con la compresenza nella stessa strofe di due strutture di paragone, poiché la singolare dialettica che il più delle volte si innesca fra esse (sia di parallelismo metrico e semantico sia di contrapposizione e conflitto) offre uno spettro molto ampio di configurazioni particolari del fenomeno.

Bonagiunta Orbicciani, *Avegna che partensa*, stanza II, vv. 13-24:

La gioi' ch'eo perdo e lasso  
 mi strugg'e mi consuma  
*como candela ch'al foco s'accende;*  
 e sono stanch'e lasso:  
 meo foco non alluma,  
 ma quanto più ci afanno, men s'apprende;  
 e non risprende – alcuna mia vertude,  
 avanti si conchiude  
*siccome l'aire quando va tardando,*  
*e come l'aigua viva,*  
*ch'alor è morta e priva*  
*quando si va del corso diviando.*

In questo caso vi sono due similitudini, disposte in modo bilanciato fra la prima parte e la seconda, come solitamente accade in Bonagiunta<sup>37</sup>. Più nello specifico, faccio notare che nella seconda similitudine (vv. 19-24) i comparanti sono due: *l'aire* e *l'aigua viva*. È interessante inoltre che, come si è detto poco sopra, l'ambito semantico del figurante della seconda similitudine è logicamente legato all'immagine della “candela ch'al foco s'accende” (v. 15).

Dante Alighieri, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, stanza I, vv. 1-15:

Amor che movi tua virtù dal cielo  
*come 'l sol lo splendore,*  
 che là s'apprende più lo suo valore  
 dove più nobiltà suo raggio trova,  
*e com' el fuga oscuritate e gelo,*  
*così,* alto signore,  
 tu cacci la viltà altrui del core  
 né ira contra te fa lunga prova;  
 da te convien che ciascun ben si mova  
 per lo qual si travaglia il mondo tutto,  
 senza te è distrutto  
 quanto avemo in potenza di ben fare:  
*come pintura* in tenebrosa parte,  
 che non si può mostrare  
 né dar diletto di color né d'arte.

Con Dante la temperatura stilistica s'innalza e la retorica aumenta il suo coefficiente di difficoltà. Commentiamo la prima stanza di questa canzone. Sono presenti tre similitudini (i cui comparanti sono: *come 'l sol*, *come el fuga*, *come pintura*), che occupano rispettivamente il primo piede, il secondo piede e la sirma senza eccedere le partizioni metriche della stanza. Le prime due sono di fatto intrecciate, poiché la seconda riprende anaforicamente, mediante il pronome *el*, il comparante della prima (*'l sol* v.2); la seconda e la terza, invece, hanno le loro componenti disposte a chiasmo (comparante – comparato / comparato – comparante). Inoltre, se consideriamo il piano delle aree semantiche da cui sono tratti i comparanti, non risulta fuori luogo rilevare che le tre strutture si intrecciano ulteriormente: lo *splendore* del v. 2 si oppone all'*oscuritate* del v. 5, la quale, a sua volta, ritorna con la *tenebrosa* parte del terz'ultimo verso.

---

<sup>37</sup> Del resto, lo stesso Menichetti parla, a proposito della metrica del lucchese, di «complessivo corrispondersi di sintassi e partizioni metriche» (Menichetti 2012, XXXII).

e) *Similitudine in più di una stanza*

Sotto questa rubrica raccolgo alcuni esempi di similitudini che assumono una funzione retoricamente strutturante all'interno del componimento, e cioè quei casi in cui questa figura ritorna nelle strofi nel corso della canzone, spesso in posizioni fisse.

Chiario Davanzati, *La mia fedel voglienza*, stanze I-II, vv. 1-30:

La mia fedel voglienza  
che nel mio core è stata  
gran tempo adimorata  
ferma con ubidienza,  
molto l'aggio celata,  
ch'aggio avuto temenza:  
ma·ffatt'ha permanenza  
l'amore ogni fiata  
nel mio voglioso core,  
e sovente inviato  
a voi corona e pregio di bieltate:  
*al mio parer passate,  
come robino passa di valore  
ogn'altra pietra, e voi l'altre d'amore;*  
ed ei sempre con voi s'è dimorato.

Lo core e 'l pensamento,  
ogne vertute mia  
in vostra signoria  
fatt'ha dimoramento;  
ed io mai non ardia  
mostravi il mio talento,  
perché avëa pavento  
darvi maninconia:  
ché di cortese e puro  
amor sempre v'amai  
ed amo, bella, senza villania;  
*ché vostra cortesia  
m'ha fatto come l'antalosa face,  
che 'l suo diletto che tanto le piace  
l'aduce in parte e loco non sicuro.*

La similitudine occorre sempre in posizione di chiusa, reiterando la struttura retorica in una parte fissa: il che non implica però che le strofi abbiano la stessa intonazione sintattico-melodica. La prima infatti si articola in quattro movimenti piuttosto sproporzionati fra loro e tutti smarcati dalle partizioni metriche (si va dai sei versi del

primo a uno solo dell'ultimo); la seconda, sempre analizzabile in quattro momenti, risulta più omogenea e cadenzata nelle sue parti (tre di quattro versi e una di tre).

Idem, *Lungiamente portai*, stanze I-III-IV, vv. 1-14, 30-45, 46-59:

Lungiamente portai  
mia ferita in celato  
e fui temente di dir mia doglienza;  
tutto in me 'maginai  
vostro prencipio stato,  
credendo in voi campar per ubidenza:  
ché la valenza – di voi, donna altera,  
fueme pantera – e *preseme d'amore*  
*come d'aulore*  
*che d'essa ven si prende ogn'altra fera:*  
*così di voi mi presi innamorando;*  
mercé chiamando, – istato son cherente,  
se fosse a voi piacente,  
di dare ancor ciò che dimostro in cera.

Quando penso ed isguardo  
la vostra gran bieltate,  
in ciascun membro sento li sospiri,  
cotanto n'ho riguardo  
de lo tardar che fate  
non perdan ciò, ond'atendon disiri.  
Oh i dolzi smiri – e la gaia fezzone!  
*Del parpaglion – aver mi par natura,*  
*che si mette a l'arsura*  
*per lo chiaror del foco a la stagione:*  
*così m'aven, di voi, bella, veggendo,*  
*che mi moro temendo,*  
*cherendo a voi merzede,*  
*ed ancora con fede*  
*che mi doniate, s'aggio in voi ragione.*

Per lungo atendimento  
ogne frutto pervene  
veracemente a sua stagione e loco;  
al mio coninzamento  
simile non avene,  
ché, com' più tardo, più dimoro in foco.  
Se nonn-ha loco – in voi merzé cherere,  
non pò parere – in me vita gioiosa,  
ma, *come fa l'antalosa*  
*conven ch'io faccia a giusto mio podere,*  
*ch'a l'albero là dove più costuma*  
*sì si consuma – per lo suo diletto:*  
*ed io simile aspetto:*  
*se non mi date, non posso valere.*

Qui i fatti da mettere in rilievo sono principalmente due. Primo: Chiaro ricorre al dispositivo della similitudine sempre nella seconda parte della strofe, se non sempre in

conclusione di essa. Secondo: in tutti e tre i casi il comparante è ricavato dal dominio scientifico-naturale dei bestiari medievali o di epoca tardo-antica<sup>38</sup>. Questo secondo punto è da intendersi come un saggio della tendenza, caratteristica in Chiaro, di arricchire il proprio dettato poetico con tessere provenienti dalla cultura scientifica *tout court*<sup>39</sup>.

Guido Guinizzelli, *Tegno-l di folle 'mpres', a lo ver dire*, stanze I-II-IV, vv. 1-20, 31-40:

Tegno-l di folle 'mpres', a lo ver dire  
*chi s'abandona inver' troppo possonte,*  
*sì como gli occhi miei che fér' esmire*  
*incontr'a quelli de la più avenente,*  
che sol per lor èn vinti,  
senza ch'altre bellezze li dian forza:  
*ché a ciò far son pinti,*  
*sì come gran baronia di signore,*  
*quando vuol usar forza,*  
*tutta s'apresta in donarli valore.*

Di sì forte valor lo colpo venne,  
che gli occhi no 'l ritenner di neente,  
ma passò dentr' al cor, che lo sostenne  
e sentési plagato duramente;  
*e poi li rendé pace,*  
*sì come troppo agravata cosa,*  
*che more in letto e giace;*  
ella non mette cura di neente,  
ma vassen disdegnosa,  
ché si vede alta, bella e avenente.

Ben è eletta gioia da vedere  
quand' apare 'nfra l'altre più adorna,  
che tutta la rivera fa lucere  
e ciò che l'è d'incerchio allegro torna;  
*la notte, s'aparisce,*  
*come lo sol di giorno dà splendore,*  
*così l'aere sclarisce:*  
onde 'l giorno ne porta grande 'nveggia,  
ch'èi solo avea clarore,  
ora la notte igualmente 'l pareggia.

Anche in Guinizzelli le similitudini sono collocate nella sirma (tranne nella prima stanza perché ve ne sono due, una delle quali abbraccia i due piedi).

---

<sup>38</sup> Il più noto nel medioevo certamente è il *Physiologus*, opera in greco del II-III secolo d. C., riconducibile all'ambiente di Alessandria d'Egitto.

<sup>39</sup> Rileva Menichetti che il Davanzati «quasi esaurisce il fortunato filone di quelle metafore di besitario» (Menichetti 2004,v).

Giacomo da Lentini, *Mervigliosa-mente*, stanze I-III-IV, vv. 1-9, 19-27, 28-36:

Meravigliosa-mente  
un amor mi dstringe  
e soven ad ogn'ora.  
*Como 'omo che ten mente  
in altro exemplo pinge  
la simile pintura,  
così, bella, facc'eo,  
che 'nfra lo core meo  
porto la tua figura.*

Avendo gran disio  
dipinsi una pintura,  
bella, voi simigliante,  
*e quando voi non vio  
guardo 'n quella figura  
e par ch'eo v'aggia avante:  
sì com'om che si crede  
salvare per sua fede,  
ancor non via davante.*

Al cor m'ard'una doglia,  
*com'om che te-lo foco  
a lo suo seno ascoso,  
e quanto più lo 'nvoglia,  
tanto arde più loco  
e non pò star incluso:  
similmente eo ardo  
quando pass'e non guardo  
a voi, vis'amoroso.*

Dove tutte, significativamente, scavalcano il confine tra fronte e sirma. Aggiungo che, se è vero che solo nell'ultima la similitudine si distende sull'unità metrica nella sua interezza, in ciascuna sono presenti tre sequenze sintattiche perfettamente scandite dalla metrica; il che, sommato ai versi brevi (sono stanze olosettenarie) e alla consistenza ridotta delle strofi (solo nove versi), conferisce all'insieme il tipico andamento intonativo da canzonetta.

Idem, *Madonna, dir vo voglio*, stanze II-III-IV, vv. 17-32, 33-48, 49-64:

Lo meo 'namoramento  
non pò parere in detto,  
ma sì com'eo lo sento  
cor no lo penseria né diria lingua;  
*e zo ch'eo dico è nente  
inver' ch'eo son distretto  
tanto coralemente:  
foc'ajo al cor non credo mai si stingua,  
anzi si pur alluma:*

perché non mi consuma?  
*La salamandra audivi*  
*che 'nfra lo foco vivi stando sana;*  
*eo sì fo per long'uso,*  
*vivo 'n foc'amoroso*  
*e non saccio ch'eo dica:*  
lo meo lavoro spica e non ingrana.

Madonna, sì m'avene  
ch'eo non posso avvenire  
com'eo dicesse bene  
la propia cosa ch'eo sento d'amore:  
*sì com'omo in prudito*  
*lo cor mi fa sentire,*  
*che giammai no 'nde'è quito*  
*mentre non pò toccar lo suo sentore.*  
*Lo non-poter mi turba,*  
*com'on che pingere e sturba,*  
*e pure li dispiace*  
*lo pingere che face, e sé riprende,*  
*che non fa per natura*  
*la propia pintura;*  
e non è da blasmare  
omo che cade in mare a che s'apprende.

*Lo vostr'amor che m'ave*  
*in mare tempestoso,*  
*è sì como la nave*  
*ch'a la fortuna getta ogni pesanti,*  
*e campan per lo getto*  
*di loco periglioso:*  
*similmente eo getto*  
*a voi, bella, li mei sospiri e pianti,*  
*che s'eo no li gittasse*  
*parria che soffondasse,*  
*e bene soffondara,*  
*lo cor tanto gravara in suo disio;*  
*che tanto frange a terra*  
*tempesta che s'atterra,*  
*ed eo così rinfrango:*  
quando sospiro e piango posar crio.

Si registra un incremento progressivo della complessità della costruzione retorica delle stanze. Procediamo per ordine. Nella prima riportata, abbiamo solo una similitudine molto compatta che si distribuisce a cavallo delle volte. Nella seconda, la faccenda si complica un poco: da una similitudine sola si passa a due, e di queste due una si distende su quattro versi e coincide col secondo piede, la seconda occupa invece la prima volta e due versi della seconda; quindi anche qui, come nella stanza II, si oltrepassa il confine fra le volte. L'ultima delle strofi citate aumenta, rispetto alle prime due, notevolmente il coefficiente di complessità dell'esercizio retorico. Mi spiego meglio: nella similitudine "Lo vostro amor che m'ave / in mare tempestoso, / è sì como la nave / ch'a la fortuna

getta ogni pesanti, / e campan per lo getto / di loco periglioso” s’innestano i versi “similmente eo getto / a voi, bella, li mei sospiri e pianti, / che s’eo no li gittasse / parria che soffondasse, / e bene soffondara, lo cor tanto gravara in suo disio”, sicché, intrecciandosi con quelli precedenti, tale unione dà luogo a una seconda similitudine. L’immagine della nave che nel mare in tempesta è costretta, per fuggire più velocemente, a gettare in mare il carico eccessivamente pesante diventa il termine di confronto sia per l’amore che il poeta prova per la donna (*lo vostro amor*) sia per l’atteggiamento che egli ha nei confronti di madonna (*eo getto / a voi, bella, li mei sospiri e pianti ecc.*): di fatto, le due similitudini risultano quindi intrecciate l’una con l’altra<sup>40</sup>. Ma il portato retorico di questa stanza non è finito qui: anche la seconda volta ospita una similitudine, la quale, se è vero che non si allaccia a quella che la precede sulla base di ragioni retoriche, lo fa riprendendone l’immagine del mare in tempesta. Si aggiunga poi il fatto che, considerando il rapporto fra le strutture retoriche e la metrica, non si può non constatare che i due piani procedono ciascuno seguendo un proprio percorso, senza mai coincidere (forse solamente alla fine della prima volta la situazione si stabilizza un poco, ma è troppo tardi: ormai l’impressione che si ha è di forte conflitto tra le strutture retoriche e il metro). In conclusione, *Madonna, dir vo voglio*, per le ragioni che ho qui proposto, risulta essere, perlomeno dal punto di vista dell’architettura retorica, un caso notevole nel panorama della poesia dei Siciliani e con pochissimi termini di confronto.

Guido delle Colonne, *Ancor che ll’aigua per lo foco fosse*, stanze I-II-V, vv. 1-19, 20-38, 77-95:

Ancor che ll’aigua per lo foco lasse  
 la sua grande freddura,  
 non cangerea natura  
 s’alcun vasello in mezzo non vi stasse,  
 anzi averrea senza lunga dimora  
 che lo foco astutasse,  
 o che l’aigua seccasse:  
 ma per lo mezzo l’uno e l’altro dura.  
*Cusi, gentil criatura,*  
 in me à mostrato Amore  
 l’ardente suo valore,  
 che senza amore er’aigua fredda e ghiaccia;  
 ma Amor m’à allumato  
 di fiamma che mm’abbraccia,  
 ch’eo fora consumato,

---

<sup>40</sup> Il che si è riscontrato pochissime altre volte nei testi del *corpus*.

se voi, donna sovrana,  
non fustici mezzana  
infra l'Amore e meve,  
che fa lo foco nascere di neve.

Immagine di neve si pò dire,  
om che no à sentore  
d'amoroso calore:  
ancor sia vivo non si sa sbaudire.

Amor è uno spirito d'ardore  
che non si pò vedire,  
ma sol per li sospire  
si fa sentire in quel ch'è amadore.

*Cusì, donna d'aunore,*  
lo meo gran sospirare  
vi porea  
certa fare  
de l'amorosa flamma und'eo duro,  
sì m'ave preso e tolto;  
ma parm'esser siguro  
che molti altri amanti  
per Amor tutti quanti  
furon perduti a morte,  
che nno amaro quant'eo, né ssi forte.

La calamita contano i saccenti  
che trare non poria  
lo ferro per maestria,  
se nno che ll'aire in mezzo le 'l consenti;  
ancor che calamita petra sia,  
l'altre petre neenti  
non son cusì potenti  
a traier, perché nonn-àno bailia.

*Cusì, madonna mia,*  
l'Amor s'è apperceptuto  
che non m'avria potuto  
traer a:ssé, se non fusse per voi.  
E:ssi son donne assai,  
ma no nulla per cui  
eo mi movesse mai,  
se non per voi, piagente,  
in cui è fermamente  
la forza e la vertuti.  
Addonque prego l'Amor che m'aiuti.

È evidente la ripetizione di *cusì* sempre in apertura di sirma. Posso aggiungere – e questo non viene rilevato dal commento di Calenda (cfr. *PSS* II, 97-110) – che Guido affianca sistematicamente all'avverbio un vocativo rivolto a madonna (*gentil criatura, donna d'aunore, madonna mia*). Inoltre, va detto che queste tre stanze non sono bipartite solo sul piano della retorica, ma anche su quello del contenuto: con la stessa cadenza dei dispositivi appena esaminati, nella prima parte della strofe si parla di una situazione

generale e universale o comunque esterna al poeta, nella sirma invece il discorso poetico si concentra sull'individualità di chi scrive.

Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*<sup>41</sup>:

*Al cor gentil rimpaira sempre amore  
come l'ausello inselva i-lla verdura;  
né fe' amor anti che gentil core,  
né gentil core anti ch'amor, Natura;  
ch'adesso con' fu 'l sole,  
sì tosto lo splendore fu lucente,  
né fu davanti 'l sole;  
e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
come calore in clarità di foco.*

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

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

*Fere lo sol fango tutto 'l giorno:  
vile reman, né 'l sol perde calore;  
dis' ome alter: 'Gentil per sclatta torno';  
lui semblo al fango, al sol gentil valore:  
ché non dé dar om fé  
che gentilezza sia fòr di coraggio,  
in degnità d'ere',  
se da vertute non à gentil core,  
com' aigua porta raggio  
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.*

*Splende 'n la 'ntelligenza del cielo  
Deo criator più che 'n nostr'occhi 'l sole:  
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,*

---

<sup>41</sup> Riporto la canzone nella sua interezza.

e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;  
 e consegue, al primero,  
 del giusto Deo beato compimento,  
 così dar dovrìa, al vero,  
 la bella donna, poi che 'n gli occhi splende  
 del suo gentil, talento  
 che mai di lei obedir non si disprende.

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

La canzone manifesto di Guinizzelli è dominata dalla figura della similitudine, della quale il bolognese si serve per cercare di definire «l'idea di un rapporto di necessaria equivalenza tra amore e nobiltà di cuore» (Berisso 2018, 73), sfruttandola dunque quale strumento conoscitivo mediante il quale poter comprendere il non-noto paragonandolo con ciò che è noto. Se ne contano ben undici in appena 60 versi, sicché il componimento, scrive Luciano Rossi, «si fonda su un procedimento analogico [...], in un percorso 'naturale' che dal mondo animale, attraverso una serie di comparazioni<sup>42</sup> desunte dalla scienza del tempo, s'innalza al cielo e quindi al Paradiso» (Rossi 2002, 32).

È stato notato dagli studiosi che *Al cor gentil* ha molti punti di contatto con *Ancor che-ll'aigua per lo foco lasse* di Guido delle Colonne – su cui ci siamo già soffermati – sia per l'esibita struttura analogica che caratterizza entrambe, sia per alcune precise riprese lessicali fatte dal bolognese<sup>43</sup> (i vv. 26-27 di *Al cor gentil* mutuano infatti l'incipit della canzone del Giudice di Messina). Tuttavia, credo che Guinizzelli faccia proprio *uno* dei principi costruttivi di *Ancor che-ll'aigua*, non l'unico, eleggendolo però come esclusivo nella sua canzone ed elaborandolo ulteriormente.

Sarebbe inutile soffermarsi puntigliosamente su quale posizione assuma ciascuna similitudine nelle unità metriche; basti pertanto la visione d'insieme: la pervasività con

<sup>42</sup> Lo studioso utilizza il termine 'comparazione' in senso lato, non nel senso che si è specificato in apertura di paragrafo (cfr. *supra*).

<sup>43</sup> Annota Corrado Calenda, a proposito del principio analogico che struttura tre delle cinque stanze della canzone di Guido delle Colonne: «L'esibito modulo comparativo anticipa il grande sistema di analogie della guinizzelliana *Al cor gentil*, di cui questa canzone viene comunemente indicata come autorevole precedente» (*PSS II*, 102).

cui l'autore tratta questo dispositivo non gli permette di ancorarlo a una parte precisa della stanza e limitarlo a essa. Insomma, come si diceva, la figura della similitudine domina questa canzone.

*f) Similitudini che determinano la connessione fra le stanze*

Raccolgo due esempi nei quali stanze contigue sono collegate fra loro mediante la ripetizione in punti precisi del modulo analogico. Tale operazione è tanto più significativa quanto meno si è riscontrata nel corso dello spoglio testuale dell'intero *corpus*.

Pier della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, stanze I-II, vv. 1-11, 12-22:

Poi tanta caunoscenza  
e compimento di tutte bellore  
senza mancare natura li à dato,  
no mi ven mai increscenza  
penare lungamente per suo amore  
quanto più peno e più serò inalzato,  
*in sì gran sicuranza Amor m' à miso*  
*in del suo gran valere,*  
*a cui son tutto dato*  
*e infiammato di sì bon volere,*  
*com' albore che d'ellera è sorpreso.*

*Lo veder mi sotrasse*  
*sì come il ferro fa la calamita,*  
*sì m' è viso ch' Amor mi sotraggesse;*  
parse che mi furasse  
subitamente cor e corpo e vita,  
ch'eo non son mio quanto un ago pungesse.  
Inn-Amore ò dato tutto mio pensare  
e 'n sua subiezione,  
ch'eo sono innamorato  
ed alterato di mia opinione,  
che eo vo al morire e paremi ben fare.

In cui Piero dispone la prima similitudine in chiusa della stanza I e in apertura di quella successiva: il poeta sceglie quindi di servirsi di tale giacitura per saldare le due unità metriche, ricalibrando con materiale retorico l'espedito trovadorico delle *coblas capfinidas*<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Le quali, com'è noto, si costituiscono a partire da materiale lessicale.

Dante Alighieri, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, stanze I-II, vv. 1-13, 14-26:

*Così nel mio parlar vogli'esser aspro  
com'è negli atti questa bella pietra  
la quale ognora impetra  
maggior durezza e più natura cruda,  
e veste sua persona d'un diaspro  
tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,  
non esce di faretra  
saetta che già mai la colga ignuda.*

*Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda  
né si dilunghi da' colpi mortali  
che, com'avesser ali,  
giungono altrui e spezzan ciascun'arme,  
sì ch'io non so da lei né posso atarme.*

*Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi  
né luogo che dal suo viso m'asconda,  
che come fior di fronda  
così della mia mente tien la cima.*

*Cotanto del mio mal par che si prezzì  
quanto legno di mar che non lieva onda;  
e 'l peso che m'affonda  
è tal che nol potrebbe adeguar rima.*

*Ahi angosciosa e dispietata lima  
che sordamente la mia vita scemi,  
perché non ti ritemi  
sì di rodermi il cuore a scorza a scorza  
com'io di dire altrui chi ti dà forza?*

Dove la similitudine torna nel primo piede di due stanze adiacenti, secondo il principio delle *coblas capdenals*: attraverso la ripetizione di strutture marcate, nel nostro caso di ordine retorico, le strofi si corrispondono e fissano la loro sequenza (cfr. Beltrami 2011, 244). Questo artificio, specie nel caso di Dante, più che svolgere la funzione che aveva in origine nelle poesie dei trovatori – e cioè quella di evitare che si verificassero situazioni equivoche nella sequenza delle varie *coblas* durante la fase di trasmissione manoscritta dei singoli testi –, permette all'autore di cimentare le proprie abilità nella strutturazione del discorso poetico e di complicare la testura retorica di quest'ultimo.

### *g) Osservazioni generali*

La scelta di dedicare un capitolo del presente studio alla 'similitudine' è motivata dal ruolo chiave che essa riveste nella strutturazione e nell'architettura delle stanze delle

canzoni nelle quali occorre. Infatti, abbiamo osservato come questa struttura possa occupare la strofe nella sua interezza, determinandone l'articolazione, oppure – ed è ancora più rilevante – come si replichi in più unità metriche.

Della funzione 'conoscitiva' di questa figura, specie nei testi ove si cerca di definire dal punto di vista teorico e filosofico un oggetto astratto (come *Al cor gentil* di Guinizzelli) si è già detto al punto E; qui, mi limiterò solamente a ricalcare alcune nozioni che connotano, in linea generale, la serie di esempi che ho sopra proposto.

Mi sembra piuttosto interessante – e, in termini di efficacia interpretativa, prolifico – orientare l'attenzione critica sul rapporto fra la *dispositio* nella strofe di questo modulo retorico e le porzioni metriche della stessa. La natura bimembre della figura la porta naturalmente a strutturarsi in due parti equilibrate ed equivalenti dal punto di vista dello spazio versale occupato; il che viene accentuato se, posta la bipartizione della stanza in fronte e sirma<sup>45</sup>, il comparante occupa la prima e il comparato la seconda: ne sono un ottimo esempio i versi, riportati al punto C, di *Nesuna gioia creo* di Chiaro ("Siccome... //<sup>46</sup> così..."). Sul fronte opposto, la coincidenza fra la metrica e i membri della similitudine può essere sfasata, generando così un attrito certamente percepibile dal lettore di poesia due-trecentesca: più nello specifico, il massimo grado di frizione si ottiene quando la sfasatura è limitata alla sola unità, come nella stanza III della guinizzelliana *Donna, l'amor mi sforza*: qui, non solo il comparante eccede di un singolo verso la fronte e spinge il *così* che introduce il comparato nel secondo della sirma, ma questa particolare giacitura – al netto del fatto che l'innesco del comparato viene sospinto qualche verso più in giù – è tale anche nella stanza precedente, come se il poeta volesse rimarcare a breve distanza il conflitto creatosi fra il metro e le strutture retoriche.

---

<sup>45</sup> Perché, com'è noto, anche se in via decisamente minoritaria, la stanza 'indivisa' è contemplata da Dante in *DVE* II, x 2.

<sup>46</sup> Con la doppia barretta obliqua indico il confine fronte-sirma.

## CAPITOLO IV

### *Sermocinatio* e figure dialogiche

È generalmente molto efficace, in termini di resa mimetica<sup>47</sup>, riportare in maniera diretta, senza la mediazione del narratore, le parole di un personaggio reale o fittizio. Nella retorica quest'operazione si definisce solitamente con il nome di *sermocinatio*, trattata già nella *Rhetorica ad Herennium* e ampiamente discussa nelle poetrie medievali<sup>48</sup>. Non è pratica esclusiva di un solo genere poetico e tanto meno di una sola forma metrica: si ritrova nei metri narrativi così come in quelli lirici, tanto in prosa quanto nel verso.

I dati che ho raccolto non fanno altro che confermare questo fatto. Nelle pagine che seguono cercherò quindi di illustrare il fenomeno nella canzone del Duecento e della prima parte del Trecento, da un lato, facendo particolare attenzione alla posizione che tale struttura occupa nell'unità metrico-melodica fondamentale (e questa sarà la linea principale della mia disamina); dall'altro, soffermandomi sulle implicazioni stilistiche che da questa particolare giacitura scaturiscono.

#### a) *Posizioni frequenti della sermocinatio*

La tendenza generale è che il discorso diretto occorre più spesso nella seconda parte della stanza; ciò non significa tuttavia che esso non possa risalire e collocarsi nelle 'zone alte' dalla strofe. Vediamone alcuni esempi:

Chiaro Davanzati, *Amore, io non mi doglio*, stanza III, vv. 35-51:

Lasso, ché ciò ch'io veo  
mi par contrara cosa,  
da poi che l'amorosa  
mi cela il suo bel viso.  
Morir conve·mi, creio,  
se più mi sta nascosa;

---

<sup>47</sup> Infatti, Genette: «La forma più 'mimetica' è, evidentemente, quella [...] dove il narratore finge di cedere letteralmente la parola al suo personaggio» (Genette 2006, 220).

<sup>48</sup> Cfr. *ED*, voce *Sermocinatio*.

e se nonn-è pietosa  
 son d'ogne gioia diviso:  
     ché là dovunque aviso  
 veder la credo, lasso!  
 Alor movo lo passo,  
*«omè – dicendo forte –  
 perché pur tarde, morte?»*.  
 Già son venuto al passo  
 che mi conven morire innamorato:  
 amor, ben fai peccato  
 se d'un veder primer non mi conforte.

Cino da Pistoia, *Avegna che el m'aggia*, stanza I, vv. 1-14:

Avegna che el m'aggia più per tempo  
 per voi richiesto Pietate ed Amore  
 per confortar la vostra grave vita,  
     non è ancor sì trapassato il tempo  
 che 'l mio sermon non trovi il vostro core  
 piangendo star con l'anima smarrita,  
*fra sé dicendo: «Già sara' in ciel gita,  
 bēata gioia, com' chiamava il nome!*  
*Lasso me, quando e come  
 veder ti potrò io visibilmente?»*;  
 sì ch'ancor a presente  
 vi posso fare di conforto aita.  
 Dunque m'udite, poi ch'io parlo a posta  
 d'Amor, a li sospir ponendo sosta.

qui in coincidenza con l'attacco di sirma. A ben vedere, però, con l'apertura di una nuova partizione metrica non coincide l'inizio di una nuova struttura sintattica: il discorso diretto è inserito in un ampio movimento che si apre al v. 1, scavalca il confine fra le due parti della stanza e si chiude al terz'ultimo verso.

Dino Frescobaldi, *Poscia che dir conviemmi*, stanza III, vv. 31-45:

Il consolar ch'e' fa la vostra vista  
 è che per mezzo il fianco m'apre e fende,  
 e quivi tanto attende  
 che 'l cuor convien che rimanga scoperto;  
     poi si dilunga, ch'e' valore acquista:  
 gridando forte un suo dur'arco 'ntende  
 e la saetta prende,  
 talché d'uccidermi e' cred'esser certo;  
     ed apre verso questo fianco aperto,  
*dicendo: «Fuggi!» all'anima, «ché sai  
 che campar nol potrai»*.

Ma ella attende il suo crudel fedire,  
e lascia il cuor, nel punto ch'e' saetta,  
di quel forte disire  
cui non uccide colpo di saetta.

Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore*, stanza IV, vv. 40-52:

Quando la mente talor si rifida  
entra madonna ne li pensier' miei,  
che manteneute sospiri si fanno;  
    *svegliasi Amor co la voce che grida:*  
*«Fuggite spiritelli! Ecco colei*  
*per cui martiri le vostre membra hanno!».*  
Com'io rimango, quando se ne vanno!  
Chi udisse un di que' che campan poi  
contare per colui  
che riman morto senza compagnia,  
certo già non saria  
tanto crudel che non piangesse allora,  
in quanto sono umana criatura.

in cui trova conferma il dato che, per quanto linea minoritaria, la *sermocinatio* può trovarsi nella prima parte della stanza. Lo stesso vale per il caso seguente:

Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, stanza V, vv. 49-60:

Non vo' più soferenza,  
né dimorare oimai  
senza madonna, di cui moro stando;  
    ch'Amor mi move 'ntenza  
*e dicemi: «che ffai?*  
*la tua donna si muor di te aspettando».*  
Questo detto mi lanza  
e fammi trangosciare  
sì lo core, moraggio  
se più faccio tardanza:  
tosto farò reo stare  
di lei e di me dannaggio.

#### b) Sermocinatio in chiusura di stanza

Risulta attestata con una frequenza maggiore rispetto alle altre realizzazioni del fenomeno la presenza del discorso diretto negli ultimi versi della stanza: l'impressione generale è che gli autori si servano di questo dispositivo per dare compattezza e carattere alla strofe.

Chiaro Davanzati, *La mia fedel voglienza*, stanza III, vv. 31-45:

Sicuro mi rendea,  
madonna, mante volte  
di vostre ricche acolte,  
che da voi, bella, avea;  
so·mi alungiate e tolte  
là ov'io le vedea;  
non sì come credea,  
mad in più rade volte.

Di ciò piange la mente  
e gli occhi miei dogliosi,  
pensando de la vostra dipartenza  
che fue per mia doglienza:  
ma riconforto a lo vostro amonire,  
*ché diceste, veggendomi languire:*  
*«S'alen' e doli, sì fo similmente».*

in cui si può rilevare, come accennavo nell'introduzione del paragrafo, l'implicazione stilistica dell'utilizzazione della *sermocinatio* nel dettato poetico. Infatti, nella vicenda abbozzata da Chiaro, il soggetto lirico prende commiato dalla propria donna e ne prova grande dolore; l'unico motivo di conforto sono le parole dell'amata, la quale gli assicura di essere altrettanto afflitta per la separazione. Proprio queste parole sono tanto più drammaticamente efficaci in virtù del fatto che, grazie a tale operazione, un nuovo personaggio interviene sulla scena, e con lui il suo dolore e la sua afflizione, che vengono espressi in prima persona senza il bisogno di ricorrere a un mediatore che ne diminuirebbe la carica patetica<sup>49</sup>.

Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amore ch'io vi porto*, stanza VII, vv. 73-84:

Madonna, le parole ch'eo vo dico  
mostrano che 'n me sia dismisura  
d'ogni forfalsitade;  
né 'n voi trova merzé ciò che fatico,  
né par ch'Amor possa per me dirttura  
sor vostra potestade;  
né posso onqua sentire unde m'avene,  
se non ch'e' penso bene  
ch'Amor non porì avere in voi amanza;

---

<sup>49</sup> Tanto è vero che Mortara Gravelli sottolinea, a proposito della trattatistica classica e medievale che si sono occupate di questa figura «l'insistenza tipologia sugli elementi che 'drammatizzano' il discorso» (Mortara Garavelli 2016, 266).

e credolo 'n certanza,  
ch'elo vo dica: «Te'llo innamorato,  
ch'a la fine poi mora disamato».

qui la *sermocinatio* si fonda con la figura della 'prosopopea'<sup>50</sup>.

Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, stanza IV, vv. 28-36:

Quando per gentile atto di salute  
ver' bella donna levo gli occhi alquanto,  
sì tutta si disvia la mia virtute  
che dentro ritener non posso il pianto,  
membrando di mia donna, a cui son tanto  
lontan di veder lei:  
o dolenti occhi miei,  
non morrete di doglia?  
«Sì, per nostro voler, pur ch'Amor voglia».

dove la voce del poeta rivolge ai propri occhi una domanda, cui segue prontamente la risposta dei medesimi (riportata ex abrupto, senza essere introdotta dalla cosiddetta 'cornice citante'<sup>51</sup>): la figura assume pertanto i tratti della 'subiectio', cioè l'aggiunta di una risposta<sup>52</sup>.

Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, stanza IV, vv. 40-51:

Amor, infante povero d'etate,  
per giovanezza sembri un babüino  
a chi sovente rimira il tuo aspetto.  
Deh, com' hai poca di stabilitate!  
Ché sempre se' trovato per cammino  
mettendo in corpo umano il tuo defetto.  
Provo ciò: che 'l tuo senno pargoletto  
m'avea 'l debole cor sorvizziato  
e l'alma forsennato – e l'altre membra.  
Molte fiate, stando teco insembra  
e rimembrando il tu' giovane stato,

---

<sup>50</sup> Scrive Francesco Tateo nell'*Enciclopedia dantesca*: «Per non dire del caso frequente in cui nelle parole di Amore si riflette la meditazione del poeta, che appartiene alla struttura mitologica del racconto e all'uso della personificazione» (*ED* voce *Sermocinatio*).

<sup>51</sup> È piuttosto raro infatti che il discorso diretto venga riportato senza essere accompagnato da un verbo di percezione oppure uno dei *verba dicendi* che lo introduce: «Al pari delle altre forme di discorso riportato, il discorso diretto è accompagnato da una porzione di testo che segnala esplicitamente il suo carattere di citazione, e che viene chiamata *cornice* o *cornice citante* (o anche *frase* o *clausola citante*). Fungendo da 'ancoraggio enunciativo' del discorso diretto, la cornice accoglie in genere la fonte della citazione e, spesso, un verbo di percezione (*sentire, udire, intendere*) o un verbo di dire (*dire, affermare, bisbigliare, dichiarare, ordinare, fare*)» (Mandelli 2010 in *EncIt* s.v. *Discorso diretto*).

<sup>52</sup> Cfr. Mortara Garavelli 2016, 266.

*dicea: «Ohmè fallace gioventute,  
com' hai poca radice di salute».*

Dino Frescobaldi, *Per gir verso la spera*, stanza III, vv. 23-33:

Di ciò che la mia vita è · nimistate,  
lo su' bello sdegnar qual vuol la mira,  
priegol, poi che mi tira  
in su la morte, che mi renda pace:  
ché mi mostra un pensier molte fiate,  
il qual d'ogni altro più di dolor gira,  
com'io le sono in ira,  
sì che tremando pianger me ne face.  
Lo spirito d'amor, che nel cor giace,  
*per confortarmi mi dice: «Tu dèi  
amar la morte per piacer di lei».*

Dante Alighieri, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, stanza IV, vv. 40-52:

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida  
la debole mia vita esto perverso,  
che disteso e riverso  
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco.  
Allor mi surgon nella mente strida,  
e 'l sangue ch'è per le vene disperso  
correndo fugge verso  
il cor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco.  
Egli mi fere sotto il lato manco  
sì forte che 'l dolor nel cor rimbalza:  
*allor dico: «S'egli alza  
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso  
anzi che 'l colpo sia disceso giuso».*

Ora, due casi tratti dal Notaro, nei quali la brevissima battuta, proprio per la sua scarsa consistenza sillabica, conferma il fatto che il discorso diretto venga percepito come particolarmente efficace se posizionato in conclusione della stanza.

*Donna, eo languisco e no so qua·speranza*, stanza I, vv. 1-10:

Donna, eo languisco e no so qua·speranza  
mi dà fidanza ch'io non mi disfidi;  
e se merzé e pietanza in voi non trovo,  
perduta provo lo chiamar merzede;  
che tanto lungiamente ò costumato,  
palese ed in celato,  
pur di merzé cherere,

ch'i' non ssaccio altro dire;  
e s'altri m'adomanda ched aggio eo,  
*eo non so dir se non «Merzé, per Deo!».*

*Uno disio d'amore sovente, stanza I, vv. 1-12:*

Uno disio d'amore sovente  
mi ten la mente,  
temer mi face e miso m'à in erranza:  
non saccio s'io lo taccia o dica nente  
di voi, più gente,  
no vi dispiaccia tant'ò dubitanza.  
Ca s'eo lo taccio vivo in penetenza,  
ch'Amor mi 'ntenza  
di ciò che pò avvenire:  
e' poria romanere  
in danno che poria sortire a manti,  
*se-llor è detto: «guardisi davanti».*

Quando si ricorre alla *sermocinatio* nel 'congedo' (o nelle stanze che ne svolgono la medesima funzione), solitamente in essa sono contenute le parole che il poeta affida alla canzone, la quale poi dovrà a sua volta riferire, una volta giunta nel luogo stabilito, alla destinataria o al destinatario del componimento. Nei casi in cui il poeta si rivolge direttamente alla canzone – che di fatto viene 'personificata' – si parla tecnicamente di 'apostrofe'<sup>53</sup>, ed è ampiamente attestata nelle canzoni del *corpus*.

Cino da Pistoia, *Lo gran disio che mi stringe cotanto, congedo, vv. 57-62:*

Canzone, vanne così, chiusa chiusa,  
entro 'n Pistoia a quel di Pietramala,  
e giunci da quell'ala,  
da la qual sai che 'l nostro signor usa;  
poi di', se v'è 'l diritto segno, in agio:  
«Guardami, come déi, da cor malvagio».

Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego de la mente mia, stanza VI, vv. 91-108:*

*Canzon mia nova, po' ch'i' son lontano*  
da quella c'ha d'amor l'alma fiorita,  
va' per conforto della nostra vita,  
e prega che di me aggia mercede.  
Il tu' sembante sia cortes' e piano,  
quando davanti le sterai gecchita,

---

<sup>53</sup> Cfr. Mortara Garavelli 2016, 268.

e contale di mia pena infinita;  
 e s'ella sorridendo non ti crede,  
*dille: «Madonna, con giurata fede,*  
*se vo' vedeste su' misero stato*  
*e 'l viso suo di lagrime bagnato,*  
*e' ve ne increscerebbe in veritate,*  
*ché piangendo ne 'ncresce a chi lo vede.*  
*Dunque vi piaccia che sia confortato;*  
*che se prima si mor, vostr'è 'l peccato,*  
*e non vi varrà poi aver pietate;*  
*che se per voi servendo e' fosse morto,*  
*poco varrebbe poi darli conforto».*

dove si possono notare, nell'ordine: l'apostrofe innescata dal vocativo "Canzon mia nova"; la 'prosopopea' della canzone; il discorso – che coincide con la sirma della stanza – da riferire a madonna.

Dante Alighieri, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, congedo, vv. 76-84:

*O montanina mia canzon, tu vai:*  
 forse vedrai Fiorenza, la mia terra,  
 che fuor di sé mi serra,  
 volta d'amore e nuda di pietate.  
 Se vi vai dentro, *va dicendo: «Omai*  
*non vi può fare il mio fattor più guerra:*  
*là ond'io vegno una catena il serra*  
*tal, che se piega vostra crudeltate,*  
*non ha di ritornar qui libertate».*

Idem, *Amor che ne la mente mi ragiona*, stanza V, vv. 73-90:

*Canzone, e' par che tu parli contraro*  
 al dir d'una sorella che tu hai;  
 che questa donna, che tanto umil fai,  
 ella la chiama fera e disdegnosa.  
 Tu sai che 'l ciel sempr'è lucente e chiaro,  
 e quanto in sé non si turba già mai;  
 ma li nostri occhi, per cagioni assai,  
 chiaman la stella talor tenebrosa.  
 Così, quand'ella la chiama orgogliosa,  
 non considera lei secondo il vero,  
 ma pur secondo quel ch'a lei pareo:  
 ché l'anima teme, a  
 e teme ancora, sì che mi par fero  
 quantunqu'io veggio là 'v'ella mi senta.  
 Così ti scusa, se ti fa mestero;  
*e quando poi a lei ti rappresenta,*  
*dirai: «Madonna, s'ello v'è a grato,*  
*io parlerò di voi in ciascun lato».*

Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, stanza VII, vv. 55-63:

*Canzonetta novella,  
và canta nova cosa;  
lèvati da maitino  
davanti a la più bella,  
fiore d'ogni amorosa,  
bionda più ch'auro fino:  
«Lo vostro amor, ch'è caro,  
donatelo al notaro  
ch'è nato da Lentino».*

in cui il vocativo 'canzonetta', in luogo di 'canzone' come negli altri esempi, «sembra poter indicare con modalità quasi tecnica (stanze al massimo di 9-10 versi, composte da settenari o ottonari), una tonalità stilistica meno alta della grande canzone aulica di tutti endecasillabi o mista di settenari ed endecasillabi; a tale livello converrebbero tematiche di tipo 'oggettivo' (o dialogato), comunque non auliche, di livello medio, più 'colloquiale', destinate ad un notevole successo nella lirica successiva» (PSS I, 46).

c) *Sermocinatio su più stanze*

Un'operazione che determina fortemente la coesione fra stanze è l'utilizzo della *sermocinatio* a cavallo di più strofi successive. Questo dispositivo è circoscritto solo a poche canzoni:

Cino da Pistoia, *L'alta speranza che mi reca Amore*, stanze II-III-IV, vv. 11-20, 21-30, 31-40:

*E son tali sospir d'esta novella,  
ch'i' mi sto solo perch'altri non li oda,  
e intendo Amor come la donna loda,  
che mi fa viver sotto la sua stella.  
Dice 'l dolce signor: «Questa salute  
voglio chiamar laudando  
per ogni nome di gentil vertute;  
ché propriamente lei tutte adornando,  
son in essa cresciute,  
ch'a bona invidia si vanno adastando.*

*Non pò dir né saver quel che simiglia  
se non chi sta nel ciel, ch'è di lassuso;  
per ch'esser non ne può già core astiuso,  
che non ha invidia quel ch'è meraviglia;*

*lo qual vizio regna ov'è paraggio,  
ma questa è senza pare  
e non so esempio dar quant'ella è maggio.*

*La grazia sua a chi la può mirare  
discende nel coraggio  
e non vi lassa alcun difetto stare.*

*Tant'è la sua vertute e la valenza  
ched ella fa meravigliar lo sole  
e, per gradire a Dio in ciò ch'èi vole,  
a lei s'inchina e falle riverenza.*

*Adunque, se la cosa che non sente  
l'ingrandisce ed onora,  
quanto la dè più onorar la gente?*

*Tutto ciò ch'è gentil se n'innamora:  
l'äer ne sta gaudente,  
e 'l ciel piove dolcezza u' la dimora».*

Qui di seguito riporto integralmente la dantesca *Donna pietosa e di novella etate*, tratta dalla *Vita Nova*:

Donna pietosa e di novella etate,  
adorna assai di gentilezze umane,  
ch'era là ov'io chiamava spesso Morte,  
veggendo gli occhi miei pien' di pietate  
e ascoltando le parole vane,  
si mosse con paura a pianger forte.

E altre donne, che si fuoro accorte  
di me per quella che meco piangea,  
fecer lei partir via,  
e appressârsi per farmi sentire.  
*Qual dicea: «Non dormire»,  
e qual dicea: «Perché si ti sconforte?».*  
Allor lasciai la nova fantasia  
chiamando il nome della donna mia.

Era la voce mia sì dolorosa  
e rotta sì dall'angoscia del pianto,  
ch'io solo intesi il nome nel mio core;  
e con tutta la vista vergognosa  
ch'era nel viso mio giunta cotanto,  
mi fece verso lor volgere Amore.

Elli era tale a veder mio colore,  
che faceva ragionar di morte altrui.  
*«Deh consoliam costui»  
pregava l'una l'altra umilmente;  
e dicevan sovente:  
«Che vedestù, che tu non ài valore?»*  
*E quando un poco confortato fui,  
io dissi: «Donne, dicerollo a voi.*

*Mentre io pensava la mia frale vita  
e vedea 'l suo durar com'è leggero,  
piansemi Amor nel core, ove dimora;*

*per che l'anima mia fu sì smarrita,  
che sospirando dicea nel pensiero:  
"Ben converrà che la mia donna mora."*

[...]

E così il discorso diretto si dispiega sino alla fine. La canzone può essere analizzata in due parti, come ci dice lo stesso Dante nel commento in prosa alla canzone: "Questa canzone à due parti. Nella prima dico parlando a indiffinita persona come io fui levato d'una vana fantasia da certe donne, e come promisi loro di dirla; nella seconda dico come io dissi a'loro" (VN 14, 29). I due momenti principali sono dunque scanditi da due tipologie di discorso diretto: il primo corrisponde alle rapide battute con cui le donne destano il poeta dal sonno (stanza I: "non dormire", "perché sì ti sconforte?"; stanza II: "deh consoliam costui", "che vedestù, che tu non ài valore?"); il secondo, perfetto saggio di *sermocinatio* dipanata su più strofi, corrisponde alla narrazione del sogno fatta dal Dante-agens alle interlocutrici.

Sul fronte della *dispositio*, si può constatare da un lato il fatto che nelle prime due stanze le rapide battute delle donne occorrono sempre nella sirma (il che è sintomatico di quella tendenza – su cui ci siamo già diffusi nelle sezioni precedenti – a relegare il discorso diretto nelle zone basse della strofe); dall'altro che il resoconto onirico del poeta occupa, senza soluzione di continuità, quattro stanze più il verso d'inesco, cioè l'ultimo della stanza II, completamente distaccato da tutto il resto (stanza II, v. 28: "io dissi: «Donne, dicerollo a voi»"); il che è da intendersi – almeno a mio giudizio – come uno strappo fortissimo alle ragioni metriche del componimento, poiché quell'unico verso che viene escluso dal fluire compatto del resoconto di Dante, pur facendone parte, è la nota stonata e sorda della melodia, è l'inaspettato che si presenta quando meno lo si aspetta, l'impossibilità di ricondurre tutto all'ordine prestabilito: insomma, è la dialettica mai risolta fra oggettività della regola e soggettività, fra metro e ritmo<sup>54</sup>.

Concludo questa breve disamina dantesca con una sola considerazione sulle implicazioni stilistiche che derivano dall'uso della *sermocinatio*. Guglielmo Gorni definisce *Donna pietosa* una «canzone eminentemente narrativa» (Gorni 2015, *ad locum* 14.17): sono convinto che il ricorrere a un discorso diretto così abilmente costruito dal

---

<sup>54</sup> Mi riferisco, naturalmente, ad alcune belle considerazioni di Marco Praloran (cfr. Praloran 2011, 5).

punto di vista della retorica e dalla prospettiva del rapporto fra queste strutture e la metrica sia uno dei fattori determinanti per l'intonazione narrativa del componimento.

Guittone d'Arezzo, *O dolce terra aretina*, congedo II, vv. 117-132:

Ahi, come *foll'*è quei, provatamente,  
che dotta maggiormente  
perder altrui che sé né 'l suo non face,  
ma che quant'ha desface  
a pro de tal unde non solo ha grato!  
ed è *folle* el malato  
che lo dolor de la 'nfertà sua forte  
e temenza di morte  
sostene, avante che sostener voglia  
de medicina doglia;  
*e foll'è quei che s'abandona e grida:*  
– *Ah, Signor Dio, aida!* –;  
e *foll'*è anche chi mal mette e ha messo  
nel suo vicin prosmano  
per om no stante e strano;  
e *foll'*è chi mal prova e torna a esso.

in questo congedo di tempra guittoniana – in cui viene lasciato spazio alla reprimenda nei confronti dell'empia cittadinanza aretina – l'effetto patetico è ottenuto attraverso la sinergia tra l'anafora di *foll'è*<sup>55</sup> e, verso la fine, il grido di lamento “ahi, Signor Dio, aida!”.

#### d) *Opposizioni dialogiche*

Quando viene introdotta nel dettato la voce di un personaggio che avanza un'obiezione, offrendo così l'aggancio a una risposta dell'autore, si sta ricorrendo a quella fattispecie della *sermocinatio* nota come '*precontatio*'. Tale andamento del discorso, almeno in relazione al lasso di tempo che interessa questo studio, può essere ricondotto alla pratica della *disputatio* diffusa nelle scuole e nelle università medievali, che consisteva nella definizione della *quaestio*, cioè il problema su cui verteva la discussione, una proposta di soluzione e una serie di obiezioni che dovevano essere risolte<sup>56</sup>. È inoltre

---

<sup>55</sup> Contini indica come precedente per la struttura retorica di questo congedo la *cobla* conclusiva della *canso* di Pons Fabre d'Uzès *Lox es c'om se deu alegrar* (PD I, 226).

<sup>56</sup> Si vedano, a proposito, le pagine di Jacques Le Goff (cfr. Le Goff 2017, 85-88).

molto probabile che ciò abbia determinato lo sviluppo di generi poetici particolari, come il *partimen* o la *tensó* sul versante della lirica trovadorica, il *jeu parti* su quello dei trovieri e, ultima solo per motivi cronologici, la nostra ‘tenzone’.

Lungo il corso dello spoglio se n’è rinvenuto qualche caso, che qui propongo:

Guittone d’Arezzo, *Gente noiosa e villana*, stanza IV, vv. 43-56:

Donque può l’om ben vedere  
che, se me dol tanto membrare,  
che lo vedere e ’l toccare  
devia più troppo dolere:  
per ch’om non pò biasmar lo me’ partire;  
e, s’altri volme dire:  
– *Om dia pena portare*  
*per sua parte aiutare* –,  
*eo dico ch’è vertà, m’ essa ragione*  
*en me’ part’è perdita:*  
ch’eo l’ho sempre servita  
e, fomi a un sol ponto  
mestier, non m’aitò ponto,  
ma fomi quasi onni om d’essa fellone.

Chiario Davanzati, *Tutto l’affanno, la pena e ’l dolore*, stanza IV, vv. 37-49:

*Alcun diràmi: «Folle, che hai detto?*  
*Tu argomenti falso il tuo parlare,*  
*ché ciò che di’ non pò vertù seguire;*  
*per diservir non vene omo ad afetto,*  
*né per villana cosa in buon pregiare,*  
*ch’avanza e monta e sale per servire».*  
*A ciò risponderò ch’a me no avene,*  
s’aveno altrui, cotant’ho più doglienza:  
e per quest’è la mia maggior temenza,  
che là donde altri ha gioia, ed io n’ho pene;  
però di ciò c’ho detto non disdico,  
perch’io per me non truovo un dritto amico.

in cui l’obiezione della voce fuori campo combacia con i primi due piedi e la risposta con la sirma.

Idem, *Non già per gioia ch’aggia mi conforto*, stanza IV, vv. 46-60:

*Alcun poràmi dir: «Folle, che ffai?*  
*riprendi Amor? Nonn-ha’ conoscimento»;*  
*risponderò: sì ha e’ valimento*  
ch’aucide e altoreggia cui li piace,  
ché me fatt’ha sentir de li suoi guai,

ma ha ritenuto a sé lo piacimento:  
a tal m'ha dato e messo in servimento,  
tardando assai, languir forte mi face;  
    però ch'ella lungiare pò mia vita,  
se non provvede nanti che perita  
s'ia, che mi varà poi lo pentere?  
Gitto a mio danno 'l parlare e 'l vedere,  
e se mia vita regn'a pur languire  
e non mi dona, me' foria fallire,  
se 'l suo valore di gioia non m'invita.

Monte Andrea, *Ai doloroso lasso, più nom posso*, stanze II-III, vv. 15-28, 29-42:

Poi sì compreso m'à, che me ne nasce?  
In tuto, ove Onor vale, mi disvaro!  
S'alcun bene disio, ò 'l contrario:  
lo volere, ov' e' l'aggia, fior no i cape!  
    *Chi dir volesse: «Amor di che ti pasce?»*  
*Rispondo: di dolori e di martiri,*  
*di pensieri e d'affanni e di sospiri:*  
*tenemi in foco con ardenti vape.*  
Maninconia, ira con tuti guai,  
tempesta, pena un'ora non mi lascia:  
di cotai gioie Amor tuto mi fascia,  
sì che mi fa parer la vita morte;  
ed ancor peggio, sì tormento forte,  
creder mi fa non aver fin e' mai.

*Chi dicesse: «Ché non ti part', eh, folle?»*  
*Non n'ò il poder! Ch'Amor mi tien riposto!*  
*E' 'n fera sengnoria m'ave äposto,*  
*sì ch'assai peggio- son, certo, che guasto.*  
Conoscenza, saver tut', ah, mi tolle  
la segnoria ch'e' per forza seguisco!  
Ma sai che fò? Di pianto mi nodrisco;  
ch'altro argomento non m'averia basto.  
    Più ch'eo non dico, son, certo, a mal passo;  
ch'ubidir e servir tal mi conviene,  
no n'a aver peggio, seria fuor di pene!,  
ché tutta gente par mi mostri a dito.  
Così son disorrateo ed aunito  
per te, Amor; sì m'ài condotto, oi lasso!

in cui il modulo 'obiezione-risposta' viene ripreso nella stanza successiva, sempre nella prima parte della stanza – anche se anticipato al primo piede. Si può inoltre notare una leggera *variatio* fra le due realizzazioni: nel primo caso la risposta del poeta è introdotta dalla cornice “rispondo”, nella seconda invece l'esplicitazione è taciuta.

Cino da Pistoia, *Da poi che la natura ha fine posto*, stanza IV, vv. 28- 36:

«Chi è questo somm'uom», potresti dire  
o tu che leggi, «il qual tu ne racontè  
che la Natura ha tolto al breve mondo,  
ed hal mandato in quel senza finire,  
là dove l'allegrezza ha larga fonte?»  
Arrigo imperador, che dal profondo  
del vile esser qua giù, su nel giocondo  
l'ha Dio chiamato, perché 'l vide degno  
d'esser cogli altri nel beato regno.

e) Sermocinatio con funzione strutturante

In questa sezione si mostra come talvolta sia possibile ricorrere alla *sermocinatio* attribuendole una funzione strutturante: il che consiste, il più delle volte, nel riprenderla sempre nella stessa posizione in stanze diverse, oppure in posizione di chiusa e subito in attacco della stanza successiva ecc. Vediamone alcune realizzazioni:

Dino Frescobaldi, *Un sol penser che mi ven ne la mente*, stanze I-II-III, vv. 1-15, 16-30, 31-45:

Un sol penser che mi ven ne la mente  
mi dà con su' parlar tanta paura,  
che 'l cor non si assicura  
di volere ascoltar quant'e' ragiona;  
perch'e' mi move, parlando sovente,  
una battaglia forte, aspra e dura,  
che sì crudel mi dura,  
ch'io cangio vista, e ardir m'abandona.  
Ché 'l primo colpo che quivi si dona  
riceve il petto nella parte manca  
da le parole che 'l penser saetta;  
la prima de le qual si fa sì franca,  
che giugne equal con virtù di saetta  
dicendo al cor: «Tu perdi quella gioia,  
onde conven che la tua vita moia».

In questo dir truov'io tanta fermezza,  
che dove nascer suol conforto in pria  
or più tosto si cria  
quel che mi fa di vita sperar morte:  
e quivi cresce con tanta ferezza  
questa speranza, che così m'è ria,  
ch'ogn'altra fugge via  
vint'e tremando, e questa reman forte.  
E se le mie virtù fosser accorte  
a far di loro scudo di merzede,

vienvi un disdegno che lo spezza e taglia;  
e questi è que' che duramente fiede,  
*che dice a la seconda aspra battaglia:*  
*«I' tolgo pace a tutti tuoi disiri*  
*e dò lor forza di crudel martiri».*

La terza vien così fera parlando,  
e di tal crudeltà signoria porta,  
ch'assai più mi sconforta  
che non faria di morir la speranza.

*Questa mi dice così ragionando:*  
*«Vedi Pietà, ch'io la ti reco scorta,*  
*la qual fedita e morta*  
*fu nel partir della tua bella amanza.*

*In te convien che cresca ogni pesanza*  
*tanto, quanto ogni tuo ben fu 'l disio*  
*ch'era fermato nella sua bellezza;*  
*ché quel piacer che prima il cor t'aprio*  
*soavemente co la sua dolcezza,*  
*così come si mise umile e piano,*  
*or disdegnoso s'è fatto lontano».*

dove in ciascuna stanza di questa canzone la funzione di chiusa è sempre assegnata al discorso diretto. Un altro dato retoricamente importate che si può qui rinvenire è l'incremento progressivo della consistenza versale delle parti 'parlate', un po' come accade nella dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute* (stanze II, III, IV, vv. 1-18, 19-36, 37-54):

Dolesi l'una con parole molto,  
e 'n su la man si posa  
come succisa rosa,  
e 'l nudo braccio, di dolor colonna,  
sente l'oraggio che cade dal volto;  
l'altra man tiene ascosa  
la treccia lagrimosa;  
discinta e scalza, sol di sé par donna.

Come Amor prima per la rotta gonna  
la vide in parte che 'l tacere è bello,  
e pietoso e fello  
di lei e del dolor fece dimanda.  
*«O di pochi vivanda»*  
*rispose voce con sospiri mista,*  
*«nostra natura qui a te ci manda:*  
*io, che son la più trista,*  
*son suora a la tua madre, e son Drittura,*  
*povera, vedi, a fama e a cintura».*

Poi che fatta si fu palese e conta,  
doglia e vergogna prese  
lo mio signore, e chiese  
chi fosser l'altre due ch'eran con lei.

E questa ch'era sì di pianger pronta,  
tosto che lui intese,

più nel dolor s'accese  
dicendo: «A te non duol degli occhi miei?».

*Poi cominciò: «Sì come saper dei,  
di fonte nasce Nilo picciol fiume  
quivi dove 'l gran lume  
toglie alla terra del vinco la fronda:  
sopra la vergin onda  
generai io costei che m'è dallato  
e che s'asciuga con la treccia bionda;  
questo mio bel portato,  
mirando sé nella chiara fontana,  
generò questa che m'è più lontana».*

Fenno i sospiri Amore un poco tardo;  
poscia con gli occhi molli,  
che prima furon folli,  
salutò le germane sconsolate.

*E poi che prese l'uno e l'altro dardo,  
disse: «Drizzate i colli,  
ecco l'armi ch'io volli:  
per non usar, vedete, son turbate.*

*Larghezza e Temperanza e l'altre nate  
del nostro sangue mendicando vanno;  
però, se questo è danno,  
piangano gli occhi e dogliasi la bocca  
degli uomini a cui tocca,  
che sono a' raggi di cotal ciel giunti;  
non noi che semo dell'eterna rocca:  
che se noi semo or punti,  
noi pur saremo, e pur tornerà gente  
che questo dardo farà star lucente».*

dove anche in questo caso la struttura si amplia progressivamente di stanza in stanza (anche se, e bisogna dichiararlo, nella canzone frescobaldiana, l'incremento è quasi più esponenziale che progressivo)<sup>57</sup>.

Guido Cavalcanti, Io non pensava che lo cor giammai

Io non pensava che lo cor giammai  
avesse di sospir' tormento tanto,  
che dell'anima mia nascesse pianto  
mostrando per lo viso agli occhi morte.

Non sentio pace né riposo alquanto  
poscia ch'Amor e madonna trovai,  
*lo qual mi disse: «Tu non camperai,  
ché troppo è lo valor di costei forte».*

---

<sup>57</sup> Del resto, tutti gli studiosi che si cimentano con la poesia di Dino rilevano forti somiglianze formali e retoriche – oltre che tematiche e, in ultima istanza, linguistiche – fra Dante e il Frescobaldi. Brugnolo infatti evidenzia «l'incidenza [...] della poesia dantesca sulla sua opera e in generale sulla sua cultura» (Brugnolo 1984, VI); ma già Contini constata che «nel linguaggio frescobaldiano, impastato già di elementi cavalcantiani e della *Vita Nuova*, si viene poi introducendo l'esperienza dei primi canti dell'*Inferno*, tratta, come quei dati stilinostici, a un'interpretazione singolarmente irrazionale, sfuggente» (PD 613).

La mia virtù si partì sconsolata  
poi che lassò lo core  
a la battaglia ove madonna è stata:  
la qual degli occhi suoi venne a ferire  
in tal guisa, ch'Amore  
ruppe tutti miei spirti a fuggire.

Di questa donna non si può contare,  
ché di tante bellezze adorna vène,  
che mente di qua giù no la sostiene  
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.

Tant'è gentil che, quand'eo penso bene,  
l'anima sento per lo cor tremare,  
sì come quella che non pò durare  
davanti al gran valor ch'è i llei dimostro.

Per gli occhi fere la sua claritade,  
*sì che quale mi vede*  
*dice: «Non guardi tu questa pietate*  
*ch'è posta invece di persona morta*  
*per dimandar merzede?»*  
E non si n'è madonna ancor accorta!

Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire  
a gentil core de la sua vertute,  
i' trovo me di sì poca salute,  
ch'i' non ardisco di star nel pensiero.

Amor, c'ha le bellezze sue vedute,  
mi sbigottisce sì, che sofferire  
non può lo cor sentendola venire,  
*ché sospirando dice: «Io ti dispero,*  
*però che trasse del su' dolce riso*  
*una saetta aguta*  
*c'ha passato 'l tuo core e 'l mio diviso.*  
*Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi,*  
*poi che l'avèi veduta,*  
*per forza convenia che tu morissi».*

Canzon, tu sai che de' libri d'Amore  
io t'asemplai quando madonna vidi:  
ora ti piaccia ch'io di te mi fidi  
e vada 'n guis' a lei, ch'ella t'ascolti;  
e prego umilmente a lei tu guidi  
li spirti fuggiti dal mio core,  
che per soverchio de lo su' valore  
eran distrutti se non fosser vòlti,  
e vanno soli, senza compagnia,  
e son pien' di paura.  
Però li mena per fidata via  
*e poi le di', quando le sè presente:*  
*«Questi sono in figura*  
*d'un che si more sbigottitamente».*

qui, come è stato notato da Berisso 2018<sup>58</sup>, tutte le stanze della canzone presentano una porzione di discorso diretto. Ciò che posso aggiungere è che, se si esclude prima stanza, in ciascuna unità metrico-melodica esso si colloca nella seconda parte della sirma, come ho già rilevato altrove.

Dante Alighieri, *E' m'incresce di me sì duramente*, stanze I e II, vv. 1-14, 15-28:

E' m'incresce di me sì duramente,  
ch'altrettanto di doglia  
mi reca la pietà quanto 'l martiro,  
lasso, però che dolorosamente  
sento contra mia voglia  
raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro  
entro 'n qul cor che ' belli occhi feriro  
quando li aperse Amor con le sue mani  
per conducermi al tempo che mi sface.  
Oimè, quanto piani,  
soavi e dolci ver' me si levaro  
quand'elli incominciario  
la morte mia, che tanto mi dispiace,  
*dicendo: «Nostro lume porta pace».*

*«Noi darem pace al core, a voi diletto»  
diceano agli occhi miei  
quei della bella donna alcuna volta;  
ma poi che sepper di loro intelletto  
che per forza di lei  
m'era la mente già ben tutta tolta,  
con le 'nsegne d'Amor dieder la volta;  
sì che la lor vittoriosa vista  
poi non si vide pur una fiata:  
ond'è rimasa trista  
l'anima mia che n'attendea conforto;  
ed ora quasi morto  
vede lo core a cui era sposata,  
e partir la conviene innamorata.*

in cui la struttura *capfinit* che lega le due stanze (cioè la ripresa puntuale della parola “pace” al primo verso della stanza II) si estende, diciamo così, alla replicazione del discorso diretto a cavallo delle due strofi. Il tutto si arricchisce se si considera anche il chiasmo interstrofico che prende corpo tra il v. 14 e il v. 15 (cornice citante *dicendo* – battuta del discorso diretto / battuta del discorso diretto – cornice citante *diceano*).

---

<sup>58</sup> «Tutte le strofe di questa canzone contengono un tratto di discorso diretto, ad aumentare la vera e propria tensione teatrale della poesia» (Berisso 2018, 133).

Pier della Vigna, *Uno piagente sguardo*, stanze I e VII, vv. 1-9, 55-63:

Uno piagente sguardo  
coralmente m' à feruto,  
ond' eo d' Amore sentomi infiamato,  
ed è stato uno dardo  
pungente e sì forte aguto  
che mi passao lo core e m' à 'ntamato.  
Or sono in tale mene  
*e dico: «Oi lasso mene, com' faraggio,  
se da madonna mia aiuto nonn-aggio?».*

Canzonetta piagente,  
poi ch' Amore lo comanda,  
non tardare e vanne a la più fina;  
saluta l'avenente  
*e dille ch' «A voi mi manda  
un vostro fino amante di Mesina:  
mandavi esto cantare,  
che vi deggia membrare del suo amore;  
mentre che vive è vostro servitore».*

in questo caso riporto la prima strofe e l'ultima significativamente chiuse dal discorso diretto, come se il grande cancelliere di Federico II volesse confinare il suo componimento entro la drammaticità messa in risalto dalla *sermocinatio*.

#### f) *Dialogismo*

Vediamo ora qualche esempio in cui si alternano delle battute del tipo 'domanda-risposta' fra l'io lirico e un altro interlocutore. Naturalmente, questo procedimento è molto efficace dal punto di vista comunicativo: efficace perché con questa tecnica si dà corpo all'argomentazione materializzando sulla scena del discorso le ipostasi dei pensieri e delle idee del poeta.

Giudo Guinizzelli, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, stanza VI, vv. 51-60:

Donna, *Deo mi dirà: «Che presomisti?»*,  
*siando l'alma mia a lui davanti.*  
*«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti  
e desti in vano amor Me per semblanti:  
ch' a Me conven le laude  
e a la Reina del reame degno,  
per cui cessa onne fraude».*  
*Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza*

*che fosse del Tuo regno;  
non me fu fallo, s'in lei posi amanza».*

dove il poeta immagina, una volta salito in cielo, di scambiare «con superiore auto-ironia»<sup>59</sup> una serie di battute con Dio, in un dialogo che abbraccia tutta l'estensione della stanza.

Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*:

Dolce coninzamento  
canto per la più fina  
che sia, al mio parimento,  
d'Agri infino in Mesina,  
ciò è la più avenente:  
*«O stella rilucente  
che levi la maitina!».*  
Quando m'apar davanti  
li suo' dolzi sembianti  
mi 'ncendon la corina.

*«Dolce meo sir, se 'ncendi,  
or io che deggio fare?  
Tu stesso mi riprendi,  
se mi vei favellare,  
ca tu m'ài 'namorata,  
a lo cor m'ài lanciata,  
sì ca difor non pare:  
rimembriti a la fiata  
quand'io t'ebi abbrazzata  
a li dolzi basciari.»*

Ed io basciando stava  
in gran diletamento  
con quella che m'amava,  
bionda, viso d'argento.  
Presente mi contava,  
e non mi si celava,  
tutto suo convenente;  
e disse: «Ie t'ameraggio  
e non ti falleraggio  
a tutto 'l mio vivente.

*Al mio vivente, amore,  
io non ti falliraggio  
per lo lusingatore  
che parla tal fallaggio,  
ed io sì t'ameraggio  
per quello ch'è salvaggio;*

---

<sup>59</sup> Così annota Rossi 2002, 37.

*Dio li mandi dolore,  
unqua non vegna maggio:  
tant'è di mal usaggio  
che di stat'à gelore».*

Questa 'canzonetta' è in tutta la sua estensione «una sorta di monologo dialogato, ovvero aperto da battute dell'interlocutore» (PSS I, 338): il 'monologo' è infatti una delle realizzazioni peculiari del dialogismo<sup>60</sup>. In aggiunta, posso far notare che l'ultima effusione del discorso diretto incomincia in coincidenza della seconda volta della strofe III, scavalca il confine strofico (beniniteso: non la sintassi), e abbraccia tutta la stanza conclusiva.

Dante Alighieri, *Voi, ch'intendendo il terzo ciel movete*, stanze II, III, IV, vv. 14-26, 27-39, 40-52:

Suol esser vita de lo cor dolente  
un soave penser, che se ne già  
molte fiata a' pie' del nostro Sire,  
ove una donna gloriar vedìa  
di cui parlav'a me sì dolcemente  
che l'anima dicea: «Io men vo' gire».  
Or apparisce chi lo fa fuggire  
e segnoreggia me di tal virtute,  
che 'l cor ne trema, che di fuori appare.  
Questi mi face una donna guardare,  
e dice: «Chi veder vuol la salute,  
faccia che li occhi d'esta donna miri,  
sed e' non teme angoscia di sospiri».

Trova contraro tal che lo distrugge  
l'umil pensiero che parlar mi sole  
d'un angela, che 'n cielo è coronata.  
L'anima piange, sì ancor len dole  
e dice: «Oh lassa a me, come si fugge  
questo pietoso che m'ha consolata!»  
De li occhi miei dice questa affannata:  
«Qual ora fu che tal donna li vide!  
e perché non credeano a me di lei?  
Io dicea: "Ben ne li occhi di costei  
de' star colui che le mie pari ancide!"  
E non mi valse ch'io ne fossi accorta  
che non mirasser tal, ch'io ne son morta».

«Tu non se' morta, ma se' ismarrita,  
anima nostra, che sì ti lamenti»  
dice uno spiritel d'amor gentile;  
«ché quella bella donna, che tu senti,

---

<sup>60</sup> Cfr. Mortara Garavelli 2016, 265.

*ha transmutata in tanto la tua vita,  
che n'hai paura, sì se' fatta vile!  
Mira quant'ell'è pietosa e umile,  
saggia e cortese ne la sua grandezza,  
e pensa di chiamarla donna, omai!  
Ché, se tu non t'inganni, tu vedrai  
di sì alti miracoli adornezza,  
che tu dirai: "Amor, signor verace,  
ecco l'ancella tua; fa che ti piace"».*

in cui Dante si serve lungo tutto l'arco della canzone del discorso diretto per esprimere ciò che al v. 2 definisce "il ragionar ch'è nel mio core, / ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo". Proprio perché la materia del discorso è *nova* e le sue capacità sono giudicate inadeguate al compito, egli riporta fedelmente il concerto di voci che ha luogo nella sua interiorità: il che mi sembra un saggio eclatante della tendenza teatrale della poesia – ma in generale della letteratura – e, in senso ancora più ampio, del pensiero medievale *tout court*. Nello specifico di questo componimento, la polifonia dell'insieme è resa mediante il susseguirsi sulla scena dei personaggi, ciascuno dei quali – chi più, chi meno – contribuisce con una battuta: nella stanza II l'anima e poi Amore; nella stanza III ancora l'anima; nella stanza IV uno "spiritel d'amor gentile" che consola l'anima avvilita.

#### g) Sermocinatio e metrica

Consideriamo, come ultimo punto, solo un paio di casi nei quali si mostra quali siano le tendenze principali nel *corpus* relative alla disposizione della *sermocinatio* in rapporto alla metrica, cioè se tale strategia retorica asseconda le partizioni interne alle stanze oppure se confligge con esse.

Cino da Pistoia, *S'io ismagato sono ed infralito*, stanza III, vv. 33-48:

Di morir tengo, col corpo mio, parte;  
ché non avrei se non minor tormento,  
ch'i' aggia stando senza veder lei.  
Deh, travagliar mi potess'io per arte  
e gire a lei per contar ciò ch'io sento  
o per vederla, ch'altro non vorrei!  
*Piangendo le direi:*  
«Donna, venuto son per veder voi;  
ch'altro che pena non senti', da poi  
ch'io non vidi la vostra alma figura.  
Menato m'ha ventura

*a veder voi cui mia vita richiede:  
certo, in me si vede  
pietà visibil, se porrete cura  
ciò che vi mostra 'l mio smagato viso,  
che mostra fuor come Amor m'ha conquiso».*

qui con una perfetta coincidenza con la sirma.

Guittone d'Arezzo, *Gente noiosa e villana*, stanza VIII, vv. 100-112:

Solo però la partenza  
fumi crudele e noiosa,  
che la mia gioia gioiosa  
vidila in grande spiagenza,  
*ché disseme piangendo: – Amore meo,  
mal vidi el giorno ch'eo  
foi de te pria vogliosa,  
poi ch'en sì dolorosa  
parte deggio de ciò, lasso, finire,  
ch'eo verrò forsennata,  
tanto son ben mertata  
s'eo non fior guardat'aggio  
desnore ni danaggio  
a metterme del tutto in tuo piacere. –*

qui, invece, in perfetta corrispondenza con le volte.

Dante Alighieri, *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*, stanza I, vv. 1-13:

Quantunque volte, lasso, mi rimembra  
ch'io non debbo giammai  
veder la donna ond'io vo sì dolente,  
tanto dolore intorno al cor m'asembra  
la dolorosa mente,  
*ch'io dico: «Anima mia, ché non ten vai?  
Ché li tormenti che tu porterai  
nel secol, che t'è già tanto noioso,  
mi fan pensoso di paura forte».*  
Ond'io chiamo la Morte,  
come soave e dolce mio riposo;  
e dico «Vieni a me!» con tanto amore,  
che sono astioso di chiunque more.

dove la *sermocinatio* segue un percorso proprio, differente da quello già battuto dalla metrica: con una mossa molto decisa, il poeta fa incominciare la parte 'parlata' nell'ultimo verso del secondo piede, sicché si verifica quello sconfinamento tra fronte e

sirma stilisticamente sintomatico della volontà di derogare all' 'intonazione convenzionale'<sup>61</sup> del metro.

*e) Osservazioni generali*

Come abbiamo detto, l'effetto che si vuole ottenere quando si ricorre alla *sermocinatio* è quello di dare maggiore concretezza scenica al discorso e, nel caso in cui la voce che prende la parola è un'entità astratta come Amore o gli *spiritelli* cavalcantiani, di ipostatizzarli al fine di delinearne meglio i contorni.

Il rilievo che è stato possibile fare sul versante stilistico è che, con una frequenza piuttosto alta (almeno in relazione ai testi spogliati nei quali occorre il fenomeno), il discorso diretto occupa le zone basse della stanza, anche con funzione strutturante: si veda il manipolo di esempi riportati al punto E, nei quali, il più delle volte, esso si colloca in prossimità della medesima posizione in tutte (o quasi) le strofi della canzone. Più in generale, si può dire che quei casi in cui l'unità metrico-melodica è conclusa da una battuta di discorso diretto rilevano un dato stilistico importante, poiché, mediante il ricorso a questa figura, si accentua l'effetto di chiusa e si marca lo stacco con l'attacco dell'unità successiva.

Tuttavia, anche se minoritari, vi sono poi delle canzoni in cui la struttura della *sermocinatio* produce un effetto opposto a quello appena illustrato: come si è visto al punto C, essa può stendersi su più strofi contigue, fungendo dunque da ponte e da legante – anche sul piano della progressione del tessuto narrativo – fra le stanze.

---

<sup>61</sup> Sul concetto di 'intonazione convenzionale', elaborato dal semiologo e linguista russo Jurij Lotman, e sull'applicazione di tale concetto alle forme metriche della tradizione italiana si veda Praloran 2011, 68.

## CAPITOLO V

### Conessioni fra stanze

La pratica di collegare le strofi delle canzoni mediante la ripetizione di un elemento lessicale è riconducibile alla prassi versificatoria dei trovatori. Fra i poeti in lingua d'oc tale operazione aveva una funzione meramente pratica: si voleva da un lato fissare una sequenza stabile nella successione delle *coblas*, dall'altro si cercava di facilitare l'acquisizione mnemonica del testo in vista dell'esecuzioni<sup>62</sup>. Questo procedimento si realizzava nelle strutture delle *coblas capfinidas* (nelle quali un elemento dell'ultimo verso di una strofe doveva essere ripreso nel primo di quella successiva) o delle *coblas capcaudadas* (nelle quali la rima dell'ultimo verso di una strofe doveva coincidere con la prima rima di quella successiva).

Il fatto che i trovatori dovessero ricorrere a strutture retoriche per stabilire un'efficace e durevole successione delle *coblas* è sintomatico di un'altra questione: come ormai è acclimatato nella tradizione degli studi, un tratto condiviso da moltissima parte della lirica in lingua d'oc (ma con significative attestazioni anche nei siciliani così come nei rimatori centro-settentrionali di poco successivi ma anche fino a fine secolo) è la cosiddetta 'intercambiabilità delle strofi', resa possibile da una sostanziale staticità nello sviluppo contenutistico<sup>63</sup>. In alcune delle pagine che seguiranno cercherò di mostrare come questo assunto non sia applicabile indifferentemente a tutti i testi del corpus.

A fronte di queste premesse, incomincio con l'illustrare alcuni esempi di canzoni le cui stanze sono *capfinidas* perfette (comпонimenti che sono perlopiù ascrivibili alla parte più arcaica dei testi che sono stati spogliati); poi, riporto qualche caso di struttura *capfinit* perfetta, ma limitata solo ad alcune stanze; faccio seguire quindi una serie di esempi di *coblas capfinidas* non rigorose ma in cui il collegamento è indiscutibile; infine, esemplifico alcuni casi di 'collegamento logico'.

---

<sup>62</sup> Cfr. Santagata 1979c, 122-26.

<sup>63</sup> L'argomento dell' 'intercambiabilità delle strofe' è difficilmente riconducibile a una voce critica univoca; moltissimi sono gli studiosi e i commentatori che vi fanno riferimento: si vedano, fra gli altri, Contini 1970, 176, Folena 2002, 88, e Menichetti 2006b, 120. Anche Spitzer 1970, 118, trattando della poesia di Jaufré Rudel, fa riferimento alla tendenza tanto della poesia dei trovatori, quanto di quella medievale in generale, di non sviluppare in senso progressivo un discorso, preferendovi piuttosto la ripetizione quasi ossessivo dello stesso tema e degli stessi motivi.

a) *Canzoni a coblas capfinidas rigorose*

I casi registrati di canzoni in cui la *capfinidura* è sistematicamente ripetuta in tutte le stanze sono abbastanza numerosi. Bisogna tuttavia distinguere tra i casi in cui l'utilizzazione di tale tecnica vuole essere un esibito rimando all'universo letterario in lingua d'oc – che, si diceva, è l'orizzonte entro il quale si canonizza questo istituto – e quelli in cui si ricorre alla pratica delle *capfinidas* per dare maggiore coesione alla coerenza del testo<sup>64</sup>. Vediamone alcuni esempi:

Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV, IV-V:

[...]

per nente mi cangiao lo suo talento,  
und'eo tormento e vivo in gran dottanza,  
e son di molte pene *sofferente*.

*Sofferente* seraggio al so piacere,  
di bon core e di pura leanza  
la servo umilmente

[...]

Ardente son di far suo piacimento,  
e mai no alento d'aver sua membranza,  
in quella in cui *disio spessamente*.

*Spessamente* *disio* e sto al morire,  
membrando che m'à miso in ubrianza  
l'amorosa piacente

[...]

Temente so' e non ò confortamento,  
poi valimento no·m dà, ma pesanza,  
e fallami di tutto 'l suo *conventi*.

---

<sup>64</sup> Nella linguistica testuale, i concetti di 'coerenza' e 'coesione' sono complementari ma non equivalenti: «come la coesione della materia, tanto a livello microscopico (atomico e subatomico) quanto a livello macroscopico (interazioni tra corpi celesti) è determinata dall'azione di forze fondamentali, tra cui l'interazione nucleare forte e l'interazione gravitazionale, così il testo è tenuto insieme da due forze fondamentali: la coerenza, che agisce a livello del senso, e la coesione, che opera sul piano delle relazioni grammaticali» (Palermo 2013, 15).

*Conventi* mi fece di ritenere  
e donaomi una gio' per rimembranza,  
ch'eo stesse allegramente

[...]

non sente lo meo cor tal fallimento,  
né ò talento di far misleanza,  
ch'eo la cangi per altra al meo *vivente*.

*Vivente* donna non creo che partire  
potesse lo mio cor di sua possanza;  
non fosse sì avenente.

[...]

dove questa particolare realizzazione della *capfinidura* (l'ultima parola della stanza che precede occorre in prima posizione della stanza che segue) permette di guadagnare sempre una rima al mezzo in apertura di strofe.

Bonagiunta Orbicciani, *Avegna che partensa*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV, IV-V:

[...]

come fa la balena,  
che 'n ciò che prende mena  
la parte là u' dimora fa *gioire*.

*La gioi'* che perdo e lasso  
mi strugg' e mi consuma  
como candela ch'al foco s'accende.

[...]

e come l'aigua viva,  
ch'alor è morta e priva  
quando si va del corso *disviando*.

*Disvìo* sì, che bene  
sentor di me non aggio:  
non saccio com'eo vivo sì gravoso.

[...]

acciò che 'n veritate  
lo meo greve dolor mostrar potesse  
e la mia pena agresta  
per opra manifesta,  
per che la gente mei' me lo *credesse*.

*Credo* che non feràe

lontana dimoransa  
lo core meo, che tanta pena dura

[...]

Como l'augel che pia,  
lo me' cor piange e cria  
per la malvagia gente che m'ha *morto*.

*Morto* fuss'eo per tanto,  
o nato non fuss'eo,  
o non sentisse ciò ch'eo vegg'e sento!

[...]

in cui i collegamenti, diversamente dalla canzone precedente, avvengono ricorrendo a una serie di figure di parola: il poeta si serve infatti della figura etimologica per legare le stanze I-II e IV-V; del polittoto per le stanze II-III e III-IV.

Chiario Davanzati, *Di cantare ho talento*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV:

[...]

sed io alquanto non mi ralegrasse  
e con gioia cantasse,  
ricelando la mia dolze speranza  
laonde nasce tal *disio* menare.

*Disio* ho di valenza  
quant'è lo mio piacere.

[...]

com'om c'ha *disiàto*  
lo suo gravoso danno e disinore,  
poi, me' conoscidore,  
ritornò al dritto stato  
seguendo il bene, e lo suo male *obria*.

*Obriar* mi convene  
lo tempo c'ho perduto,  
e umilemente fino amor seguire.

[...]

ch'aver di reo paragio  
e prender lo suo frutto contrarioso,  
cred'omo esser gioioso,  
radoppia il suo dannaggio;  
ma chi ben serve sempre n'ha *disire*.

*Disiàt'*aggio invano:

non ne fui conoscente  
di reo signor la sua openione.

[...]

Riporto ora qualche caso tratto da Guittone, nel quale l'applicazione della strategia delle stanze *capfinidas* è da ascrivere al conclamato andamento raziocinante e ragionativo del discorso dell'Areino, specialmente in quello delle canzoni<sup>65</sup>. In altre parole, il poeta ricorre a questa tecnica non tanto per esibire un legame con la versificazione trobadorica e siciliana – le quali peraltro egli conosceva benissimo, considerato il determinate ruolo culturale che assunse nell'elaborazione di una delle prime grammatiche occitaniche redatte in Italia, cioè la *Doctrina d'Acort* di Terramagnino da Pisa<sup>66</sup> –, ma si serve di essa per incrementare la coesione del discorso che si svolge fra le stanze e per serrare le maglie del ragionamento.

Guittone d'Arezzo, *Sì mi distringe forte*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III:

[...]

ma voglio ben de lei,  
perché mi piace più per lei morire,  
che per altra guerire,  
poi che mi credo tutto in sua piagenza;  
ché me piace ed agenza  
e morte e vita, qual che più l'è 'n grato.

*En grato* quale sia  
certo non so di vero,  
poiché per me né per altrui non posso  
dir lei la voglia mia.

[...]

Ma pur, lasso!, non ene,  
poi non oso per me né per altrui;  
sì forte temo a cui  
eo poi paleggi di sì grande affare:

---

<sup>65</sup> Già Contini rilevava i «notevolissimi strumenti letterari d'una poesia raziocinante e morale» (*PD I*, 190) del “secondo caposcuola” della poesia italiana. Sulla stessa scia, Aldo Menichetti constata che «Guittone è anzitutto un dimostratore, un ragionatore: e infatti – di contro all'intercambiabilità delle strofe, conforme a una prassi occitanica ancora non del tutto ripudiata dai siciliani – le sue canzoni mirano a strutturarsi come insiemi, cercando lo sviluppo tematico unitario, coerente, la collocazione unidirezionale della materia trattata» (Menichetti 1995, 214).

<sup>66</sup> Sul ruolo di Guittone d'Arezzo nell'elaborazione della *Doctrina d'Acort*, e, più in generale, sulla conoscenza da parte dell'Areino dell'universo culturale trovadorico e del trapianto di quest'ultimo in Italia si veda l'introduzione di Lino Leonadi al “canzoniere” amoroso di Guittone (cfr. Leonardi 1994, XI-XXIV).

miglio m'è tormentare,  
che 'nver l'onor suo far fior di *fallenza*.

*Fallenza* forse pare  
a lei ch'io son partuto  
di là ove stava, e stogli or più lontano.

[...]

Idem, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV,  
IV-V, V-VI:

[...]

Deo, com'hailo soffrito,  
deritto pèra e torto entri 'n *altezza*?

*Altezza* tanta èlla sfiorata Fiore  
fo, mentre ver' se stessa era leale,  
che ritenèa modo imperiale,  
acquistando per suo alto valore  
provinci' e terre, perss'o lunge, mante.

[...]

e poi folli amoroso  
de fare ciò, si trasse avante tanto,  
ch'al mondo no ha canto  
u' non sonasse il pregio del *Leone*.

*Leone*, lasso, or no è, ch'eo li veo  
tratto l'onghie e li denti e lo valore,  
e 'l gran lignaggio suo mort'a dolore,  
ed en crudel pregion mis' a gran reo.

[...]

e anche el refedier poi, ma fu forte  
e predonò lor morte:  
or hanno lui e soie membre *conquise*.

*Conquis*' è l'alto Comun fiorentino,  
e col senese in tal modo ha cangiato,  
che tutta l'onta e 'l danno che dato  
li ha sempre, como sa ciascun latino.

[...]

E tutto ciò li avene  
per quella schiatta che più ch'altra è *folle*.

*Foll*' è chi fugge il suo prode e cher danno,  
e l'onor suo fa che vergogna i torna.

[...]

e piacemi che lor dobiate dare,  
perch'ebber en ciò fare  
fatica assai, de vostre gran *monete*.

*Monete* mante e gran gioi' peresentate  
ai Conti e a li Uberti e alli altri tutti  
ch'a tanto grande onor v'hano condutti.

[...]

Idem, *Amor tanto altamente*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV, IV-V:

[...]

ma a lo male dia  
om ben donare obbria, – poi vol *servire*.

Eo, che *servir* talento,  
la detta via tegno.

[...]

ed omo che desia  
de su' par *segnoria* – laudar non voglio.

Tant'alto *segnoraggio*  
ho disiato avere,  
non credo aver ned aggio  
al mondo par,  
secondo mia valenza.

[...]

como l'avea en coraggio  
lei feci prender *saggio* – per semblanza.

Poi ch'aprovò lo *saggio*  
con fina conoscenza,  
ch'era di fin omaggio,  
ma' fo suo *segnoraggio* – conceduto.

[...]

Adonque non dannaggio  
mi fa lo temor ch'aggio,  
ma deggiol bene amare,  
ché storbato m'ha fare – ver lei *fallenza*.

*Fallenza* era demando  
far lei senza ragione.

[...]

Occorre, arrivati a questo punto, spendere qualche parola intorno a una delle più celebri canzoni del Duecento, ossia *Al cor gentil rimpaira sempre amore* di Guido Guinizzelli. Essa è uno dei primi esercizi poetici, almeno per quanto riguarda il volgare del *sì*, a postulare «il nesso tra nobiltà di costumi e amore, e che quindi ha fatto dell'eccellenza morale il discrimine tra gli esseri umani» (Berisso 2018, 22), e, con lo scopo di diffondere questo assunto teorico, il discorso viene impostato sul piano della argomentazione. Sicché, come abbiamo già visto in Guittone, è possibile constatare che un andamento del discorso fortemente connotato in senso speculativo non disprezza quei particolari accorgimenti di ordine retorico e testuale che permettono di fissare, anche sul piano delle strutture verbali – oltre che di quelle logico-concettuali –, il fluire dell'argomentazione.

Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV, IV-V:

[...]

e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
come calore in clarità di *foco*.

*Foco* d'amore in gentil cor s'aprende  
come vertute in petra preziosa,  
che da la stella valor no i discende  
anti che 'l sol la faccia gentil cosa.

[...]

così lo cor ch'è fatto da natura  
asletto, pur, gentile,  
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

*Amor* per tal ragion sta 'n cor gentile  
per qual lo foco in cima del doplero:  
splendeli al su' diletto, clar, sottile.

[...]

Amore in gentil cor prende rivera  
per suo consimel loco  
com' adamàs del *ferro* in la minera.

*Fere* lo sol lo fango tutto 'l giorno:  
vile reman, né 'l sol perde calore.

[...]

com' aigua porta raggio  
e 'l ciel riten le stelle e lo *splendore*.

*Splende* 'n la 'ntelligenzïa del cielo  
Deo criator più che 'n nostr'occhi 'l sole.

[...]

in cui le riprese talvolta si realizzano ripetendo la parola così com'è (stanze I-II); talvolta con la figura etimologica (stanze II-III, IV-V); talaltra con la paronomasia – operando quindi sul piano del 'significante' (stanze III-IV).

b) *Canzoni a coblas capfinidas solo in alcune stanze*

Non è infrequente, nei limiti del corpus, imbattersi in canzoni in cui la *capfinidura* non lega tutte le stanze, ma al contrario ne intreccia solo alcune. Tale dato potrebbe far ipotizzare che vi siano dei 'luoghi-chiave' della stanza più suscettibili di altri ad accogliere il collegamento *capfinit*, come suggerisce Antonelli: infatti questi strumenti retorici «vengono impiegati con indubbia abilità, ma l'adozione rigorosa della tecnica si alterna a un uso saltuario o limitato a luoghi-chiave della canzone (le strofi centrali, ad esempio, o le prime)» (PSS I, LXV).

Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV:

[...]

per intendenza de le mie parole  
veggiate come lo meo cor si *dole*.

Non *dole* ch'aggia doglia,  
madonna, in voi amare,  
anti mi fa allegrare  
in voi pensare l'amorosa voglia.

[...]

a ciò mi doglio,  
non posso dir di cento parti l'una  
*l'amor ch'eo porto* a la vostra persona.

Se *l'amor ch'eo vi porto*  
non posso dire in tutto,

vagliami alcun bon motto,  
che per un frutto piace tutto un orto.

[...]

che ben sapete  
ch'orgoglio non è gioia, m'a voi conviene  
*e tutto quanto veggio* a voi sta bene.

*E tutto quanto veggio*  
mi pare avenantezze  
e somma di bellezze.

[...]

dove il Notaro arricchisce l'operazione non limitandosi a riprendere soltanto un elemento dell'ultimo verso della stanza precedente, ma riproponendone l'intero primo emistichio (tranne, è pur vero, fra le stanze I-II)<sup>67</sup>.

Chiario Davanzati, *Tutto l'affanno, la pena e 'l dolore*, collegamento fra le stanze I-II:

[...]

gli occhi di pianger non posso tenere,  
pensando c'ho fornito altrui di canto  
e meve, *lasso*, di dolore e pianto.

Sempre servi', *lasso* me, volentieri,  
di quel poco poder ch'i' aggio avuto,  
a cui piacesse il mio adoperare.

in questo esempio trova conferma la suggestione di Antonelli – di cui s'è già fatta menzione – per la quale, con una certa frequenza, la tecnica *capfinit* intercorre solamente fra le stanze iniziali.

Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amore ch'io vi porto*, collegamenti fra le stanze III-IV e IV-V:

[...]

Fiemi forse men danno a sofferire,  
ch'Amor per fa bandire

---

<sup>67</sup> «È l'intero primo emistichio dell'ultimo verso delle strofi II e III ad essere ripetuto quale primo verso, rispettivamente, della III e della IV, mentre la IV e la V appaiono, almeno ora, come le uniche non collegate e la I e la II sono *capfinidas* rigorose ma con rima interna indotta nella II (come da manuale)» (PSS I, 257).

che tutta scanoscenza sia in bando,  
e che ritrae 'l comando  
a l'acusanza di cului c'à male:  
ma voi non blasmeria; istia, se *vale*.

Madonna, da voi tegno ed ò 'l *valore*;  
questo m'avene, stando voi presente,  
che perd'ogni vertute:

[...]

ch'el si mette 'n comuno  
più volentieri tra li assai e boni,  
che non stan sol', se 'n ria *parte* no i poni.

In *quella parte* sotto tramontana  
sono li monti de la calamita,  
che dàn vertud' all'aire  
di trar lo ferro.

[...]

Cino da Pistoia, *L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire*, stanza III-congedo:

[...]

Questa pietate vèn com' vòl natura,  
e dimostra 'n figura – lo cor tristo,  
per far sol un acquisto – di mercede,  
la qual si chiede, – come si convene,  
ove forza non vène – di signore  
che *ragion* tegna di colui che more.

Canzon, udir si può la tua *ragione*,  
ma non intender sì che si' aprovata  
se non da innamorata  
e gentil alma, dove Amor si pone.

[...]

in cui la *capfinidura* intreccia l'ultima stanza e il congedo; il che si pone in chiara controtendenza con la prassi più comune di lasciare la *tornada* 'irrelata'.

Dino Frescobaldi, *Poscia che dir*, collegamento fra le stanze II-III:

[...]

e sed e' fior m'allenta  
(non perch'i' 'l senta, onde poco mi vale),  
voi disdegante, sì ch'Amor vi guata,  
a cui tanto ne cale,

che mai non posa sì v'ha *consolata*.

Il *consolar* ch'e' fa la vostra vista  
è che per mezzo il fianco m'apre e fende,  
e quivi tanto attende  
che 'l cuor convien che rimanga scoperto.

[...]

Dante Alighieri, *La dispietata mente che pur mira*, collegamenti fra le stanze III-IV:

[...]

e s'egli avien che gli risponda male,  
cosa non è che tanto costi cara,  
ché morte n'ha più tosto, e più *amara*.

E voi pur siete quella ch'io più *amo*  
e che far mi potete maggior dono  
e 'n cui la mia speranza più riposa.

[...]

dove il collegamento avviene mediante il gioco paronomastico-allitterativo “*amara*” – “*amo*”.

### c) *Canzoni a coblas capfinidas non rigorose*

Mi avvalgo qui della categoria di collegamento ‘non rigoroso’, elaborata da Antonelli, per indicare quei casi di ripresa nei quali parole che figurano entro gli ultimi tre versi della stanza che precede e i primi tre della stanza che segue (cfr. Antonelli 1984, LIV).

Va da sé che questo gruppo include un numero di casi maggiore rispetto a quelli in cui si ha una realizzazione ‘rigorosa’ del fenomeno. Il dato generale, tuttavia, è spia del fatto che la pratica di istituire dei nessi forti a cavallo delle stanze è tutt’altro che abbandonata nel Duecento e nei primi decenni del Trecento: essa è vitalissima sia nei poeti della *Magna Curia* – com’era inevitabile che fosse –, ma è anche ampiamente attestata negli stilnovisti ecc.

Iacopo Mostacci, *Mostrar voria in parvenza*, collegamento fra le stanze II-III:

[...]

ond'io infratanto  
*celar* lo voglio, a morte no venisse,  
che buon tacere a dritto no è blasmato.

Amor si de' *celare*  
perzò che più fine ène  
ca nulla gioia ch'a esto mondo sia.

[...]

Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III,  
III-IV, IV-V, V-VI:

[...]

e però ch'eo *dottava*  
non vo facea sembrante.

Tanto set'alta e grande  
ch'eo v'amo pur *dottando*,  
e non so cui vo mande  
per messaggio parlando

[...]

li miei *sospiri* e pianti  
vo pungano lo core.

Ben vorria, s'eo potesse,  
quanti *sospiri* eo getto,  
ch'ogni sospiro avesse  
spirito e intelletto

[...]

da poi ch'e' per *dottanza*  
non posso parlare.

Voi, donna, m'aucidete  
e allegiate a penare:  
da poi che voi vedete  
ch'io vo *dotto* parlare

[...]

ch'eo non desperi amando  
de la *vostra* amistade?

*Vostra* cera plagente,

mercé quando vo chiamo,  
mi 'ncalcia fortemente

[...]

ch'io non vi poterìa  
più coralmente amare,  
ancor che più penare  
porìa, sì, *donna* mia.

In gran diletanz'era,  
*madonna*, in quello giorno  
quando ti formai in cera  
le bellezze d'intorno

[...]

questo esempio mostra perfettamente la (quasi) totale sistematicità del fenomeno: fra tutte le stanze, tranne la penultima e l'ultima – ma, si diceva, raramente c'è collegamento in questi casi –, si riscontra un nesso 'non rigoroso'. Il che è altrettanto più significativo se lo si ritrova pure in Dante, un poeta che, com'è noto, tende ad abbandonare i retaggi più evidenti – ed ingombranti – della stagione poetica precedente. Vediamone un esempio:

Dante Alighieri, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, III-IV, IV-V, VI-VII:

[...]

e se di buon voler nasce mercede,  
io la dimando per aver più vita  
dagli *occhi* che nel lor *bello* splendore  
portan conforto ovunque io sento *amore*.

Entrano i raggi di questi *occhi belli*  
ne' miei *innamorati*  
e portan dolce ovunque io sento amaro,  
e *sanno* lo cammin sì come quelli  
che già vi son passati,  
e *sanno* il loco dove Amor lasciaro  
quando per gli occhi miei dentro 'l menaro.

[...]

E' miei pensier', che pur d'amor si fanno,  
come a lor segno al suo servizio vanno;  
per che l'adoperar sì forte bramo  
che s'io 'l credessi far fuggendo lei,  
lieve saria, ma so ch'io ne *morrei*.

Ben è verace amor quel che m'ha preso

e ben mi stringe forte,  
quand'io farei quel ch'io dico per lui:  
ché nullo amore è di cotanto peso  
quanto quel che la *morte*  
face piacer per ben servire altrui.

[...]

e se *merzé* giovanezza mi toglie,  
i' spero tempo che più ragion prenda,  
pur che la vita tanto si difenda.

Quand'io penso un gentil disio ch'è nato  
del gran disio ch'i' porto,  
ch'a ben far tira tutto 'l mio podere,  
parm'esser di *merzé* oltrapagato.

[...]

ed io son tutto suo e così mi tegno,  
ch'Amor di tanto onor m'ha *fatto degno*.

Altro ch'Amor non mi potea far tale  
ch'i' fosse *degnamente*  
cosa di quella che non s'innamora.

[...]

Co' *rei* non star né a cerchio né ad arte,  
ché non fu mai valor tener lor parte.

Canzone, a' tre men *rei* di nostra terra  
te n'anderai prima che vada altrove.

[...]

Nel quale il poeta, in un paio di casi, non si limita a riprendere un solo elemento della strofe precedente, ma amplia il raggio d'azione: così, fra le stanze I e II, ove si ripetono “occhi”, “belli” e “innamorati” – quest'ultimo in rapporto etimologico con “amore”; e fra le stanze IV e V, in cui si riprendono “amore”, “far” (polittoto con “fatto”) e “degnamente” (figura etimologica con “degno”). Quest'ultimo caso, a ben vedere, è leggermente diverso dal primo, poiché, se fra le stanze I e II gli elementi di ripresa si dispongono su gli ultimi due versi, qui essi sono condensati in quello finale.

Una piccola chiosa deve essere fatta anche alla connessione fra le stanze II e III: il membro che viene recuperato è “morte”, che si ricollega a “morrei” in chiusa della strofe precedente. Questo elemento, tuttavia, non viene collocato entro i primi tre versi della stanza che segue – come vuole la definizione di Antonelli di connessione ‘non rigorosa’ di cui si è già parlato –, ma entro il quinto. Il che deve ugualmente essere considerato un

fenomeno di collegamento fra le stanze in ragione del contesto in cui si colloca: la strategia connettiva è infatti ripetuta in tutte le altre stanze, quindi non vi è altra possibilità se non quella di interpretare questo caso come una realizzazione a pieno titolo della fattispecie di cui si sta trattando.

La tendenza di questa canzone a collegare le strofi non sfugge all'attenzione di Claudio Giunta, il quale, nel cappello introduttivo al componimento, scrive che «l'avvio di ogni stanza riprende pazientemente il motivo introdotto alla fine della stanza precedente, e lo ribadisce e lo amplia: così l'argomentazione ha l'ordine e l'esattezza di un trattato o di un memoriale». Ritengo che sia fondamentale tenere presente il fatto che, ancora una volta, un discorso fortemente connotato in senso argomentativo richiede quasi sistematicamente alcune particolari forme di coesione testuale, fra le quali – come si è visto – le *capfinidas*, anche nella realizzazione meno rigorosa, rientrano a buon diritto.

Un altro esempio dantesco:

Dante Alighieri, *Gli occhi dolenti per pietà del core*, collegamenti fra le stanze I-II, II-III, IV-V:

[...]

E dicerò di lei piangendo, poi  
che se n'è *gita in ciel* subitamente,  
e à lasciato Amor meco dolente.

*Ita* n'è Beatrice *in alto cielo*,  
nel reame ove gli angeli àno pace,  
e sta co' lloro, e voi, donne, à lasciate.

[...]

e fella di qua giusto a:ssé venire,  
perché vedea ch'esta vita noiosa  
non era degna di sì *gentil* cosa.

Partissi della sua bella persona  
piena di grazia l'anima *gentile*,  
ed è sì gloriosa in loco degno!

[...]

Poscia, *piangendo*, sol nel mio lamento  
chiamo Beatrice e dico: «Or sè tu morta?».  
E mentre ch'io la chiamo, mi conforta.

*Pianger* di doglia e sospirar d'angoscia

mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,  
sì che nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse.

[...]

Una situazione simile si rileva anche nella canzone di Guittone che segue, nella quale tutte le stanze presentano questo espediente (come nella dantesca *Io sento sì d'Amor* che ho commentato poco sopra).

Guittone d'Arezzo, *Tuttor, s'eo veglio o dormo*, collegamenti in tutte le stanze (tranne nei congedi, come nella quasi totalità dei casi):

[...]

ma' che *diritto* n'ò,  
perch'eo non dico no  
di lei servir mai di,  
dica chi vol: – Maidi! –

Bon ho *diritto* 'n somma  
s'en amar lei m'aduco  
del cor tutt'e dell'alma,  
perch'è di valor somma.

[...]

Ciò dia saver, che, se  
torn'a suo *pregio* magno,  
per me onta no magn'ò,  
ché si ben m'am'a dobbio,  
m'è al certo che dobbio.

Om ch' ama *pregio* e pò,  
più che legger en scola,  
Amor valeli pro.

[...]

perché ciascun om, for zo  
che briga e *travagli*' agia,  
se vale, non varrà già.

Amor già per la gioia  
che 'nde vegna non laudo,  
quanto per lo *travaglio*  
ch'è per aver la gioia  
ch'è tal, sua par non l'audio.

[...]

fallo *grand'*agio vile,  
per che tal gioi' mal vil'è.

Poso e travaglio mésto,  
dato e tolto a modo,  
*gran* pagamento è me.

[...]

Di seguito due casi tratti da Cino, a conferma del fatto che la tecnica *capfinit* perdura fino all'esponente più tardo del *corpus*:

Cino da Pistoia, *Degno son io ch'io mora*, collegamento fra le stanze I-II:

[...]

ch'i' dovea 'nnanzi, po' che così era,  
soffirne ogni tormento,  
che farne *mostramento*  
a voi ch'oltra natura siete altera.

Ben so' stato sì oso,  
ch'i' ho servito quanto  
*mostrar* ver' me disdegno vi piacesse.

[...]

Idem, *Avegna che del m'aggia più per tempo*, collegamenti fra le stanze IV-V, V-VI:

[...]

Per sùo onor vi chiero,  
che a l'egra mente prendiate *conforto*,  
né aggate più cor morto,  
né figura di morte in vostro aspetto:  
perché Dio l'aggia locata fra' suoi,  
ella tuttora dimora con voi.

«*Conforto* già, *conforto!*» l'Amor chiama  
e Pietà priega: «Per Dio, fate resto!».  
Or v'inchinate a sì dolce preghiera.

[...]

Di sì grave pesanza  
traete il vostro core omai per Dio,  
che non sia così rio  
ver' l'alma vostra, che ancora spera  
vederla in cielo e star nelle sue braccia:  
dunque *speme* di confortar vi piaccia.

Mirate nel Piacer, ove dimora  
la vostra donna ch'è in ciel coronata,  
ond'è la vostra *speme* in paradiso  
e tutta santa omai vostra inamora.

[...]

dove, a cavallo delle stanze IV e V, l'elemento di ripresa è replicato due volte: penso che non sia da escludere il fatto che Cino, così facendo, volesse mettere in risalto il nesso fra le unità metrico-melodiche.

#### d) Collegamenti 'logici'

Le connessioni fra stanze nella maggioranza dei casi si realizzano, come si è cercato fin qui di mostrare, ricorrendo a una particolare giacitura del materiale linguistico a disposizione del poeta. Tuttavia, ho ricavato dall'operazione di spoglio un numero abbastanza cospicuo di casi in cui il collegamento si compie sotto forma di nesso logico. Per nesso logico intendo quella tipologia di legame che sussiste in ragione dei rapporti di equivalenza o di trasformazione<sup>68</sup> – concepiti, almeno per quanto riguarda la mia analisi, sul piano rigorosamente tematico – che intercorrono stanze contigue.

Chiaro Davanzati, *Om che va per ciamino*, collegamento fra le stanze I e II:

Ben è ragion chiarita  
co' 'n natura discese,  
ch'amore è, Deo d'umano:  
ché così s'è v'aita  
l'umanità che prese  
per porgerne la mano.  
Se, quanto amor è da llui in fori, fosse  
tant'ello non saria  
che dichinato fossa a zo guerire;  
dunque perché amar d'amor si mosse,  
così dunqu'è la via  
infra lo core, chi lo vol servire.

Se per contraro nome  
de lo bene ha lo male  
e de lo prode danno,

---

<sup>68</sup> Qui faccio riferimento alle categorie di Santagata in merito alle 'connessioni intertestuali' dei *Fragments*. Mi limito a considerarle in senso lato, senza scendere nei dettagli dell'articolata struttura teorica elaborata dallo studioso. Per qualsiasi ulteriore precisazione, si veda Santagata 1979a, 11 e sgg.

*così ve dice come  
 nom' ha 'l disio carnale  
 lo giusto amore e ssanno:  
 e' d'odio ha nome, pien di tutto reo;  
 disces'è da primero  
 da Lucefero, ed egli è laonde desso  
 dimora e sta: e qual è loco seo?  
 core di mal mesterò,  
 sì com'è Deo dove l'amore è messo.*

Il caso è molto interessante: nella prima strofe riportata si fa dapprima riferimento al mistero dell'Incarnazione, e poi si parla dell' "amar" che si mosse "d'amor", cioè del tipo di amore ispirato da Dio e volto a perseguire il Bene. Nella seconda, questa prospettiva viene rovesciata (il che è innescato dalla locuzione avverbiale "per contraro"): prima si fa dunque riferimento a un amore corrotto, ispirato dal Male e mosso dal "disio carnale", e in un secondo momento si puntualizza che tale amore è promanato da Lucifero. Detto ciò, si possono fare due considerazioni: da un lato, risulta chiaro il fatto che le due stanze sono legate non da appigli lessicali o da altro materiale linguistico, ma da un nesso più profondo, basato sul contenuto, che procede secondo il regime della trasformazione; dall'altro, si può notare che i motivi sono disposti secondo uno schema chiastico: origine di amore – natura di amore (positivo) / natura di amore (negativo) – origine di amore.

Guido Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*, collegamento fra le stanze II-III:

*Nave ch'esce di porto  
 con vento dolce e piano,  
 fra mar giunge in altura;  
 poi vèn lo tempo torto,  
 tempesta e grande afano  
 li aduce la ventura;  
 allor si sforza molto  
 como possa campare,  
 che non perisca in mare:  
 così l'amor m'è colto  
 e di bon loco tolto  
 e miso a *tempestare*.*

*Madonna, *audivi dire*  
 che 'n aire nasce un foco  
 per ricontrar di venti;  
 se non more 'n venire  
 in nuviloso loco,  
 arde immantementi  
 ciò che dimora loco:  
 così 'n le nostre voglie  
 contrar' aire s'accoglie,*

unde mi nasce un foco  
lo qual s'astingue un poco  
in lagrime ed in doglie.

dove il contatto si ha fra *tempestare* e la descrizione, secondo rigore scientifico, dell'origine del fulmine. Qui, modificando un poco la suddetta categoria di Santagata, si potrebbe parlare di 'connessione per sineddoche': in un primo momento il poeta fa riferimento alla nozione ampia di 'tempesta', in seguito egli si concentra solo su una parte del concetto precedente (il 'fulmine' è una componente della 'tempesta').

Guittone d'Arezzo, *O dolce terra aretina*, stanze I-II:

O dolce terra aretina,  
pianto m'aduce e dolore  
(e ben chi non piange ha dur core,  
over che mattezza el dimina)  
membrando  
ch'eri di ciascun delizia,  
arca d'ogni divizia  
sovrapiena, arna di mel terren tutto,  
corte d'ogni disdutto  
e zambra di riposo carca e d'adagio,  
refittoro e palagio  
a privadi e a stran' d'ogni sapore,  
d'ardir gran miradore,  
forma di cortesia e di piagenza  
e di gente accoglienza,  
norma di cavalier', di donne assempro.  
Oh, quando mai mi *tempro*  
di pianto, di sospiri e di lamento,  
poi d'ogni ben ti veggio  
in mal ch'aduce peggio,  
sì che mi fai temer consummamento?

Or è di caro piena l'arca,  
l'arna di toscò e di fele,  
la corte di pianto crudele,  
la zambra d'angostia tracarca.

Lo refittoro ai boni ha savor pravi  
e ai fellon soavi;  
especchio e mirador d'ogni vilezza,  
di ciascuna laidezza  
villana e brutta e dispiacevel forma,  
non di cavalier' norma  
ma di ladroni, e non di donne assempro  
ma d'altro: ove mi *tempro*?  
sì ha', rea gente, el bon fatto malvagio,  
und' al corp' hai mesagio,  
a l'alma pena, e merto eternal morte:  
ché Dio t'ha in ira forte,  
a te medesma e a ciascun se' 'n noia;

e a fermato crede  
ch'ai figliuoi tuoi procede,  
sì che ver' lor tristia è la tua gioia.

Le considerazioni che si possono fare sono molte. Le due stanze sono, dal punto di vista retorico, l'una la gemella dell'altra; la *dispositio* dei motivi è la medesima: quasi ogni elemento che occorre nella prima viene puntualmente ripreso nella seconda (sicché Contini parla laconicamente di «contrappunto» (*PD I*, 223). Ma è il dato generale quello che oppone diametralmente le due strofe, e cioè il fatto che nella prima il poeta d'Arezzo fa un elenco delle virtù della sua città ormai lontane (una sorta di *plazer* dei tempi andati) e constata malinconicamente che non ritorneranno più, e nella seconda passa in rassegna gli effetti della decadenza presente. Del che è peraltro sintomatica la gestione dei tempi verbali: l'elegiaco imperfetto per i versi 6-16, l'angosciante presente dal verso 21 al verso 32. Pertanto, la connessione delle due unità sul piano della 'trasformazione' (temporale: prima e dopo) è evidente.

Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore*, stanze I-II:

Io non posso celar lo mio dolore,  
poi ch'esser mi conven di for dolente  
com'è l'anima mia dentr'al suo loco;  
ché quando Amor mi si mise nel core  
e' mi si puose davanti a la mente  
con que' pensier che poi vi dormir poco,  
ma sovente mi rinforza lo foco,  
parlando del dolor, del qual son nati,  
con quelli sconsolati  
sospiri che, per lor grand'abbondanza,  
vincon la mia possanza  
vegnendo con tremor tosto di fore  
quando mi fa *membrar madonna* Amore.

Lo *imaginar* dolente che m'ancide  
davanti mi dipinge ogni martiro  
ch'i' debbo, infin ch'avrò vita, soffrire;  
la mia natura combatte e divide  
Morte, ch'i' veggio là ovunqu'eo mi giro,  
che seco se ne vuol l'anima gire.

Ch'Amor, ch'a lato le venne a ferire  
in tal guisa il meo cor che si morio,  
non le lassò disio  
ch'aggia virtù di consolarla mai,  
ch'allor ch'io risguardai  
la donna mia che Pietate uccise,  
Morte da poi negli occhi mi si mise.

Qui il nesso, ancora una volta, è solo ‘logico’, non vi sono riprese lessicali.

Idem, *Quand’io pur veggio che si volta il sole*, stanze I-II:

*Quand’io pur veggio che si volta il sole  
ed apparisce l’ombra,  
per cui non spero più la dolce vista,  
né ricevuto ha l’alma, come suole,  
quel raggio che la sgombra  
d’ogni martiro che lontano acquista,  
tanto forte si attrista – e si travaglia  
la mente, ove si chiude lo disio,  
che ’l dolente cor mio  
piangendo ha di sospiri una battaglia  
che comincia la sera  
e dura insino a la seconda spera.*

Allor ch’io mi ritorno a la speranza  
e lo disio si leva  
col giorno che riscuote lo mio core,  
mi movo e cerco di trovar Pietanza  
tanto ch’io riceva  
dagli occhi ’l don che fa contento Amore:  
ch’egli ha già per dolore – e per gravezza  
del perduto veder più amanti morti.  
Dunque, ch’io mi conforti  
sol con la vista, e prendane allegrezza  
sovente in questo stato,  
non mi par esser con ragion biasmato.

dove in maniera molto suggestiva il poeta oppone il momento del crepuscolo e dell’apparizione dell’oscurità<sup>69</sup> – che va di pari passo con lo sconforto determinato dall’impossibilità di vedere madonna – al successivo levar del sole e alla speranza di

---

<sup>69</sup> È verosimilmente più di una semplice suggestione la ripresa del motivo del tramonto del sole in apertura di canzone che ne farà Petrarca nella L dei *Fragmenta* (*Ne la stagion che il ciel rapido inchina*). Devo constatare, tuttavia, che nessuno dei principali commentatori del *Canzoniere* in tempi recenti (Santagata, Bettarini, Stroppa) ha rilevato questo rimando intertestuale. Chi individua un possibile legame con Cino è Folena, solo che lo studioso non chiama in causa la nostra *Quand’io pur veggio*, ma un sonetto, *Quando ’l pianeta che distingue l’ore* (cfr. Folena 2002, 300).

rivedere l'amata<sup>70</sup>. La connessione logica sta in questo contrasto di oscurità e luce, di sconforto e speranza<sup>71</sup>.

Dante Alighieri, *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*:

Così nel mio parlar vogli' esser aspro  
com'è negli atti questa bella pietra  
la quale ognora impetra  
maggior durezza e più natura cruda,  
e veste sua persona d'un diaspro  
tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,  
non esce di faretra  
saetta che già mai la colga ignuda.

Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda  
né si dilunghi da' colpi mortali  
che, com'avesser ali,  
giungono altrui e spezzan ciascun'arme,  
*sì ch'io non so da lei né posso atarme.*

*Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi  
né luogo che dal suo viso m'asconda,*  
che come fior di fronda  
così della mia mente tien la cima.

Cotanto del mio mal par che si prezzì  
quanto legno di mar che non lieva onda;  
e 'l peso che m'affonda  
è tal che nol potrebbe adeguar rima.

Ahi angosciosa e dispietata lima  
che sordamente la mia vita scemi,  
perché non ti ritemi  
sì di rodermi il *cuore* a scorza a scorza  
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

Ché più mi triema il *cuor* qualora io penso  
di lei in parte ov'altri gli occhi induca,  
per tema non traluca  
lo mio pensier di fuor sì che si scopra,  
ch'e' non fa de la morte, ch'ogni senso  
con li denti d'Amor già mi manduca;  
ciò è che 'l pensier bruca  
la lor virtù, s' che n'allenta l'opra.

*E' m'ha percossa in terra e stammi sopra  
con quella spada ond'elli uccise Dido*  
Amore, a cu' io grido  
«merzé!», chiamando, e umilmente il priego;

---

<sup>70</sup> Un ulteriore dato di somiglianza fra questa canzone di Cino e la petrarchesca *Ne la stagion* è lo schema, presente in entrambe, «cristallizzato nella poesia trobadorica, che mette in rapporto, di solito nell'esordio e intonazione musicale della poesia, una situazione paesistico-stagionale con lo stato d'animo del personaggio-cantore (e in Occitania di solito cantautore), per consonanza o [...] per dissonanza» (Folena 2002, 301): è il cosiddetto 'esordio naturalistico' o *Natureingang*.

<sup>71</sup> Connessione di 'trasformazione' o, se si preferisce, di 'opposizione' puntualmente notata da Berisso nel commento a questa poesia: «tutta la stanza è basata su una situazione simmetricamente opposta a quella precedente» (Berisso 2018, 287).

ed e' d'ogni merzé par messo al niego.

*Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida  
la debole mia vita esto perverso,  
che disteso e riverso  
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco.*

Allor mi surgon nella mente strida,  
e 'l sangue ch'è per le vene disperso  
correndo fugge verso  
il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco.

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

*Così vedess'io lui fender per mezzo*  
il cuore a la crudele che 'l mio squatra,  
poi non mi sarebbe atra  
la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo,  
questa scherana micidiale e latra.  
Oimè, ché non latra  
per me, com'io per lei, nel caldo borro?  
ché tosto griderei: «I' vi soccorro!»;  
e fare'l volentier, sì come quelli  
*che ne' biondi capelli  
ch'Amor increspa e dora*  
metterei mano, e piacere'le allora.

S'io avesse *le belle trecce* prese  
che son fatte per me scudiscio e ferza,  
pigliandole anzi terza  
con esse passerei vespero e squille;  
e non sarei pietoso né cortese,  
anzi farei com'orso quando scherza;  
e s'Amor me ne sferza,  
io mi vendicherei di più di mille.  
Ancor negli occhi, ond'escon le faville  
che m'inflamman lo cor ch'io porto anciso  
guarderei presso e fiso  
per vendicar lo fuggir che mi face,  
e poi le renderei, con amor, pace.

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

Ho scelto di riportare integralmente *Così nel mio parlar* affinché si possa avere una veduta d'insieme dell'elaborata rete di agganci che intreccia e salda ciascuna strofe.

Passiamo rapidamente in rassegna i vari collegamenti. Fra le stanze I e II viene ripreso il medesimo motivo dello “schermo”, cioè della capacità di difendersi da madonna

Pietra; fra III e IV l'io lirico è bloccato a terra da Amore, il quale sta per sferrare un colpo di spada che potrebbe essere fatale; fra IV e V si confronta la ferita inferta da Amore “sotto il lato manco” a un'eventuale fendente che il poeta vorrebbe sganciare “per mezzo il cuore” di madonna; fra V e VI ritorna l'immagine dei capelli biondi di lei.

Ho tralasciato da questo elenco – non per imperizia, ma volutamente – il legame tra II e III, non perché il nesso non vi sia, ma perché esso è di natura diversa rispetto a tutti gli altri: infatti fra le stanze II e III si ha l'unico caso di connessione *capfinit* non rigorosa (l'elemento ripetuto è “cuore”). Il che non è altro se non l'eccezione che conferma la regola; eccezione che, peraltro, è pur sempre un legame retorico-testuale forte.

Un'articolazione di questo tipo, nei limiti dello spoglio che ho condotto, non ha eguali. Sembra quasi che dall'inizio sino alla fine l'intero discorso fluisca senza soluzione di continuità<sup>72</sup>. È vero, d'altra parte, che non si tratta della narrazione di una vicenda compiuta, ma si avvicendano una serie di immagini, situazioni e «metafore che il poeta adopera per descrivere il suo stato» (Giunta 2015, 498). Ma è vero anche, come scrive Mengaldo, che «l'ossessione erotica è sempre agitata qui da un dinamismo, perché è espressa di solito non attraverso stati, ma attraverso azioni» (Mengaldo 2008, 31), e queste azioni – mi si permetta di aggiungere – sono tutte agganciate fra loro da rapporti di equivalenza e di analogia.

#### *e) Retorica nelle connessioni*

Come abbiamo visto, le connessioni fra stanze si realizzano mediante la ripresa di materiale verbale oppure attraverso la trasformazione o la ripetizione delle situazioni narrative. In questa sezione vorrei guardare più da vicino quali siano gli accorgimenti retorici con cui si attua il primo tipo di ripresa.

---

<sup>72</sup> A proposito, mi sembrano molto calzanti – e suggestive – le parole che, *mutatis mutandis*, Praloran utilizza in riferimento alla ‘forma-canzone’ di Petrarca: «l'argomentazione della canzone si avvicina spesso, pur con tutti i possibili distinguo, diciamo in senso figurato, alla tipologia del monologo interiore in prima persona, ad un discorso “in-diretta”. La forma-canzone con i suoi caratteri sedimentati rende possibile [...] la fusione di elementi apparentemente ibridi o discordanti: il senso di fluidità e di naturalezza, quasi di improvvisazione nell'istante, e il senso di coesione e di intima rispondenza delle parti» (Praloran 2013, 21-22).

1. *Polittoto*. La figura con cui la ripresa lessicale avviene con frequenza maggiore è il polittoto: esso si dimostra molto versatile ed evita di appesantire eccessivamente il discorso poiché funge da ripresa leggermente variata dal punto di vista sintattico dell'elemento verbale interessato: Bonagiunta Orbicciani 9, vv. 24-25 “quando si va del corso *disviando*. //<sup>73</sup> *Disvïo* sì, che bene” e vv. 36-37 “per che la gente mei’ me lo *credesse*. // *Credo* che non feràe”; Chiaro Davanzati 18, vv. 26-27 “seguendo il bene, e lo suo male *obria*. // *Obriar* mi convene”; Giacomo da Lentini 13, vv. 7 e 10 “e però ch’eo *dottava* <sup>74</sup> [...] // [...] / ch’eo v’amo pur *dottando*”; Guittone 23 (ed. Egidi), vv. 34-36 “che ’nver l’onor suo *far fior di fallenza*. // *Fallenza* forse pare / a lei che ch’io son partuto (qui è quantomeno curiosa l’allitterazione del suono [f] in cinque parole consecutive a cavallo delle stanze); Guittone 4 (PD), vv. 30-31 “u’ non sonasse il pregio *del Leone*. // *Leone*, lasso, or no è, ch’eo li veo”; Dante *Vn* 20. 8-17, vv. 54 e 57 “poscia, *piangendo*, sol nel mio lamento / [...] // *Pianger* di doglia e sospirar d’angoscia”; ecc.

2. *Figura etimologica*. Con frequenza simile al polittoto, la figura etimologica condivide con quest’ultimo anche la *variatio* dell’elemento che viene ripreso, senza che ciò comporti una riduzione della coesione testuale. I dati raccolti mostrano che lo schema un po’ più ricorrente rispetto agli altri è il passaggio dal verbo al sostantivo. Dante 35, vv. 64 e 66 “ch’Amor di tanto onor m’ha fatto *degnò* // [...] / ch’i’ fosse *degnamente*”; Guinizzelli 5, vv. 20-21 “donna a guisa di stella lo *’nnamora*. // *Amor* per tal ragion sta ’n cor gentile”; Bonagiunta Orbicciani 9, vv. 12-13 “la parte là u’ dimora fa *gioire*. // La *gioi*’ ch’eo perdo e lasso”; Guinizzelli 2, vv. 36-37 “ma voi non blasmeria; istia se *vale*. // *Madonna*, da voi tegno ed ò ’l *valore*”. Degno di nota è anche il caso di Guittone 21 (ed. Egidi), vv. 32-33 “de su’ par *segnoria* laudar non voglio. // Tant’altro *segnoraggio*”, nel quale il legame derivativo si realizza ricorrendo a due varietà concorrenti nella lingua poetica duecentesca del medesimo termine<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Con la doppia barretta obliqua indico, qui e a seguire, il confine fra strofe.

<sup>74</sup> Con la singola barretta obliqua la fine di verso.

<sup>75</sup> Il termine con suffisso in *-aggio* è spia della tendenza generale della lingua dell’Aretino di servirsi spesso materiale lessicale transalpino per infarcire i propri testi (cfr. Bozzola 2012, 21-22). Il che è peraltro facilmente riscontrabile proprio in questa canzone: si possono isolare *valenza* v. 36, *coraggio* v. 47, *semblanza* v. 48, *dannaggio* v. 61, ecc.).

3. *Aequivocatio*. Consiste nella ripresa di una parola identica sul piano del significante, ma con sfumature di significato differenti: si tratta quindi di un aggancio meramente formale fra le stanze, da interpretare più come un debito stilistico nei confronti di una pratica ricorrente nella tradizione piuttosto che un dispositivo atto ad aumentare significativamente la coerenza del discorso. Giacomo da Lentini 16, vv. 36-37 “ch’eo la cangi per altra al meo *vivente*. // *Vivente* donna non creo che partire”; Cino 39, 42-43 “che *ragion* tegna di colui che more. // Canzon, udir si può la tua *ragione*” (qui va notato che la seconda occorrenza di *ragion* indica, in senso lato, il ‘senso profondo del testo’<sup>76</sup>, richiamando il termine tecnico della teoria versificatoria provenzale *razo*: il che è molto interessante se si considera che all’altezza di Cino, e cioè l’autore biograficamente più tardo del nostro *corpus* si ricorra ancora alla terminologia di marca occitanica per indicare le componenti fondamentali del testo poetico).

4. *Disposizione a chiasmo*. Con un incremento dell’artificiosità della connessione, talvolta il materiale linguistico che partecipa delle relazioni di ripresa viene disposto secondo il modulo chiastico. Tre casi nei quali gli elementi ripetuti sono identici: Giacomo da Lentini 16, vv. 18-19 “in quella in cui *disio* *spessamente*. // *Spessamente* *disio* e sto al morire” (la giacitura è Verbo-Avverbio / Avverbio-Verbo); Guittone 4 (*PD*), vv. 60-61 “per quella schiatta che più ch’altra è *folle*. // *Foll’è* chi fugge il suo prode e cher danno” (Copula-Nome del predicato / Nome del predicato-Copula); Chiaro Davanzati 51, vv. 12-13 “e *meve*, *lasso*, di dolore e pianto. // Sempre servi’, *lasso* *me*, volentieri” (va detto che in questo caso *me* è legato all’interiezione di lamento *lasso*, invece *meve* fa parte della struttura sintattica precedente: sicché si tratta di un chiasmo solamente dal punto di vista della disposizione degli elementi lessicali nel verso, ma non dal punto di vista sintattico). Seguono due casi nei quali solo una delle due parole è ripetuta identica, senza che ciò comprometta la giacitura che si sta qui esaminando: Guittone 4 (*PD*), vv. 75-76 “fatica assai, de vostre *gran monete*. // *Monete* *mante* e gran gioi’ presentate” (Aggettivo-Sostantivo / Sostantivo (identico)-Aggettivo); Dante *Vn* 20, 8-17, vv. 28 e 29 “non era degna di sì *gentil cosa*. // [...] / piena di grazia l’*anima gentile*” (Aggettivo-Sostantivo / Sostantivo-Aggettivo (identico)).

---

<sup>76</sup> Marti 1969, 512, precisa «“Ragione” è il tessuto logico-connettivo dell’intera canzone».

5. *Parallelismo*. È il dispositivo opposto al chiasmo e, rispetto a quest'ultimo, decisamente meno attestato. Giacomo da Lentini 13, vv. 32-33 “de la *vostra amistate?* // *vostra cera plagente*” (la giacitura che si ripete è Aggettivo (identico)-Sostantivo).

## CAPITOLO VI

### Articolazione dei contenuti

L'argomento che mi accingo a trattare in questo paragrafo necessita di una premessa di ordine metodologico. Il principio guida con cui ho registrato i dati necessari a imbastire un discorso intorno alla distribuzione dei temi e dei motivi nella canzone antica è stato sostanzialmente quello di provare a comprendere e descrivere gli eventuali dispositivi che regolano l'articolazione dei contenuti nel loro complesso. Laddove è stato possibile, ho cercato quindi di seguire la struttura logico-argomentativa che soggiaceva al discorso in versi.

Mi preme inoltre di dichiarare fin da subito, se così si può dire, le principali fonti d'ispirazione per tale prospettiva di metodo. In primo luogo, quindi, Gianfranco Folena: lo studioso nel saggio *La canzone del tramonto* del 1978, cimentandosi nella *lectura* della canzone L di Petrarca (*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*), metteva in rilievo la «distribuzione degli elementi nelle cinque stanze» con il fine di mostrare «il complesso meccanismo di permanenza e mutamento che è la sostanza della poesia» (Folena 2002, 304); in tempi più recenti, Marco Praloran ha ripreso questa prospettiva applicandola in maniera più sistematica ad altre canzoni petrarchesche<sup>77</sup>: le nozioni dell'impalcatura teorica di Praloran sui quali si è concentrato maggiormente il mio interesse sono, da un lato, l'idea della ripetizione di un motivo – ma anche di una struttura retorico-sintattica – i cui tratti si modulano via via; dall'altro, il concetto di progressione del discorso poetico (e quindi dei temi e dei motivi) che tiene conto dell'unidirezionalità del tempo<sup>78</sup>.

#### *a) Ripetizione e parallelismi*

In questa sezione ho raccolto alcuni casi in cui un motivo o un elemento riconducibile a una precisa area semantica ritorna ben riconoscibile nell'avvicendamento

---

<sup>77</sup> Mi riferisco ai saggi di Praloran raccolti da Arnaldo Soldani ne *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi* (cfr. Praloran 2013).

<sup>78</sup> Sia il principio della 'ripetizione variata' sia quello della progressione logico-temporale dei motivi – che di fatto è un'implicazione del primo – sono già presenti nel saggio foleniano *La canzone* cit.

delle stanze. Inoltre, nel corso dell'esemplificazione indicherò se queste ricorrenze sono agganciate a una specifica partizione della stanza oppure se questa ripetizione implica a sua volta la ripresa costante di altri elementi, diciamo così, accessori (ma non superflui, come si vedrà). Gli esempi che seguono servono a illustrare sia una realizzazione parziale del fenomeno, limitata cioè solo ad alcune strofi, sia una realizzazione sistematica, vale a dire che la ricorrenza è in essere per tutta la durata della poesia.

Guittone d'Arezzo, *Altra gioi non m'è gente*, stanze I-II-III, vv. 1-4, 15-20, 29-39:

Altra gioi non m'è *gente*  
ned altr'amo de core,  
che 'l pregio e lo valore  
de l'*amorosa gente*

[...]

Sor tutto amor, m'è *gente*  
de gioioso savore  
*quello del meo signore*;  
ed è ciò giustamente,  
però ch'è veramente  
d'alta bieltate fiore

[...]

Perch'eo son lui sì *gente*,  
che me po ben tutto  
far parer l'amarore  
d'assai dolze parvente;  
ma lo dolze neente  
po far di tal sentore,  
ch'eo bon conoscidore  
non sia d'el certamente.

Questi sono i versi d'apertura delle stanze che costituiscono la canzone. In tutti e tre i casi, il motivo d'apertura è sempre il medesimo: la dichiarazione da parte dell'io lirico di ciò che gli è gradito. Quando due o più stanze successive riproducono nel primo verso un elemento identico – sia esso una formula sintattico-retorica definita oppure una parola isolata – prendono solitamente il nome di *coblas capdenals* (cfr. Beltrami 2011, 243-244). Questa tecnica, applicata al caso della canzone guittoniana che si sta qui commentando, produce l'effetto di risaltare la ripetizione del motivo d'apertura; motivo d'apertura che diventa dunque una sorta di nota d'attacco che innesca ciascun movimento metrico-melodico.

Aggiungo che fra la prima e la seconda c'è una leggera variazione del motivo: nella prima il poeta si riferisce genericamente all' "amorosa gente", nella seconda egli si concentra solo sul destinatario, cioè, stando agli atti, Aldobrandino conte di Santa Fiore. Nella terza, poi, si continua lo *zoom* sul nobile e sulle sue qualità. Il che, a mio avviso, non determina però uno spostamento così rilevante da considerarlo – come vedremo fra poco – una ripetizione variata dello stesso motivo; tanto più perché la virata dal generale al particolare avviene quasi subito: già nella seconda parte della prima stanza, l' 'obiettivo' inizia a restringersi sul personaggio che diverrà, nella seconda e nella terza, il centro del discorso.

Guido Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giammai*, stanze I-II-III-IV, vv. 1-4, 23-28, 36-42, 53-56:

Io non pensava che lo cor giammai  
avesse sospir' tormento tanto,  
che dell' anima mia nascesse pianto  
mostrando per lo viso agli *occhi morte*.

[...]

Per gli *occhi fere* la sua claritade,  
sì che quale mi vede  
dice: «Non *guardi* tu questa pietate  
ch'è posta invece di persona *morta*  
per dimandar merzede?».  
E non si n'è madonna ancor accorta!

[...]

ché sospirando dice: «Io ti dispero,  
però che trasse del su' dolce riso  
una saetta aguta  
c'ha passato 'l tuo cire e 'l mio diviso.  
Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi,  
poi che *l'avéi veduta*,  
per forza convenia che tu *morissi*».

[...]

Però li mena per fidata via  
e poi le di', quando le sè presente:  
«Questi sono in figura  
d'un che si more sbigottitamente».

Tutte le stanze della canzone accolgono il tema della morte (morte per amore, s'intende). Del resto, questa tematica è centrale nell'esperienza poetica del fiorentino, soprattutto per

quanto riguarda la rappresentazione degli effetti esteriori che essa provoca: «proprio la morte viene a farsi con Guido sostanza e parte di vita, non più rivendicazione o rifiuto di essa, da lui osservata e come assecondata nel suo permeare ogni fibra, visitare ogni cuore: esito drammatico d'una condizione agonistica che non si presenta più come dibattito, dilemma, ma che “vede”<sup>79</sup> lo stato umano come un campo di forze in atto e in perenne conflitto, e il processo vitale come una vicenda dinamica senza riposo» (De Robertis 1986, XXI). Morte quindi che è condizione necessaria per vivere, ma soprattutto morte che viene rappresentata matericamente negli effetti che essa provoca su coloro che esperiscono l'amore. Per rappresentare con piglio scenico tali effetti sul corpo degli innamorati, Guido ricorre, com'è noto, alla dottrina aristotelica degli 'spiriti', attraverso la mediazione teorica di Alberto Magno.

Vista quindi la centralità della 'morte per amore' nella poesia di Cavalcanti, e avuto conferma di ciò negli stralci della canzone che ho riportato, mi preme ora di mostrare se in questo componimento, insieme alla ripetizione di tale concetto, vi sia una ripetizione sistematica di qualche altro elemento. Ho rilevato che, ogni volta che l'io lirico o un altro personaggio che si esprime attraverso il discorso diretto fa riferimento all'area semantica della 'morte', poco lontano si può trovare un accenno all'area semantica della 'vista': “occhi” nella stanza I, “guardi” nella stanza II, “avéi veduta” nella stanza III. Anche l'ultima stanza presuppone un rimando implicito alla 'vista', poiché, nella tradizionale personificazione della canzone, essa, rivolgendosi a madonna, utilizza l'espressione “questi sono in figura di...” che si può parafrasare ‘questi spiriti *rappresentano nel loro aspetto...*’: il che presuppone che l'interlocutrice veda l'aspetto degli spiriti che si sono allontanati dalla loro sede naturale. Questo discorso si riallaccia quindi alle parole di De Robertis che ho riportato poco sopra, nelle quali lo studioso mette in rilievo proprio l'aspetto di visionare da vicino e in maniera inequivocabile le conseguenze fisiche e corporali della morte (lo sbiancamento, l'immobilità ecc).

Ora, se si confronta con l'esempio cavalcantiano la dantesca *Donna pietosa e di novella etate* risulta molto interessante il fatto che anche in questo caso il tema della morte è costante in tutte le stanze, cui va ad aggiungersi un altro punto di contatto fra i due componimenti, e cioè che pure qui l'elemento della vista e quello della morte sono sempre intrecciati:

---

<sup>79</sup> Il corsivo è mio.

Dante Alighieri, *Donna pietosa e di novella etate*, stanze I-II-III-IV-V-VI: vv. 1-6, 21-24, 32-38, 52-56, 57-59, 65-68, 71-76:

Donna pietosa e di novella etate,  
adorna assai di gentilezze umane,  
ch'era là ov'io chiamava spesso *Morte*,  
*veggendo gli occhi* miei pien' di pietate  
e ascoltando le parole vane,  
si mosse con paura a pianger forte

[...]

Elli era tale a veder mio colore,  
che faceva ragionar di *morte* altrui.  
«Deh consoliam costui»  
pregava l'una l'altra umilmente

[...]

per che l'anima mia fu sì smarrita,  
che sospirando dicea nel pensiero:  
“Ben converrà che la mia donna *mora*.”  
Io presi tanto smarrimento allora,  
ch'io chiusi *gli occhi* vilmente gravati;  
e furon sì smagati  
li spiriti miei, che ciascun giva errando

[...]

cader gli augelli volando per l'âre  
e la terra tremare;  
e omo apparve scolorito e fioco  
dicendomi: “Che fai? non sai novella?  
*mort'è* la donna tua, ch'era sì bella”.

*Levava gli occhi miei* bagnati in pianti  
e *vedea*, che parean pioggia di manna,  
gli angeli che tornavan suso in cielo

[...]

Lo imaginar fallace  
mi condusse a veder madonna *morta*;  
e quand'io l'avea scorta,  
*vedea* che donne la covrian d'un velo;

[...]

Io divenia nel dolore sì umile  
*veggendo* in lei tanta umiltà formata,  
ch'io dicea: “*Morte*, assai dolce ti tegno:  
te dêi omai esser cosa gentile,  
poi che tu sé nella mia donna stata,  
e dêi aver pietate e non disdegno

[...]

L'idea della morte è presente in tutte le sei stanze della canzone, come si diceva; e insieme alla morte c'è sempre a poca distanza qualche elemento ascrivibile all'area semantica della vista (*occhi, vedere* ecc), proprio come nel caso di Cavalcanti. Forse solo la quarta strofe crea qualche problema in più ("mort'è la donna tua, ch'era sì bella" v. 56): tuttavia, se si considera il primo verso della stanza successiva – non conta, almeno in questo caso, il fatto che appartenga a un'altra unità metrica – il problema è agevolmente risolto, perché in esso si fa prontamente riferimento agli *occhi [...] bagnati in pianti* per la morte della donna amata.

Risulta se non altro curioso il fatto che Dante presenti una somiglianza così stringente col "primo amico" in una canzone collocata ben oltre il "nodo" di *Donne ch'avete intelletto d'amore*. In generale, vanno benissimo le osservazioni di Berisso, il quale ritiene che «Cavalcanti fosse stato in qualche misura esplicitamente superato nella *Vita nova*» (Berisso 2018, 33), e non solo dopo *Donne ch'avete*; ma allora come si spiega questa similarità? Forse la ragione di ciò va ricercata ben oltre le categorie ideologico-letterarie con cui si ragiona spesso intorno al rapporto fra Guido e Dante; forse la ragione andrebbe ricercata nelle strutture profonde dell'agire poetico dell'autore della *Commedia*; strutture che sono state – anche, ma non solo – assimilate fin dalla gioventù, e quindi nel pieno periodo di apprendistato poetico a stretta vicinanza con Guido<sup>80</sup>.

Monte Andrea, *Donna, di voi si rancura*, stanze II-III-IV-V, vv. 19-24, 31-36, 43-48, 55-60:

[...]

Proveggia vostra scienza  
in tanta differenza:  
*ché si vede il leone*  
che sua potenza pone  
*e sua grande ferezza*  
im basso, per umiliata prontezza.

[...]

---

<sup>80</sup> È sempre istruttiva l'osservazione di Mengaldo, secondo il quale «è ancora utile il confronto con Cavalcanti, tanto più perché del cavalcantismo tragico Dante stesso in gioventù ha fatto esperienza in proprio» (Mengaldo 2008, 33).

Dunqua, chi à provedenza,  
à diritta ìntenza  
*di ciò che fa il paone*  
per poca fallisgione,  
c'à tanta di bellezza:  
non disformata terrà sua grandezza.

[...]

ché nullo avria difenza,  
ma ìn tutto perdenza,  
incontro a lo *dragone*,  
se d'uno oppenione  
e di vera arditezza  
fossor le teste, tant'avria fortezza.

[...]

Che, se lgli *augei* àn temenza  
e mostrano dolglienza  
del *falco* rudione,  
nonn-è per tradisgione  
né per sùia vilezza,  
ma natural vertù ne ffa certezza.

[...]

In cui il parallelismo è di natura diversa rispetto a quelli delle canzoni precedenti. Qui non viene ripetuto un tema o un motivo, ma in quattro stanze consecutive, e cioè dalla II alla V, si fa sempre riferimento al mondo animale (esotico: il leone; leggendario: il dragone) o all'avifauna (pavone, falco e uccelli in generale), peraltro sempre nella sirma, quindi sempre in posizione fissa: la *dispositio* parallelistica dei contenuti sfrutta la metrica e grazie ad essa si realizza.

Dante Alighieri, *Io son venuto al punto della rota*:

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

*Lèvasi della rena d'Etìopia*  
il vento peregrin che l'aere turba,  
per la spera del sol ch'ora la scalda;  
e passa 'l mare, onde conduce copia  
di nebbia tal che, s'altro non la sturba,  
questo emisferio chiude e tutto salda;  
e poi si solve, e cade in bianca falda  
di fredda neve ed in noiosa pioggia,  
onde l'aere s'atrìsta tutto e piagne:  
e Amor, che sue ragne  
ritira al ciel per lo vento che poggia,  
non m'abandona, sì è bella donna  
questa crudel che m'è data per donna.

*Fuggito è ogni uccel che 'l caldo segue*  
del paese d'Europa, che non perde  
le sette stelle gelide unquemaì;  
e gli altri han posto alle lor voci triegue  
per non sonarle infino al tempo verde,  
se ciò non fosse per cagion di quai;  
e tutti gli animali, che son gai  
da lor natura, son d'amor disciolti,  
però che 'l freddo lor spirito amorta;  
e 'l mio più d'amor porta,  
ché li dolci pensier' non mi son tolti  
né mi son dati per volta di tempo,  
ma donna gli mi dà c'ha picciol tempo.

*Passato hanno lor termine le fronde*  
che trasse fuor la virtù d'Ariete  
per adornare il mondo, e morta è l'erba;  
ramo di foglia verde a noi s'asconde  
se non in lauro o in pino o in abete  
o in alcun che sua verdura serba;  
e tanto è la stagion forte ed acerba  
c'ha morti li fioretti per le piagge,  
le qual non puote colorar la brina;  
e la crudele spina  
però del cuor Amor non la mi tragge,  
ch'io sono fermo di portarla sempre  
ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre.

Versan le vene le fumifere acque  
per li vapor' che la terra ha nel ventre,  
che d'abisso li tira suso in alto;  
onde cammino al bel giorno ci piacque  
che ora è fatto rivo, e sarà mentre  
che durerà del verno il grande assalto;  
la terra fa un suol che par di smalto,  
e l'acqua morta si converte in vetro  
per la freddura che di fuor la serra:  
e io de la mia guerra  
non son però tornato un passo a dietro,  
né vo' tornar, ché se 'l martiro è dolce,  
la morte dee passare ogn'altro dolce.

Canzone, or che sarà di me nell'altro

dolce tempo novello, quando piove  
in mare e in terra amor da tutti i cieli,  
quando per questi geli  
amore è solo in me e non altrove?  
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,  
se 'n pargoletta fia per cuore un marmo.

Osserviamo l'altissimo coefficiente di ripetitività – se non addirittura di 'fissità'<sup>81</sup> – che caratterizza questa 'petrosa'; coefficiente talmente elevato da risultare «clamoroso rispetto alla tradizione duecentesca della forma-canzone» (Bozzola 2020, 3).

Il tema è sintetizzabile in poche parole: all'esterno il mondo della natura è oppresso dalla stagione invernale e dal freddo, ma il poeta al contrario continua ad ardere per la passione amorosa. A fronte della compattezza della tematica generale, i motivi particolari che la costituiscono risultano altrettanto omogenei e ripetitivi<sup>82</sup>. In ciascuna strofe viene sempre ribattuto il medesimo schema dialettico-oppositivo in cui la realtà cosmica circostante costituisce l'antitesi e il rovesciamento della condizione del poeta. Solo il congedo apre uno squarcio sul futuro – ma un futuro nemmeno troppo incoraggiante: se questa è la situazione nella stagione invernale, che cosa ne sarà del poeta quando egli sarà immerso in un contesto dal quale, a sua volta, zampilla e sgorga *eros*?

Questo è insomma quanto attiene ai contenuti, e sarebbe già abbastanza, ma il discorso non è finito qui. Infatti, sia la sintassi sia la retorica di questa canzone concorrono in maniera altrettanto efficace nel conferire il generale senso di fissità e di ripetizione ossessiva che la connotano.

Consideriamo prima la sintassi. Si rileva innanzitutto che il primo piede di ogni unità metrico-melodica si apre sempre con la stessa struttura sintattica: che prevede una frase principale + l'espansione relativa. In secondo luogo, in tutti i passaggi fra primo e secondo piede (tranne nella stanza IV ove il legame è asindetico; anche il caso della quinta stanza leggermente diverso dagli altri, ma non va dimenticato che la congiunzione 'onde', oltre al suo valore subordinante può essere considerata come un connettivo testuale fra

---

<sup>81</sup> Riprendo naturalmente la formula con cui Contini descrive la sostanza della canzone, la quale secondo lo studioso è connotata da una «fissità psicologica dell'idea» (Contini 1980, 150).

<sup>82</sup> È stato tuttavia giustamente notato da Bozzola 2020, 8 – sulla scia di Contini 1980, 150, Foster-Boyde 1967, 260, De Robertis 2005, 120 – che c'è un leggero movimento progressivo in senso discendente di stanza in stanza per quanto riguarda la 'natura' dei motivi: si passa infatti dalla indicazione astronomica del periodo dell'anno, alla descrizione dei fenomeni atmosferici determinati dall'inverno, agli animali che cercano riparo e vanno in letargo, al mondo vegetale che nasconde il verde delle fronde, e infine le acque che si raccolgono nelle spelonche sotto la superficie terrestre.

due parti di discorso) è ravvisabile un nesso per congiunzione coordinante *e*: il che peraltro è determinante di un «profilo intonativo sempre uguale alla fronte di tutte le stanze» (Bozzola 2020, 5).

Anche sul *côté* della retorica è possibile ravvisare alcune strutture ricorrenti e sempre situate in posizioni metricamente rilevanti. Vediamone i casi più eclatanti: la prima posizione di ciascuna stanza è occupata sempre da un verbo (tranne naturalmente nella prima, laddove si tratta però soltanto di un pronome personale soggetto, quindi sintatticamente e semanticamente non necessario); in corrispondenza della *diesis* la costante presenza della congiunzione coordinante *e* (esclusa l'ultima stanza); infine, l'ultimo modulo del discorso è sempre introdotto dalla solita congiunzione *e*, qui però con valore avversativo.

#### *b) Progressione dei contenuti*

Sottopongo, ora, all'attenzione del lettore un paio di componenti caratterizzati dallo sviluppo progressivo dei contenuti:

Chiara Davanzati, *Orrato di valor, dolze meo sire*, stanze I-II-III-IV-V, vv. 13-16, 29-32, 45-48, 49-54, 73-78:

[...]

mal'ò dolz'è sperar ch'aggio del pome  
(lo qual credo compier ?) c'òmo ma' vinse,  
che quando cominciai tanto m'avinse,  
che, *pur tempo aspetando, dico: «Oh me!»*

[...]

però fermezza deggiate pigliare  
ch'altra voglienza già più non m'incora  
*se non ch'io atendo l'ora*  
*com'io vi possa alegra gioia donare*

[...]

Ed eo medesma, avegna non sia saggia,  
lo nostro amor vogliendo ricelare,  
*assai sento penare,*  
*tempo aspetando a ciò che m'incoraggia*

[...]

Orrato sire, dolze meo signore,  
confortate, ch'io più di voi incendo,  
né già vita non prendo  
se non solo di pervenire a l'ore  
com'io vi possa sodisfar, gaudendo,  
di quello laond'io fui cominciatore

[...]

Però convien si compia lo disio  
e seguiti lo bon cominciamento:  
di ciò prendete da me fermamento  
che solamente è questo il voler mio,  
di perseguire lo vostro piacere  
e non tardar già lungo temporale

[...]

L'argomento di fondo di questo componimento – che «è in persona d'una donna» (*PD* I, 410) – si potrebbe riassumere così: una donna vuole assicurare l'amato lontano della sua fedeltà e fremere dal desiderio di incontrarlo. In realtà, benché a una prima lettura il discorso sembri insistere sempre sullo stesso punto, si può notare un crescendo nell'intensità delle formule con le quali madonna manifesta il suo desiderio per l'amato; desiderio che di fatto è *libido*, pulsione al «congiungimento carnale con l'amato» (Menichetti 2004, 65) (e in questo senso va interpretato il metaforico *pome* al v. 13). Questa progressione è così scandita: dapprima madonna commenta il proprio stato con una vaga esclamazione di lamento (“Oh me!” v. 16); poi, ella dichiara esplicitamente quali sono le sue intenzioni (“altra voglienza già più non m'incora / se non ch'io atendo l'ora / com'io vi possa alegra gioia donare” vv. 30-32); nella stanza III, l'attesa le produce dolore e sofferenza (“assai sento penare, / tempo aspetando a ciò che m'incoraggia” vv. 47-48); nella strofe seguente, il momento in cui gli amati si rivedranno diviene la sua unica ragione di vita (“né già vita non prendo / se non solo di pervenire a l'ore / com'io vi possa sodisfar” vv. 51-53); infine, si passa dal piano del desiderio e della volontà a quello dell'ineluttabilità e del destino che deve compiersi giocoforza<sup>83</sup> (“Però *convien* si compia lo disio / e seguiti lo bon cominciamento” vv. 73-74).

---

<sup>83</sup> Questo è il significato che ‘convenire’ assume il più delle volte nell’italiano antico (cfr. *GDLI* s.v. ‘convenire’; *TLIO* s.v. ‘convenire’).

Idem, *Madonna, lungiamente aggio portato*, stanze II-III-IV-V, vv. 16-20, 23-25, 34-39, 45-51:

[...]

mise lo core e me in vostra posanza,  
sì ch'io m'apello tutto vostro ormai;  
ché in tal or coninzai – in voi amare,  
ch'ogn'altra cosa mess'aggio 'n obria:  
*la mia vita è sol di voi guardare*

[...]

*Rimembranza, madonna, si conviene*  
*da voi aver di me, vostro servente,*  
a ciò ch'io non perisca in voi amando

[...]

Madonna, se la mente m'assicura  
a dicer ciò ch'io dico in be' sembianti,  
*e che vi piace ch'i' sia amadore*  
guardando vostra angelica figura,  
tenete a mente, esendo a voi davanti,  
*parlando asicurastemi d'amore*

[...]

*Ben si conven ardire a chi bene ama,*  
e anti morte *a donna aver pietate*  
a ciò che sia laudata di valenza;  
ch'amor che tarda pur disia e brama  
e more di compier sua volontate.  
*Chi può donare e tiene fa fallenza,*  
*là dov'è convenenza – di donare*

[...]

Dove la situazione è simile alla canzone precedente: si può infatti seguire stanza per stanza un incremento progressivo della natura delle richieste che l'io lirico rivolge all'amata. Schematizziamo la successione: nella stanza II al poeta basta vedere l'amata ("la mia vita è sol di voi guardare" v. 20); nella terza egli le chiede di ricordarsi del suo servizio d'amore ("Rimembranza, madonna, si conviene / da voi aver di me" vv. 23-24); in quella successiva egli vuole essere rassicurato che tali attenzioni le facciano piacere ("che vi piace ch'i' sia amadore / ... parlando asicurastemi" vv. 36 e 39); infine, la esorta a ricambiare il sentimento ("Ben si conven ... / ... a donna aver pietate" vv. 45-46, "Chi può donare e tiene fa falleza, / là dov'è convenenza di donare" vv. 50-51).

Dante Alighieri, *La dispietata mente*, stanze I-II-V, vv. 7-13, 14-16, 53-55:

[...]

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

*Piacciavi, donna mia, non venir meno  
a questo punto al cor che tanto v'ama,  
poi sol da voi lo suo soccorso attende*

[...]

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

[...]

In questo testo quasi certamente giovanile<sup>84</sup> è stata spesso riconosciuta una certa monotonia dell'insieme, tanto che Giunta scrive che «l'intero componimento parla di un'unica cosa: il poeta vuol persuadere l'amata a concedere il saluto e a questo scopo – a una lunga autoapologia, non allo sviluppo narrativo – mirano tutti i ragionamenti svolti nell'arco di quasi settanta versi» (Giunta 2015, 143). Invero, l'impressione di ridondanza è patente; tuttavia, considerato che l'argomento di fondo della canzone sta nella richiesta di saluto fatta dal poeta a madonna, credo che sia necessario soffermarsi sulla modalità con cui il poeta avanza questa richiesta. Si passa infatti da un ben educato *piacciavi* del v. 12, poi ripetuto in apertura della stanza seguente, agli aggressivi esortativi “si mova e vegna” dei vv. 53 e 54, che più che a un'esortazione fanno pensare a un comando.

---

<sup>84</sup> I testi di tipo ‘conativo’ sono pochi in Dante. Così Giunta: «i suoi testi indirizzati a alla donna sono pochi, e tutti databili con buona sicurezza agli anni giovanili» (Giunta 2015, 142). Ma in generale l'impressione di arcaicità della canzone è ravvisabile anche nella scelta dei contenuti.

c) *Ripetizione e progressione*

Dopo aver considerato in un primo momento canzoni nelle quali agiscono strutture parallelistiche e ricorsive, e in un secondo componimenti nei quali è rilevabile una chiara progressione sul piano del contenuto, mi concentro ora sulla disamina di alcuni casi in cui le due tendenze in un certo senso interagiscono fra loro.

Già in apertura di paragrafo facevo riferimento alla categoria di Praloran della ‘ripetizione variata’ o, se vogliamo utilizzare una metafora musicale cara allo studioso, del ‘tema con variazioni’. Premetto subito che nel fare mio metodo ho dato più peso alla strutturazione retorica del discorso piuttosto che alla sintassi nel rapporto con il contenuto<sup>85</sup>: ma forse questa precisazione è superflua, visto che i due piani, cioè quello della sintassi e quello della retorica, sono molto spesso le facce della stessa medaglia.

Dino Frescobaldi, *Un sol penser che mi ven ne la mente*, stanze I-II-III:

Un sol penser che mi ven ne la mente  
mi dà con su' parlar tanta paura,  
che 'l non si assicura  
di volere ascoltar quant'e' ragiona;  
perch'e' mi move, parlando sovente,  
una battaglia forte, aspra e dura,  
che sì crudel mi dura,  
ch'io cangio vista, e ardir m'abandona.  
Ché 'l primo colpo che quivi si dona  
riceve il petto nella parte manca  
da le parole che 'l penser saetta,  
dicendo al cor: «Tu perdi quella gioia,  
onde conven che la tua vita moia».

In questo dir truov'io tanta fermezza,  
che dove nascer suol conforto in pria  
or più tosto si cria  
quel che mi fa di vita sperar morte:  
e quivi cresce con tanta fermezza  
questa speranza, che così m'è ria,  
ch'ogn'altra fugge via  
vint'e tremando, e questa reman forte.  
E se le mie vertù fosser accorte

---

<sup>85</sup> Mi riferisco alle riflessioni fatte a margine di una trattazione più ampia riguardante la forma-canzone in Petrarca: «La canzone petrarchesca – soprattutto il tipo fondato su un principio esplicito di ricorrenza, che potremmo definire “tema con variazioni” – deve molto alla forma della sestina, per la costruzione ad eco delle stanze, ma la sua struttura permette un gioco molto più variato delle ricorrenze, una rete più sottile, a volte quasi invisibile, molecolare e nello stesso più instabile, non determinata aprioristicamente, più fluida, e che agisce sui molteplici piani del discorso ma soprattutto su quelli dell’intonazione: la sintassi, il ritmo» (Praloran 2013, 18).

a far di loro scudo di merzede,  
vienvi un disdegno che lo spezza e taglia;  
e questi è que' che duramente fiede,  
che dice a *la seconda aspra battaglia*:  
*«I' tolgo pace a tutti i tuoi disiri  
e do lor forza di crudel martiri».*

La terza vien così fera parlando,  
e di tal crudeltà signoria porta,  
ch'assai più mi sconforta  
che non faria di morir speranza.

*Questa mi dice così ragionando:*  
*«Vedi Pietà, ch'io la ti reco scorta,  
la qual fedita e morta  
fu nel partir della tua bella amanza.*

*In te convien che cresca ogni pesanza  
tanto, quanto ogni tuo ben fu 'l disio  
ch'era fermato nella sua bellezza;  
ché quel piacer che prima il cor t'aprio  
soavemente co la sua dolcezza,  
così come si mise umile e piano,  
or disdegnoso s'è fatto lontano».*

In questa canzone frescobaldiana l'interazione tra ripetizione e progressione si realizza in questo modo: da un lato si può isolare un modulo retorico ricorrente che è la *sermocinatio*, la quale peraltro conclude tutte le strofi, quindi occupa una posizione fissa nella stanza<sup>86</sup>; dall'altro è possibile constatare sul piano dei contenuti un movimento progressivamente ordinato per quando riguarda la sequenza dei colpi inferti dal *penser* del v. 1 – colpi naturalmente metaforici, come spesso accade negli stilnovisti (cfr. Brugnolo 1984, 5) –. Si consideri inoltre che tale sequenza è scandita dal fatto che a ciascuna unità metrica corrisponde uno e uno solo dei tre 'fendenti': sicché le stanze diventano a loro volta delle tappe, delle stazioni della progressione logica del discorso; in altre parole: le stanze diventano funzionali all'espressione compiuta del significato profondo della poesia (il che è grossomodo quello che Praloran indicava come 'senso della forma'<sup>87</sup>).

Cino da Pistoia, *Quando potrò io dir: «Dolce mio dio»*:

*Quando potrò io dir: «Dolce mio dio,  
per tua grande vertute  
or m'hai tu posto d'ogni guerra in pace,  
però che gli occhi miei, com'io disio,*

---

<sup>86</sup> Per considerazioni più specifiche intorno al discorso diretto – in questa canzone e in generale nella canzone antica – rimando al paragrafo pertinente al fenomeno.

<sup>87</sup> Cfr. Praloran 2013, 35 e sgg.

veggon quella salute  
che dopo affanno riposar mi face?»  
*Quando potrò io dir:* «Signor verace,  
*or* m'hai tu tratto d'ogni oscuritate,  
*or* liberato son d'ogni martiro,  
però ch'io veggio e miro  
quella ch'è d'èa d'ogni gran biltate,  
che m'empie tutto di soavitate?»?

*Incescati* di me, signor possente  
che l'alto ciel distringi,  
della battaglia di sospir' ch'io porto.

*Incescati* la guerra della mente,  
là dove tu dipingi  
quel che rimira l'intelletto accorto.

*Incescati* del cor che giace morto  
del colpo della tua dolce saetta,  
che fabricata fu di quel piacere  
nel qual certo vedere  
tu mi facesti quella vita eletta,  
per cui agli angiol' d'ubidir diletta.

*Muoviti* omai, *signor*, cui sempre adoro,  
*signor* cui tanto chiamo,  
*signor* mio solo a cui mi raccomando:  
muoviti a pietà, *vedi* ch'io moro,  
*vedi* per te quant'amo,  
*vedi* per te quante lagrime spando.

Signor mio, non sofferir ch'amando  
da me si parta l'anima mia trista,  
che fu sì lieta della tua sentita.  
Vedi che poca vita  
rimasa m'è se non mi si racquista  
per grazia della beata vista.

Questo caso è davvero singolare sul panorama della forma-canzone fra Duecento e primo-Trecento. Fotografano molto bene la situazione le parole di Berisso: «Tutta la canzone è costruita su un accurato gioco anaforico e di ripetizioni che cambia di strofa in strofa» (Berisso 2018, 293). Insomma, l'anafora – e aggiungo: il più delle volte in posizioni metricamente rilevanti – diventa la protagonista di questa lirica. Infatti, nella prima stanza, la formula d'apertura “quando potrò io dir”, cui segue il discorso diretto, ritorna al v. 7, e cioè in corrispondenza dell'attacco di sirma; non in posizione metrica significativa, ma comunque concorrente all'effetto di ripetitività, è l'anafora di *or* (in apertura dei vv. 3-8-9). Nella seconda strofe, l'esortativo *incescati* scandisce le partizioni interne all'unità metrico-melodica (vv. 13-16-19). Nell'ultima la struttura si complica, poiché al modulo anaforico costituito da *muoviti* (vv. 25 e 28) si intrecciano quelli più ravvicinati di *signor* (vv. 25-26-27) e di *vedi* (vv. 28-29-30); e come se non bastasse, sia

*signor* sia *vedi* vengono replicati nella seconda parte della stanza, rispettivamente al v. 31 e al v. 34. Aggiungo *in cauda* che le stanze sono costituite da 12 versi, a rigore metrico analizzabili in una fronte divisa in due piedi e in una sirma indivisa; tuttavia mi sembra ragionevole pensare che Cino avesse pensato, a livello di intonazione dell'unità metrica, a quattro movimenti di tre versi ciascuno (tanto è vero che l'ultima strofe ha sempre un'anafora ogni tre versi).

Sul piano del tema e dei suoi motivi, questo componimento è una preghiera rivolta al dio Amore: una preghiera 'profana' dunque. Essa si compone formule e di parti fisse: in questo caso, alle tre stanze corrispondono, nell'ordine, l'esposizione della situazione di difficoltà, la *captatio benevolentiae* per ingraziarsi la divinità ("increscati di me..."), e infine la *supplicatio*, ossia la richiesta d'aiuto ("muoviti..."). Queste tre parti sono distinte fra loro ma al contempo fanno parte di un tutto, e solo come unità compatta possono assolvere al proprio compito. Credo che in questo senso si possa comprendere appieno la complessa dialettica fra fissità/ripetizione, da un lato, e variazione/progressione, dall'altro.

All'interno del *corpus*, quella di Cino non è l'unica canzone che si struttura come una preghiera; ve ne sono altre e anche più complesse per articolazione retorica. Il caso che forse rende meglio l'idea è la canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo* di Dante (riporto le stanze I-II-IV):

*Amor che movi tua virtù dal cielo*  
come 'l sol lo splendore,  
che là s'apprende più lo suo valore  
dove più nobiltà suo raggio trova,  
e com'el fuga oscuritate e gelo,  
così, alto signore,  
*tu* cacci la viltà altrui del core  
né ira contra te fa lunga prova;  
*da te* convien che ciascun ben si mova  
per lo qual si travaglia il mondo tutto,  
*sanza te* è distrutto  
quanto avemo in potenza di ben fare:  
come pintura in tenebrosa parte,  
che non si può mostrare  
né dar diletto di color né d'arte.

Fèremi ne lo cor sempre la tua luce  
come raggio in la stella,  
poi che l'anima mia fu fatta ancella  
della tua podestà primieramente;  
onde ha vita un disio che mi conduce  
con sua dolce favella

in rimirar ciascuna cosa bella  
con più diletto quanto è più piacente.  
*Per questo mio guardar m'è nella mente  
una giovane entrata, che m'ha preso,  
ed halli un foco acceso,*  
com'acqua per chiarezza fiamma accende;  
perché nel suo venir li raggi tuoi,  
con li quai mi risplende,  
saliron tutti su negli occhi suoi.

[...]

*Dunque, signor di sì gentil natura*  
che questa nobiltate  
ch'avèn qua giuso e tutt'altra bontate  
leva principio della tua altezza,  
*guarda la vita mia quant'ell'è dura  
e prendine pietate,*  
ché 'l tuo ardor per la costei biltate  
mi fa nel core aver troppa gravezza.  
*Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,  
lo gran disio ch'i' ho di veder lei,*  
non soffrir che costei  
per giovanezza mi conduca a morte;  
ché non s'accorge ancor com'ella piace  
né com'io l'amo forte,  
né che negli occhi porta la mia pace.

[...]

Anche questa canzone-preghiera è articolata in tre parti, ma secondo moduli leggermente diversi rispetto a quella di Cino. L'assenza più evidente nel testo del Pistoiese consiste nel maestoso *exordium* vocativo con clausola relativa che caratterizza l'elogio della divinità; al che si può aggiungere l'anafora-polittoto di "tu"<sup>88</sup>. Questi stilemi sono invero già tipici degli elogi latini, sicché «si sarebbe tentati di concludere che egli [Dante] sia stato ispirato dai suoi antichi maestri – Virgilio, Ovidio, Stazio – a dare alla preghiera una

---

<sup>88</sup> Sia il vocativo con espansione relativa sia l'anafora-polittoto di *tu* sono occorrono già nei primi versi del proemio del *De rerum natura* di Lucrezio:

Aenaedum genitrix, hominum divumque voluptas  
*alma Venus*, caeli subter labentia signa  
*quae* mare navigerum, *quae* terras frugiferentis  
concelebras, *per te* quoniam genus omne animantum  
concipitur visitque exortum lumina solis:  
*te*, dea, *te* fugiunt venti, *te* nubila caeli  
adventumque tuum, *tibi* rident aequora ponti  
placatumque nitet diffuso lumine caelum.

(*Proemio*, vv. 1-8)

forma classica»<sup>89</sup> (Auerbach 2017, 275). Alla grande apertura vocativa segue la *narratio* della esperienza personale del poeta che abbraccia le stanze II e III (il che corrisponde alla funzione svolta dalla stanza I in *Quando potrò io dir*). Infine, dopo aver detto del fatto che il pensiero di una donna “bella e gentile / negli atti ed amorosa” (vv. 31-32) gli occupa la mente e che il desiderio di vederla si fa sempre più intenso, le ultime due strofi contengono la *supplicatio*<sup>90</sup> che è così strutturata: in apertura di strofe, lo stacco con la *narratio* delle stanze precedenti è marcato dal connettivo riassuntivo-conclusivo “dunque” (v. 46), al che segue la ripetizione del vocativo con funzione elogiativa complicato dall’espansione relativa; a seguire si rileva l’imprescindibile richiesta di pietà per la sua condizione – del resto, come nella stanza II della poesia di Cino – (“guarda la vita mia quant’ell’è dura / e prendine pietate” vv. 50-51); e infine viene avanzata la supplica di aiuto mediante la formula “Falle sentire, Amor, per tua dolcezza, / lo gran disio ch’i’ ho di veder lei” ai vv. 54-55.

Ho appena fatto un rapido *excursus* intorno a questa particolare configurazione della canzone antica perché nel corso dello spoglio testuale ho registrato un numero non irrilevante di casi nei quali, non dico nella loro interezza, ma almeno in alcune stanze, tale struttura – che implica quindi una strettissima cooperazione fra retorica e sintassi – determina la *dispositio* e l’articolazione dei contenuti<sup>91</sup>.

#### d) Implicazioni distributive dell’argomentazione

In questa sezione mi soffermo su quella tipologia di canzone nella quale gli argomenti e i motivi vengono articolati a partire da una premessa introduttiva – il più delle volte collocata nella stanza incipitaria a mo’ di ‘proemio’-. Va da sé che questa realizzazione particolare della forma-canzone risente molto della costruzione del discorso tipica del raziocinio e della filosofia, il quale, calato in questa forma metrica, procede in modo ordinato e per tappe, sfruttando efficacemente la conformazione pluristrofica della

---

<sup>89</sup> Giunta ipotizza che Dante scriva la prima stanza avendo in mente il carme IX del terzo libro del *De consolatione Philosophiae*, dato che la canzone dantesca «condivide col carme di Boezio l’intera impalcatura retorica» (Giunta 2015, 389).

<sup>90</sup> Per quel che concerne la *supplicatio* cfr. Auerbach 2017, 274.

<sup>91</sup> Per fare solo qualche esempio rimando a *Per gir verso la spera, la finice* di Dino Frescobaldi (stanza III), *Amor, che lungiamente m’ài menato* di Guido delle Colonne, *Amor, tu vedi ben che questa donna* (stanza IV) di Dante ecc.

canzone: posto un tema sul quale sviluppare un ragionamento, il discorso viene quindi scandito dalle stanze, nel senso che ciascuna di esse accoglie uno stadio del ragionamento e diventa così un nucleo di senso perfettamente calato nel flusso logico del discorso. Vediamone alcuni esempi:

Guittone d'Arezzo, *Padre dei padri miei e mio messere*, stanze I-II, vv. 1-8, 21-32:

Padre dei padri miei e mio messere,  
fra Loderigo, *doglia e gioi m'adduce*  
grave tanta sor voi tribulazione:  
*doglia* in compassione  
di frate e padre e signor meo savere  
che nocimento ha tanto e nullo noce;  
ché grave è molto mal, mal meritando,  
ma fort'è molto più, mertando bene

[...]

E ciò, car messer padre, *in gioi mi scende*,  
*ché tale voi del tutto essere penso*,  
*poi proprio è di saggio omo valente*;  
ché produceli in mente  
onni danno, ch'è for e in poder prende,  
e gioi porgeli in core e *doglia* in senso;  
che delizie carnale e temporale  
se sa nemiche, unde nemico è loro,  
perché dol di ben loro,  
del male allegra e lo desia e trova:  
*e tale propia è prova*  
*de crestian cavaleri*

[...]

In questa canzone Guittone si rivolge a Loderigo degli Andalò, bolognese, uno dei principali fondatori dell'ordine dei *Milites Beatae Virginis Mariae* – noto anche come confraternita dei Frati Godenti –, cui negli anni '60 del secolo decimo terzo il nostro Aretino aderì.

Ciò che mi preme qui di rilevare è il fatto che nei versi iniziali della prima stanza il poeta pone subito i termini della questione (e della sua indecisione): egli da un lato prova un sentimento di dolore compassionevole per Loderigo a causa della non meglio definita *tribulazione* (v. 3), dall'altro è felice perché sa benissimo che questa fase momentanea di patimento permetterà all'amico di dimostrare una volta ancora la propria integrità morale. Con un'abile mossa da retore, dunque, Guittone separa i corni della questione e sceglie

di spiegare nella prima stanza – subito dopo i pochi versi che pongono la questione – i motivi per i quali egli prova dolore per la condizione del suo padre spirituale, affidando viceversa alla seconda l'esposizione del perché sia possibile gioire per la medesima situazione. Insomma, in un discorso in cui si ragiona sui pro e i contro di una ben delimitata questione, Guittone sceglie di dividere il ragionamento in due parti, sfruttando l'articolazione in strofi della canzone.

Guido Cavalcanti, *Donna me prega*:

Donna me prega, – per ch'eo voglio dire  
d'un accidente – che sovente – è fero  
ed è sì altero – ch'è chiamato amore:  
sì chi lo nega – possa 'l ver sentire!  
Ed a presente – conoscente – chero,  
perch'io no spero – ch'om di basso core  
a tal ragione porti canoscenza:  
ché senza – natural dimostramento  
non ho talento – di *voler provare*  
*là dove posa, e chi lo fa creare,*  
*e qual sia sua vertute e sua potenza,*  
*l'essenza – poi e ciascun suo movimento,*  
*e 'l piacimento – che 'l fa dire amare,*  
*e s'omo per veder lo pò mostrare.*

*In quella parte – dove sta memora*  
*prende suo stato, – sì formato, – come*  
*diaffan da lume, – d'una scuritate*  
la qual da Marte – vène, e fa demora;  
elli è creato – (ed ha, sensato, – nome),  
d'alma costume – e di cor volontate.  
*Vèn da veduta forma che s'intende,*  
*che prende – nel possibile intelletto,*  
*come in subietto, – loco e dimoranza.*  
In quella parte mai non ha possanza  
perché da qualitate non descende:  
resplende – in sé perpetüal effetto;  
non ha diletto – ma consideranza;  
sì che non pote largir simiglianza.

*Non è vertute, – ma da quella vène*  
*ch'è perfezione – (ché si pone – tale),*  
*non razionale, – ma che sente, dico;*  
for di salute – giudicar mantene,  
ché la 'ntenzione – per ragione – vale:  
discerne male – in cui è vizio amico.  
*Di sua potenza segue spesso morte,*  
*se forte – la virtù fosse impedita*  
*la quale aita – la contraria via:*  
non perché oppost' a naturale sia;  
ma quanto che da buon perfetto tort'è  
per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita,

ché stabilita – non ha signoria.  
A simil pò valer quand'om l'oblia.

*L'essere è quando – lo voler è tanto  
ch'oltra misura – di natura – torna,  
poi non s'adorna – di riposo mai.*

Move, cangiando – color, riso in pianto,  
e la figura – con paura – storna;  
poco soggiorna; – ancor di lui vedrai  
che 'n gente di valor lo più si trova.  
*La nova – qualità move sospiri,  
e vol ch'om miri – 'n non formato loco,  
destandos' ira la qual manda foco  
(imagnar nol pote om che nol prova),  
né mova – già però ch'a lui si tiri,  
e non si giri, – per trovarvi gioco,  
né certamente gran saver né poco.*

*De simil tragge – complessione sguardo  
che fa parere – lo piacere – certo:  
non pò coverto – star, quand'è sì giunto.*

Non già selvagge – le bieltà son dardo,  
ché tal volere – per temere – è sperto:  
consiegue merto – spirito ch'è punto.

*E non si pò conoscer per lo viso:  
compriso, – bianco in tale obietto cade;  
e, chi ben aude, – forma non si vede:  
dunqu' elli meno, che da lei procede.*

For di colore, d'essere diviso,  
assiso – 'n mezzo scuro, luce rade.  
For d'ogne fraude – dico, degno in fede,  
che solo di costui nasce mercede.

[...]

L'obiettivo dichiarato di questa complessa canzone – che rappresenta forse il punto di maggiore distacco dall'ideologia amorosa di Dante – è quello di affrontare con “natural dimostramento” il «tema principe della riflessione poetica dugentesca, la natura d'amore» (De Robertis 1986, 93). Nello svolgere la trattazione del tema, il nobile fiorentino stabilisce nella sirma della stanza I le otto *quaestiones* del ragionamento – cioè le diverse prospettive dalle quali egli considera dal punto di vista filosofico l'oggetto del discorso – che poi svilupperà a due a due nelle stanze successive<sup>92</sup>. È possibile rilevare inoltre che la *dispositio* dei motivi asseconda perfettamente le partizioni metriche interne alle stanze e le sfrutta per organizzare il discorso suddividendo rigorosamente tra fronte e sirma i vari punti del ragionamento indicati ai vv. 10-14. Solo in un caso tale divisione non si

---

<sup>92</sup> È ciò che Claudio Giunta chiama *divisio textus*, che, nelle *summae* scolastiche, permetteva al lettore un orientamento più agevole all'interno dell'opera (cfr. Giunta 1998, 258).

rispetta, e cioè nella quarta stanza: il secondo movimento sintattico che incomincia nel secondo piede scavalca il confina tra fronte e sirma per solo un verso.

Insomma, per riassumere e concludere, *Donna me prega* rappresenta un caso clamoroso di interazione efficacissima tra discorso poetico e forma metrica, realizzato solamente se alla base dell'esercizio poetico vi è il presupposto di concepire la forma metrica non come un ostacolo, ma come uno strumento funzionale all'espressione del pensiero.

Dante Alighieri, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, stanze I-II-III-IV, vv. 1-14, 20-25, 39-44, 58-69:

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

[...]

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

[...]

*E altri son che*, per esser ridenti,  
d'intendimenti  
correnti vogliono esser giudicati  
da quei che so' ingannati  
veggendo rider cosa  
che lo 'ntelletto cieco non la vede.

[...]

Ancor che ciel con cielo in punto sia  
che leggiadria  
disvia cotanto e più che quant'io conto,

io che le son conto  
 merzé d'una gentile  
 che la mostrava in tutti gli atti suoi,  
     non tacerò di lei, ché villania  
 far mi parria  
 sì ria, ch'a' suoi nemici sarei giunto:  
*per che da questo punto*  
*con rima più sottile*  
*tratterò il ver di lei, ma non so cui.*

Pure questa canzone morale di Dante s'ispira ai moduli e alle strutture del ragionamento filosofico e della trattatistica della Scolastica con evidenti ripercussioni sul piano della *dispositio* dei contenuti.

Presa nel suo insieme, essa si compone di due parti: la prima – che abbraccia le stanze I-II-III – è perlopiù caratterizzata da un andamento narrativo, con qualche punta di satira (punta satirica che però ritorna al verso conclusivo della canzone, secondo lo schema del *fulmen in clausula* (“Color che vivon fanno tutti contra” v. 133); la seconda – dalla stanza IV fino alla conclusione – si connota per un taglio più filosofico ed erudito rispetto alla prima, in generale più complesso (come, del resto, anticipa lo stesso autore, in una sorta di ‘proemio al mezzo’, ai vv. 68-69 “con rima più sottile / tratterò il ver di lei”).

Nella prima stanza è subito ravvisabile lo schema proemiale, nel quale il poeta, prendendo momentaneamente congedo dalla lirica di materia amorosa, stabilisce con la formula canonica “i canterò” del v. 7 (che coincide peraltro con l’attacco del secondo piede) l’argomento della trattazione in versi, cioè la “leggiadria”. Al che seguono due stanze nelle quali si parla con vena satirica chi sono coloro che si credono leggiadri ma non lo sono veramente, secondo la pratica – utilizzata da Dante anche altrove – di definire un oggetto prima per via ‘negativa’ e poi per via ‘positiva’<sup>93</sup>. Sintomatici di un procedimento ragionato sono gli attacchi paralleli delle stanze II e III (“sono che...” al v. 20; “e altri son che...” al v. 39), che Giunta così commenta: «è il *sunt qui* o *sunt quidam* caratteristico della prosa latina argomentativa» (Giunta 2015, 338), affiancando alcuni esempi tratti dalla *Consolatio* boeziana. La stanza IV è una «stanza-ponte», nella quale Dante segnala una virata nella materia e dichiara l’argomento delle successive tre strofi: “per che da questo punto / con rima più sottile / tratterò il ver di lei” (vv. 67-69).

---

<sup>93</sup> Così Dante nel *Convivio*: «prima si ripruova lo falso, e poi si tratto lo vero» (Cv IV, II 15).

Anche in questo caso, insomma, la il serrato andamento logico e ragionativo del discorso, basato su strutture e moduli certamente familiari agli autori di quest'epoca, e volutamente ripresi – qui come nei precedenti esempi riportati –, è influenza e determina la disposizione e l'articolazione dei motivi della poesia; e ancora una volta, si può aggiungere, la forma-canzone si rivela, grazie alla natura pluristrofica e alle partizioni delle singole unità metrico-melodiche, un contenitore (beninteso: tutt'altro che inerte) estremamente funzionale all'argomentazione e al raziocinio.

e) *Implicazioni distributive dell'intertestualità*

Mi soffermo su un solo caso, e cioè la canzone frescobaldiana *Voi che piangete nello stato amaro*, in cui i motivi sembrano articolarsi e disporsi imitando la struttura generale del primo canto dell'*Inferno* di Dante<sup>94</sup>.

Dino Frescobaldi, *Voi che piangete nello stato amaro*:

*Voi che piangete nello stato amaro,  
dov'ogni ben v'è caro  
come la luce nella parte oscura,  
e che ponete nel dir vostro chiaro  
ch'oltre di voi o paro  
esser non può in sì crudel vita e dura,  
leggete me, se l'ardir v'assicura,  
ch'io son mandata solamente a voi  
da parte di colui  
a cui non viene diletto di pace,  
perché tanto li piace  
che voi pensiate a lui, anzi ch'ei muoia,  
quanto li 'ncresce della vostra noia.*

*E' fu menato con un sol disire  
illico ove sentire  
ognora li convien novi martiri:  
non già per voglia del su' poco ardire,  
ch'ei non credea seguire  
la pena ove convien ch'egli or si giri:  
la qual non vuol che i dolenti sospiri  
vadano in parte ove Pietà li senta,  
cotanto le contenta  
ch'ei provi de l'asprezze del deserto,*

---

<sup>94</sup> Per quanto riguarda i punti di contatto fra Dante e Dino rimando alle parole di Brugnolo, il quale rileva «l'incidenza determinante della poesia dantesca sulla sua opera e in generale sulla sua cultura» (Brugnolo 1984, VI).

*ov'ei morrà per certo,  
ch'ell'è foresta ove conven ch'on vada  
a guida di leon fuor d'ogni strada.*

Io era dentro ancor nella sua mente,  
quando primeramente  
gli apparve un de' leon della foresta;  
il qual, giugnendo niquitosamente,  
quivi subitamente  
gridando verso lui volse la testa.

Nel cuor li mise allor sì gran tempesta  
quella spietata e paurosa *fiera*,  
che di colà dov'iera  
partir lo fe' con doloroso pianto;  
e così il cacciò tanto  
ch'a una torre *bella e alta e forte*  
il mise per *paura della morte*.

Poi che fu giunto, credendo campare,  
cominciò a chiamare:  
«Aiutami, Pietà, Ch'io non sia morto!»  
*Ma e' si vide tosto incontro fare  
tre, che ciascuno atare  
volean quello che prima l'avea scorto.*

Per che ciascun fu di tenerlo accorto,  
tanto che di lassù scese donzella  
gaia giovane bella,  
dicendo: «Quel disio che ti conduce  
mosse da la mia luce,  
onde convien ch'io vendichi l'offesa  
dove ti venne così folle intesa».

Negli occhi suoi gittò tanto splendore,  
ch'e' non ebbe valore  
di ritenerlo, sì ch'e' non s'avide  
come per mezzo aperto gli fue il cuore  
per man di quel signore  
che con tormento ogni riposo uccide.

Ma poi, *com'uom che d'altro secol riede,  
vil di paura e di pietà pensoso,  
destòssi pauroso,*  
e vide che costei s'era partita;  
ma trovò la ferita,  
ove ognor cresce di lei nova amanza  
che vi conduce ogni crudel pesanza.

Come nota Berisso 2018, 376, veramente «tutta la struttura della canzone richiama il primo canto dell'*Inferno*». Al di là di questa indicazione generale, voglio qui mettere in risalto la precisa progressione dei motivi ricavati dal primo canto infernale in maniera tale da mostrare come il Frescobaldi si faccia qui condizionare dal testo dantesco.

Nella stanza I la prosopopea della canzone prende direttamente la parola ed esorta non un pubblico di lettori, ma il lettore eletto, com'è solito in Dino<sup>95</sup>, a leggerla e a prendere conforto dalle sue parole. Dopo questa stanza proemiale, incomincia a raccontare il viaggio del suo autore compiuto in sogno – come si capirà solo al v. 61, quasi alla fine della poesia –; va rilevato tuttavia che la stessa prima strofe presenta un'allusione all'oltremondo dantesco, in particolare all'inferno, al v. 3, con il sintagma “parte oscura” (allusione che del resto diventa esplicita nella stanza conclusiva, quando il poeta si riferisce a un “altro secol” v. 59). Arrivati alla stanza II, letto il primo piede (“E’ fu menato con un sol disire / illoco ove sentire / ognora li convien novi martiri” vv. 14-16) non si hanno più dubbi: il rimando al primo canto dell'intero poema è patente. Dal v. 23 al v. 26, vi è un altro rimando inequivocabile: le “asprezze del deserto, ov'ei morrà per certo, / ch'ell'è foresta ove conven ch'on vada / a guida di leon fuor d'ogni strada” richiamano alla memoria la *selva oscura* e la desolata morfologia dell'ambiente del canto I. Anche il *leone* è un elemento essenziale da cogliere per poter sviluppare un discorso sull'intertestualità fra Dante e Dino, tant'è che esso viene ripreso anche nel primo piede della stanza successiva (“Io era dentro ancor nella sua mente, / quando primeramente / gli apparve un de' leon della foresta” vv. 27-29), ricorrendo a una tecnica di citazione molto raffinata che riproduce l'effetto di apparizione improvvisa che caratterizza l'entrata in scena, nei versi danteschi, della “lonza leggera e presta molto”: per riprodurre tale effetto il Frescobaldi ricorre al *cum inversum*, che si realizza mediante l'anteposizione della principale retta da una voce verbale di aspetto ‘continuato’ (in questo caso l'imperfetto) a una subordinata temporale innescata da ‘quando’ retta da una verbo di aspetto ‘puntuale’ (in questo caso il passato remoto)<sup>96</sup>. Pochi versi dopo, altre due riprese: al v. 38 il *tricolon* “bella e alta e forte” che molto si avvicina a quello dantesco, riferito alla selva oscura, “selvaggia e aspra e forte” (*If* I 5); al v. 39 l'espressione “paura della morte” richiama le due parole in rima dei vv. 6 e 7 del testo dantesco (“che nel pensier rinova la paura!” v. 6; “Tant'è amara che poco è più morte” v. 7).

---

<sup>95</sup> Cfr. Brugnolo 1984, 20.

<sup>96</sup> Nei versi danteschi si ha “ed ecco” (*If* I 31), «formula d'attacco frequente in Dante (che corrisponde all'evangelico *et ecce*) per introdurre un avvenimento improvviso» (Chiavacci Leonardi 1991, 16).

f) *Contenuti e metrica*

Come si è già visto qualche volta, capita di imbattersi in casi nei quali il discorso viene organizzato sfruttando le partizioni metriche delle strofi, sicché, poniamo, al primo piede corrisponde un determinato motivo, al secondo un altro, e così via per un certo numero di stanze, se non per l'intero componimento. In questa sezione mi concentro su un caso in cui questa tendenza si realizza con una sistematicità che non ha eguali all'interno del *corpus*.

Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, stanze I-II-III:

*Amor*, nova ed antica vanitate  
tu fosti sempre e se' 'gnudo com'ombra:  
dunqua vestir non puoi se non di guai.

*Deh*, chi ti dona tanta potestate,  
ch'*umana mente* il tu' podere ingombra,  
ed in cui se', di senno ignudo il fai?

*Provo ciò*: ch'i' sovente ti *portai*  
ne la mia mente 'gnudo, e lei spogliasti  
di savere e di bene in poco giorno;  
vegnendo teco, *mi mirava* intorno,  
e *s'i' vedea* madonna c'ha il bel riso,  
le sue bellezze fiso – *imaginava*,  
e poi, for de la vista, *tormentava*.

*Amor*, quando aparisci novamente,  
un angelo ti mostri a simiglianza,  
dando diletto e gioco in tuo volare.

*Deh*, come ben vaneggia quella *gente*  
ch'a la tua fede apoggia sua speranza,  
la qual sotto tū' ale fai angosciare!

*Provol*: che l'ale me facean penare  
più forse assai che l'aquila il serpente,  
quando suoi nati divorar volea.  
Tanto *ho sofferto* più *ch'i' non dovea*,  
che gran cagion di blasmar mi consente  
tu' conveniente, – e nol vo' più difendere:  
che *s'i' potesse*, *io ti vorria offendere*.

*Amor*, mendico del più degno senso,  
orbo nel mondo nato, eternalmente  
velate porti le fonti del viso.

*Deh*, quanto ben si trova *ogn'uomo* offenso  
cui corrompi in diletto carnalmente,  
poi vero lume gli spegni nel viso!

*Provo ben ciò*: che la luce del viso  
m'avevi spenta teco dimorando,  
senza ragion nutricando – mia vita;  
e la memoria avea già si 'nfralita,  
che come 'n tenebre andava palpando,

e quella donna cui dato m'avea,  
s'i' la scontrava, no la conoscea.

[...]

Valgano queste tre strofi per dare l'idea generale della canzone di Lapo, che struttura ciascuna stanza nella stessa maniera: il primo piede è sempre introdotto dal vocativo *Amor*, il secondo dall'interiezione di lamento *deh* e la sirma attacca sempre con l'espressione *provo ciò* (con qualche minima variante). A questa fissità della costruzione retorica corrisponde un'altrettanto rigida strutturazione del discorso: il primo piede è sempre la sede dell'allocuzione polemica rivolta ad Amore; il secondo piede contiene sempre una constatazione di carattere universale (si vedano le espressioni del tipo *umana mente* v. 5, *gente* v. 17, *ogn'uomo* v. 30 che indicano un'applicabilità su larga scala della constatazione in cui sono collocate); la sirma è il luogo dell'Io e della soggettività: il poeta conferma la nozione generale espressa nel secondo piede con la propria esperienza personale. Insomma, ancora una volta si può rilevare che la metrica svolge una funzione per nulla irrilevante nella *dispositio* dei motivi e degli argomenti.

### g) Osservazioni generali

La disamina che si è condotta nelle sezioni di questo capitolo permette di fare alcune considerazioni di carattere generale intorno all'articolazione delle formule tematiche nella canzone antica. Due sono le linee di tendenza fondamentali. La prima consiste nella replicazione di un certo motivo in due o più stanze – ma anche, come si è visto al punto A, con la petrosa *Io son venuto*, per tutta l'estensione del componimento – : qualche volta, succede che questa architettura implichi contestualmente l'aggancio da parte dell'elemento replicato a un punto preciso della strofe, sfruttando così profittevolmente la partitura del metro per sottolineare il dispositivo adottato; oppure, in qualche caso si registra che, insieme alla ripetizione del tema principale, vi sia sistematicamente la ripresa di alcuni costituenti 'minori' che gravitano nelle circostanze (penso soprattutto a *Donna pietosa* di Dante e a *Io non pensava* di Guido Cavalcanti).

Il secondo indirizzo è quello secondo il quale i contenuti si susseguono secondo una progressione tangibile, come se si trattasse di un breve narrazione situata nel tempo: il

che, va detto, è minoritario rispetto alle canzoni ove il discorso è statico e non progredisce, ma è comunque attestato da un numero di registrazioni maggiore rispetto a quanto ci si potrebbe aspettare. Lo sviluppo progressivo può essere colto sia considerando il concreto avvicinarsi dei motivi sia riflettendo sulle componenti linguistiche: infatti, è molto efficace secondo questa prospettiva confrontare, per esempio, i ‘tempi’ delle varie voci verbali nel corso della canzone per stabilire se vi sia effettivamente una progressione o se il discorso si stagli sul medesimo sfondo temporale che rimane immutato.

È infine interessante constatare che lo sviluppo che gli argomenti assumono nel corso del testo viene talvolta anticipato in apertura della canzone e dichiarato nella prima stanza, la quale, di fatto, viene a fungere da ‘prologo’. Questo si vede massimamente bene in testi che si caratterizzano per un forte andamento argomentativo e raziocinante, quasi da *tractatus* (l’esempio, a questo proposito, più illustre è quello di *Donna me prega* di Cavalcanti); oppure, anche se con modalità meno rigide, nelle canzoni che si strutturano, per certi versi, secondo l’architettura retorica delle ‘preghiere’ (invocazione, *captatio benevolentiae*, richiesta di aiuto ecc., come ho mostrato al punto C), laddove nella prima strofe si indica in termini generali e sfumati le modalità con cui verrà scandito il discorso nelle stanze che seguono.

## RIEPILOGO

1. L'immagine che emerge dalla disamina che si è condotta nel corso dei capitoli che si sono susseguiti è quella che ci si aspettava: non una forma metrica stabile e riconducibile a uno schema prestabilito, ma un'entità magmatica e fluida, diversificata sul piano delle strutture retoriche e sintattiche. Nonostante ciò, è stato possibile individuare alcune linee di tendenza comuni, che risultano o il prodotto di una cosciente ripresa e imitazione di modelli più o meno illustre all'interno della tradizione oppure il risultato di un riuso inconsapevole di alcuni moduli già assimilati e diventati parte di un patrimonio collettivo, depositato cioè nel profondo delle singole personalità poetiche. Riepiloghiamo dunque i punti salienti di questo lavoro.

2. Sul *côté* della sintassi, oggetto della disamina sono stati, dapprima, le tipologie d'apertura delle stanze e, poi, il rapporto fra le strutture sintattiche (sia i periodi sia i singoli sintagmi) e la metrica. Per quanto riguarda il primo punto (Cap. I), ho potuto constatare che la tendenza generale consiste nell'incominciare le unità metrico-melodiche di base con la frase principale; tuttavia, gli esempi di attacco in subordinata non sono pochi e si possono classificare secondo il tipo di rapporto di subordinazione: si sono registrati quindi aperture in temporale-causale, temporale, concessiva, in protasi di periodo ipotetico, in vocativo + relativa, e infine casi in cui più subordinate si accumulano nelle prime posizioni. Questa particolare configurazione determina un'intonazione di tipo ascendente per la quale la lettura viene velocizzata nelle prime battute della frase per raggiungere la frase reggente e rendere compiuto il senso del discorso. Aggiungo che va tenuto presente il fatto che il modulo di attacco in temporale introdotta da *quando* e quello in *se* ipotetico richiamano scopertamente – specie se si tratta dell'attacco assoluto della canzone – la tradizione trovadorica (come, per esempio, *Quan vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn). Infine, non va dimenticata una struttura sintattica un po' più complicata rispetto a queste e abbastanza riscontrata all'interno del corpus, e cioè lo schema 'temporale introdotta da *quando* (o da suoi surrogati) + principale + consecutiva', attestato in più di un caso nei trovatori, a testimonianza della stretta dipendenza che lega la poesia in volgare italiana nel suo primo secolo di vita e la grande stagione lirica in lingua d'oc.

3. Circa il rapporto fra la sintassi e le partizioni metriche della stanza (Cap. 2) ho registrato un buon numero di casi in cui si realizza lo scavalco del confine fra la fronte e la sirma, il quale avviene anche secondo modalità di rottura piuttosto brusche: non è raro, specie in autori come Guittone e Dante, rilevare, per esempio, che il periodo incominciato nella prima parte della stanza scavalchi il confine fronte-sirma e si concluda subito nel primo verso della sirma; lo stesso dicasi per quegli esempi nei quali un periodo molto ampio e avvolgente si concluda nel penultimo o terz'ultimo verso; ecc.

La tipologia della stanza 'monoperiodale' o a 'sintassi continua' occorre solo nelle prime due stanze della canzone di Cino *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, nelle quali una sola frase complessa viene strutturata anticipando un lungo elenco di complementi oggetto, cui segue la reggente, relegata, rispettivamente, all'ultimo e penultimo verso.

Qualche volta le stanze si costruiscono dilatando il flusso del discorso per aggiunta di frasi complesse, il più delle volte attraverso legami di tipo sindetico, le quali frasi, pur essendo autonome fra loro dal punto di vista sintattico, si susseguono secondo un andamento intonativo che non presenta stacchi particolarmente repentini in coincidenza della fine dei periodi. Il che risulta ancora più interessante se si considera un caso come la dantesca *Io son venuto al punto della rota*: in essa, questi movimenti sintattico-intonativi si dispongono nella stessa posizione in tutte le strofe della canzone, e coincidono perfettamente con le partizioni metriche; il risultato è quindi un effetto di particolare fissità e ripetizione (non solo, quindi, dal punto di vista tematico ma anche da quello retorico e sintattico).

Dopodiché – rimanendo sempre sul versante dell'interazione del metro con la sintassi, ma da una prospettiva più ristretta –, mi sono soffermato sugli enjambements infrasintagmatici: ho potuto constatare che il fenomeno sia abbastanza diffuso in tutti gli autori esaminati, benché senza casi clamorosi. È possibile concludere che i poeti in cui l'artificio ricorre con la frequenza maggiore sono Dante, Guittone e Cino da Pistoia; viceversa, coloro i quali tendono a ridurre quasi al minimo l'attrito fra il metro e la sintassi sono i Siciliani e Guido Guinizzelli. Molto interessanti sono anche gli esempi nei quali è possibile individuare la ripetizione del procedimento inarcante in più versi consecutivi: in essi è inoltre possibile discernere fra inarcature di sintagmi che vanno ricondotti a frasi

diverse ed enjambements successivi disposti ‘a serpentina’<sup>97</sup>, che rientrano invece nella medesima struttura sintattica.

4. Passando alla retorica, ho preso in considerazione due figure che da un lato fossero ampiamente utilizzate dai poeti del *corpus*, dall’altro che avessero evidente funzione strutturante nell’economia della stanza e, in generale, della canzone: la similitudine e la *sermocinatio*. Per quanto riguarda la similitudine (Cap. III), è risultato attestatissimo in fase di spoglio il modulo sintattico del comparante ‘*come* + sintagma nominale + espansione relativa’, del tipo *come uom che*. Interessanti sono le considerazioni che si possono fare soffermandosi sull’interazione fra la struttura retorica presa in esame e la metrica: molti sono, infatti, i casi di similitudine che oltrepassa la delimitazione tra fronte e sirma e altrettanto meritevoli di attenzione sono quelli in cui essa abbraccia tutta l’estensione della strofe, magari facendo coincidere il comparante con la fronte e il comparato con la sirma – e quindi perfettamente equilibrati. Il che è sintomatico della tendenza di appoggiarsi a questa struttura retorica sia per le ovvie funzioni conoscitive che essa ha (specie in quei casi in cui ci si serve di numerosi paragoni desunti dalla scienza naturale per definire un oggetto astratto come Eros) sia per l’evidente utilità architettonica che essa ha nella costruzione della stanza o della canzone *in toto*. Proprio in quest’ultima prospettiva si colloca quella particolare configurazione del fenomeno per cui la similitudine ricorre come *leitmotiv* in tutte le stanze, posizionandosi preferibilmente nelle zone ‘basse’ della strofe (a questo proposito è istruttivo il caso della guinizzelliana *Al cor gentil rimpaira sempre amore*). Ma la similitudine svolge anche una funzione ‘connettiva’ fra strofi, quando, per esempio, lega stanze successive collocandosi, secondo la struttura *capfinit*, in clausola di stanza e, nella stanza successiva, in apertura; oppure disponendosi, sempre in stanze consecutive, nei primi versi di esse sulla base del principio delle *coblas capdenals*.

5. Il ricorso alla figura della *sermocinatio* (Cap. IV) è motivato in parte dalle medesime considerazioni che si sono fatte per la similitudine. Infatti, se da un lato risulta particolarmente efficace in termini di resa mimetica, dall’altro è innegabile che essa abbia un ruolo importante sia nella costruzione retorico-sintattica della stanza sia

---

<sup>97</sup> Così si esprime Menichetti 1993, 491-92.

nell'organizzazione dei contenuti. In generale, confrontando i dati che ho raccolto, la posizione all'interno dell'unità metrico-melodica nella quale il discorso diretto si colloca con frequenza maggiore è la sirma; al che possono essere ricondotti anche quei casi in cui la strofe viene conclusa da una battuta – più o meno estesa – di discorso diretto, ricalcando lo schema retorico-stilistico del *fulmen in clausula*. Poche attestazioni nel *corpus*, ma ugualmente molto interessanti, si hanno per quelle configurazioni della struttura che si distendono senza soluzione di continuità su più stanze successive, realizzando, di fatto, un grande enjambement interstrofico dell'artificio (si pensi quindi alla canzone *Donna pietosa e di novella etate* della *Vita nuova*). Inoltre, la *sermocinatio* svolge un ruolo importante nell'organizzazione del discorso: gli autori talvolta vi ricorrono per riportare una fittizia battuta di un personaggio che li contraddice in maniera tale da rispondere all'obiezione e procedere così nell'argomentazione; oppure essi si servono di una costruzione 'dialogica' (nei casi spogliati si tratta sempre di una sorta di monologo interiore del poeta) secondo la quale il discorso in versi procede con un rapido scambio di battute. Infine, qualche rilievo intorno alla *dispositio* di questa figura in rapporto alla metrica: molto spesso le partizioni interne alla stanza vengono rispettate e il discorso diretto si distende assecondando gli snodi metrici (soprattutto il confine fronte-sirma); tuttavia, questo non si verifica sempre: avremo quindi esempi nei quali la *sermocinatio* eccede per un solo verso la fronte oppure attacca nell'ultimo verso della prima metà per concludersi in clausola di strofe; ecc.

6. Nella disamina tipologica delle connessioni fra le stanze (Cap. V) si è constatato che esse si realizzano seguendo due direttrici: da un lato, esse sono tali sulla base della ripresa di elementi lessicali fra gli ultimi versi di una stanza e i primi di quella successiva (si tratta della pratica *capfinit*); dall'altro, i collegamenti avvengono sul piano 'logico' e si determinano o mediante uno schema di ripetizione di quanto è stato detto in precedenza oppure mediante un procedimento di trasformazione nel quale si può ravvisare un'evoluzione e un avanzamento del discorso o dell'argomentazione.

Il primo tipo, avendo del tutto perso la funzione 'pratica' che aveva nella lirica dei trovatori (e cioè quella di impedire che, nella fase di trasmissione del testo, le *coblas* venissero scambiate di posto), la tecnica delle *coblas capfinidas* è vivissima nella canzone fra Duecento e i primi decenni del Trecento e si connota ormai per essere quasi

esclusivamente un richiamarsi a una tradizione letteraria precedente. Essa può essere di tipo ‘rigoroso’ (i versi interessati sono solo l’ultimo e il primo) oppure ‘non rigoroso’ (i versi coinvolti sono, all’incirca, gli ultimi tre e i primi tre (cfr. Antonelli 1984, LIV)). La ripresa lessicale avviene il più delle volte mediante la figura etimologica, il polittoto, l’*aequivocatio* e, talvolta, organizzando il materiale linguistico oggetto della connessione secondo il chiasmo, con un evidente incremento dell’artificiosità del dispositivo; qualche caso, invece, presenta la replicazione identica di una parola. La seconda tipologia consiste o nella ripetizione di un motivo presente in clausola di unità metrico-melodica nell’apertura della stanza successiva, oppure nella trasformazione di tale motivo, il cui esito risulta strettamente legato dal punto di vista logico a quello che lo precede. Entrambe le realizzazioni del fenomeno sono espedienti particolarmente efficaci per la coerenza generale del discorso poetico, o almeno di quel particolare discorso che si caratterizza per la progressione dell’argomentazione e che per se stesso nega la vulgata secondo la quale le stanze della canzone antica potrebbero essere scambiate di posizione senza nessuna ricaduta degna di rilievo sulla tenuta generale del senso del testo. In questi componimenti la sequenza delle strofi risulta quindi fissa e ben definita, anche e soprattutto grazie a questa raffinata rete di connessioni e collegamenti fra le stanze<sup>98</sup>.

7. Infine, l’analisi delle formule secondo le quali si articolano il tema e i suoi motivi (Cap. VI) permette di isolare alcune tendenze generali della *dispositio* dei contenuti. Una prima direttrice è quella della ripetizione e del parallelismo fra stanze: un particolare motivo può ripetersi nel corso di più stanze successive, magari agganciandosi a una precisa partizione metrica o implicando la ripresa di altri motivi a esso collegati, con l’ovvia conseguenza di generare nel fruitore una sorta di attesa e di aspettativa via via che procede nella lettura. Sul fronte opposto, si posizionano le canzoni nelle quali i motivi si avvicinano secondo una progressione logica, che determina necessariamente una forte coerenza testuale e concatena le strofi collocandole entro un *continuum* che evolve sempre e non ritorna mai su se stesso.

Può capitare poi che il meccanismo della ripetizione s’intrecci a quello della *variatio*: sicché è stato possibile esaminare alcuni esempi nei quali una o più strutture

---

<sup>98</sup> Per l’intercambiabilità delle stanze sul piano del contenuto nella canzone antica, si vedano Contini 1970, 176 e Menichetti 2006b, 120.

retoriche si replicano sempre nella medesima posizione nelle stanze e contemporaneamente i contenuti si dispongono unidirezionalmente secondo la progressione logico-argomentativa del discorso.

## BIBLIOGRAFIA

### a) SIGLE

*BdT* = A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours, ergänzt, weitergeführt und hrsg. von H. Carstens*, Halle, Niemeyer, 1933.

*ED* = *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978.

*EncIt* = R. Simone (dir.), *Enciclopedia dell'Italiano*, 2 voll., Roma, Treccani, 2010-11.

*GDLI* = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2004.

*GGIC* = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a c. di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, 3 voll., Bologna, il Mulino, 1988, 1991, 1995.

*LP* = «Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti – Ente Nazionale Francesco Petrarca (presso ed. Olschki, Firenze).

*TA* = C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.

*TLIO* = Istituto dell'Opera del Vocabolario italiano, Tesoro della lingua italiana delle origini, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

## b) EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Nel citare i testi, si sono sempre accolte le modifiche testuali apportate da Berisso 2018. Per quanto riguarda le canzoni di Guittone d'Arezzo, mi sono basato sui dieci testi antologizzati da Contini in *PD*; quelli che ivi non figurano sono stati invece citati da Egidi 1940. Per Dante, quando si cita solo il numero del testo, significa che fa parte delle *Rime* (i cui testi sono sempre tratti da Giunta 2015); se i versi sono tratti, invece, da un'altra opera, accompagno il numero del componimento con la rispettiva sigla (es.: *Vn*, *Cv*, ecc.). Per tutti gli altri autori si è sempre fatto riferimento alle edizioni indicate di seguito.

### Alighieri, Dante

Giunta 2015 = D. A., *Rime*, a c. di C. Giunta, Milano, Mondadori; Foster-Boyde 1967 = *Dante's Lyric Poetry*, a cura di K. Foster, P. Boyde, Oxford, At the Clarendon Press; Contini 1980 = D. A., *Rime*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi; De Robertis 2005 = D. A., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo; Gorni 2015 = D. A., *Vita Nova*, a c. di G. Gorni, Milano, Mondadori; Chiavacci Leonardi 1991 = D. A., *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori; Giunta 2014 = D. A., *Convivio*, a c. di G. Fioravanti. Canzoni a c. di C. Giunta, Milano, Mondadori.

### Cavalcanti, Guido

De Robertis 1986 = G. C., *Rime*, a c. D. De Robertis, Torino, Einaudi.

### Cino da Pistoia

Marti 1969 = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di M. Marti, Firenze, Le Monnier, pp. 421-923.

### Davanzati, Chiaro

Menichetti 1965 = C. D., *Rime*, ed. critica a c. di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua; Menichetti 2004 = C. D., *Canzoni e sonetti*, a c. di A. Menichetti, Torino, Einaudi.

Frescobaldi, Dino

Brugnolo 1984 = D. F., *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Torino, Einaudi.

Giacomo da Lentini

*PSS I*.

Guido delle Colonne

*PSS I*, pp. 53-108.

Guinizzelli, Guido

Rossi 2002 = G. G., *Rime*, a c. di L. Rossi, Torino, Einaudi.

Guittone d'Arezzo

Egidi 1940 = G. d'A., *Rime*, a c. di F. Egidi, Bari, Laterza; *PD*, I, pp. 192-255.

Lapo Gianni

*PD II*, 569-603.

Monte Andrea

Minetti 1979 = M. A. da Fiorenza, *Le Rime*, a c. di F. F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca.

Mostacci, Iacopo

*PSS II*, pp. 377-435.

Orbicciati, Bonagiunta

Menichetti 2012 = B. O. da Lucca, *Rime*, ed. critica e commento a c. di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Protonotaro, Stefano

*PSS II*, pp. 323-366.

Pier della Vigna

*PSS* II, 263-322.

c) OPERE CITATE

Auerbach 2005 = *La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi*, in E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.

Antonelli 1984 = R. Antonelli (a c. di), *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

Bellomo 2016 = L. Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it).

Beltrami 2011 = P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.

Berisso 2018 = M. Berisso (a c. di), *Poesie dello Stilnovo*, Milano, BUR.

Bozzola 1999 = S. Bozzola, *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei Dialoghi del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.

Bozzola 2012 = S. Bozzola, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino.

Bozzola 2020 = S. Bozzola, *Esemplarità metrica di «Io son venuto al punto de la rota» (Dante, Rime C)*, in corso di stampa.

Contini 1970 = *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.

- Folena 2002a = *Cultura e poesia dei Siciliani*, in G. Folena, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 81-158.
- Folena 2002b = *La canzone del tramonto*, in G. Folena, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 291-312.
- Genette 2006 = G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Giunta 1998 = C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino.
- Gorni 1993 = *La canzone* in G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 15-62.
- Le Goff 2017 = J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori.
- Lotman 1985 = J. M. Lotman, *Il problema dell'intonazione. «Il romanzo richiede la chiacchera»*, in *Il testo e la storia. L'«Evgenij Onegin» di Puškin*, Bologna, il Mulino, pp. 111-121.
- Leonardi 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a c. di L. Leonardi, Torino, Einaudi.
- Mandelli 2010 = M. Mandelli, *Discorso diretto*, in *EncIt*.
- Menichetti 1993 = A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Menichetti 1995 = A. Menichetti, *Metrica e stile in Guittone*, in M. Picone (a c. di) *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, Firenze, Cesati, pp. 205-217.

- Menichetti 2006a = *Minima metrica. (Metrica e «dispositio», con una nota su Dante e il novenario; dieresi)*, in A. Menichetti, *Saggi metrici*, a c. di P. Gresti, M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 227-236.
- Menichetti 2006b = *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in A. Menichetti, *Saggi metrici*, a c. di P. Gresti, M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 109-138.
- Mengaldo 2008 = P. V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci.
- Mortara Garavelli 2016 = B. Mortara Garavelli, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani.
- Palermo 2013 = M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino.
- Praloran 2011 = M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Praloran 2013 = M. Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a c. di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore.
- Renzi 1988 = L. Renzi, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, LP, VIII, pp. 187-220.
- Santagata 1979a = *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, pp. 9-56.
- Santagata 1979b = *Connessioni intertestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento*, in M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, pp. 57-113.

Santagata 1979c = *La preistoria del genere canzoniere*, in M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, pp. 115-42.

Soldani 2003 = A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in M. Praloran (a c. di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, pp. 383-504.

Soldani 2009 = A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Spitzer 1970 = *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, pp. 81-133.