



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

Il petrarchismo di Luigi Da Porto: lingua e stile delle “Rime”

Relatore
Ch.mo Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Anna Garbuio
n° matr.1063318 / LMFIM

Anno Accademico 2014 / 2015

Introduzione

L'esperienza lirica di Luigi Da Porto si colloca nella fase aurorale del Classicismo cinquecentesco e si rivela interessante proprio per il valore di testimonianza di «quel momento di storia letteraria e linguistica di trapasso»¹ che vede l'affermarsi del canone petrarchesco e il graduale distacco da forme, suoni, temi della produzione precedente, di stampo cortigiano. Entro questi due punti di riferimento, il rapporto con Petrarca e il legame non ancora del tutto reciso con la poesia quattrocentesca, si muove anche lo studio qui proposto, che si prefigge di delineare un quadro della lingua e dello stile della raccolta cinquecentesca, mettendo in luce alcuni aspetti rilevanti a livello di lessico, metrica, retorica e sintassi.

Il primo capitolo è volto ad appurare strategie e procedure del petrarchismo, una scrittura lirica che fonda sé stessa, e in primo luogo il suo sistema linguistico, sull'imitazione di un modello, sulla riproduzione e ripetizione delle sue «parole pietra»², siano esse le *iuncturae* del codice lirico-amoroso (*begli occhi, verde etade, morte acerba*) o le dittologie, iscritte nella topica della sofferenza d'amore e della necessità di manifestarla in poesia (*piango e ragiono, in doglia e in pianto, forza et arte*). Punto di partenza è costituito dall'analisi dei prestiti petrarcheschi, in particolare dei sintagmi aggettivo + sostantivo, delle dittologie, dei sintagmi nominali + *che*, e delle modalità con cui essi vengono assorbiti in un contesto improntato alla riscrittura e alla citazione. Significative del rapporto con il testo petrarchesco sono le modalità di creazione di nuove combinazioni a partire da tessere date: ad esempio, una tecnica frequente è data dall'accostamento di termini non direttamente accoppiati nel *Canzoniere*, ma comunque vicini, come avviene per la dittologia *vinto e smarrito* (2, 12), che unisce due termini che ricorrono a breve distanza «ond' è dal corso suo quasi *smarrita*/ nostra natura *vinta* dal costume» (*RVF* 7, 3-4). Oltre alle riprese lessicali, si fa riferimento anche a strutture retoriche e sintattiche, come i moduli relativi in apertura di sonetto, e a contatti di natura ritmica-timbrica, come i calchi ritmici attivati dal recupero di parole nella parte iniziale del verso. Interessante è pure la riflessione sui concetti di variazione e sperimentazione all'interno di un codice dato. Ad esempio, il noto verso petrarchesco «Chiare, fresche et dolci acque» (*RVF* 126, 1), diventa, in Da Porto, «Fumoso monticel, *chiare acque*

¹ Mengaldo (1962) p. 2.

² Quondam (1991) p. 30.

ardenti», dove l'ossimoro *in absentia, ardenti vs fresche*, è funzionale all'evocazione di una natura insolita, i vapori e le terme di Abano.

Il secondo capitolo si occupa di lessico non petrarchesco: dantismi, sostantivi astratti di matrice stilnovistica e altro lessico mediato dai poeti cortigiani, ma anche da Pietro Bembo, amico e maestro dell'autore vicentino. Se nelle *Rime* di Bembo «tutto o quasi è “autorizzato” dall'uso petrarchesco: suoni, forme, lessico, sistemi metaforici»³, nelle poesie di Da Porto lo spazio per “l'altro” da Petrarca è senza dubbio più vasto e il lessico, che è «il settore insieme più coscientemente controllabile e più esposto dell'edificio linguistico»⁴ lascia affiorare un orizzonte letterario ancora rivolto all'inclusione piuttosto che alla rigida selezione. Riformulando la precedente affermazione, si potrebbe comunque dire che, in Da Porto, tutto, anche ciò che non è petrarchesco, è ricondotto al codice dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Ad esempio, il sonetto 25, *Ventura, mentre tu nel bel terreno*, è la descrizione di un paesaggio agreste, modulata sull'esempio dell'*Arcadia* del Sannazaro, dalla quale Da Porto attinge parole e interi sintagmi: *ameno, boscareccia, ondegianti biade, capre, agni*. Ma questo materiale “altro” viene collocato in forme caratteristiche dei *RVF*, come le dittologie, i versi bipartiti, le strutture anaforiche e, nello stesso tempo, inserito in una fitta trama di citazioni dal *Canzoniere*, che valorizzano i punti più esposti del sonetto, *incipit* ed *explicit*, ma anche le partizioni interne e le rime.

Al terzo capitolo è affidato il compito di analizzare il sistema della rima, attraverso classificazioni che riguardano soprattutto il lato fonico (rime consonantiche, vocaliche, doppie, in iato), ma anche stilistico-retorico (rime tecniche, categoriali). Particolare attenzione è rivolta anche alle relazioni di suono tra rime diverse e ai fenomeni di armonizzazione: allitterazioni, assonanze, consonanze, molto presenti nei madrigali, ma anche nei sonetti. Anche per questo capitolo il nodo fondamentale è costituito dal rapporto con Petrarca: puntuali raffronti permettono di cogliere le differenze del trattamento della rima nel petrarchismo, ma anche di individuare le peculiarità del poeta vicentino. Ad esempio, la classe vocalica più numerosa in Da Porto è quella delle rime in VRV, che copre quasi il 20% del totale, soprattutto in virtù della famiglia ORE (quindi serie come *core : fore : valore : errore* 17, 1-8; *core : ardore : fiore : amore* 20, 1-8) e della classe IRE, che comprende molte rime desinenziali. Ma osservando i rimanti, ci si accorge che l'importanza numerica delle rime in IRE non è dovuta tanto

³ Trovato (1994) p. 284.

⁴ Mengaldo (1963) p. 253.

alla facilità delle rime categoriali (appunto gli infiniti in -ire), quanto alla presenza insistita di alcuni rimanti-chiave, *morire* e *desire*, che suggeriscono e confermano l'inscindibilità dei due temi nella "storia" delle *Rime*.

L'ultimo capitolo, retorica e sintassi, prende in esame alcuni aspetti caratteristici del petrarchismo: dittologie, versi bipartiti, versi plurimembri, anfore e riprese lessicali, individuando tipologie e funzioni. In particolare, per le figure della dualità, dittologie e versi bipartiti, si è proceduto ad analizzare prima l'aspetto formale (dittologie asindetice, anaforiche...; bipartizioni con struttura parallelistica, a chiasmo), poi il lato semantico. Se le dittologie sono in larga parte sinonimiche, i versi bipartiti, molto spesso, hanno, invece, la funzione di veicolare delle antitesi, realizzate mediante la dinamica oppositiva dei pronomi e l'uso di aggettivi ossimorici o comunque antitetici. Un tema che ben si presta a questa figura è il comportamento "doppio" della donna amata, variabile a seconda che destinatari delle sue attenzioni siano gli altri o il poeta stesso (cfr. 45, 10 «ch'*altri* di gioia, e *me* fai pien d'affanni»; 50, 8 «de *l'altrui* mal pietose, al *mio* sì pronte»; 52, 4 «ch'agli *altri* è così umile, a *me* sì dura»). Un focus particolare è rivolto all'uso di dittologie e versi bipartiti nel sonetto e alla loro funzione costruttiva e insieme semantica. I dati raccolti denotano un uso complementare delle due figure della dualità: le dittologie sono lo strumento privilegiato per chiudere la 'fronte' del sonetto e sono poco usate nelle partizioni secondarie; i versi bipartiti, invece sono numerosi soprattutto al v. 4 e al v. 11, quindi alla fine della prima quartina e della prima terzina. Dunque un uso delle figure retoriche strettamente legato alle partizioni metriche e alla sintassi.

Volendo scegliere una data simbolica per il petrarchismo di Luigi Da Porto, si potrebbe citare il 1501, anno «della memorabile edizione in caratteri corsivi del Petrarca»⁵ curata da Pietro Bembo, che non solo depurava la lingua dei *RVF* dalle forme ibride e scorrette delle vulgate quattrocentesche, ma anche segnava l'avvio di un diverso e rinnovato interesse per il *Canzoniere*, un ritorno al testo. È sotto il segno di questa riscoperta che nasce la poesia di Da Porto, certamente influenzata anche dall'appartenenza del poeta vicentino alla «cerchia veneta del Bembo»⁶. Il "ritorno" a Petrarca, oltre che implicare il rifiuto di forme metriche come strambotti, capitoli ternari

⁵ Trovato (1994) p. 80.

⁶ Cfr. Gorni (2001) p. 229.

e rispetti e il ripristino di una lingua fedele al modello trecentesco, significa per Da Porto soprattutto un confronto diretto con il testo del *Canzoniere* e con le sue parole.

Ad esempio, la dittologia petrarchesca «preso e arso» (*RVF* 271, 10) dà luogo, nella poesia quattrocentesca, ad infinite rivisitazioni, ruotanti attorno al tema del laccio d'amore e del fuoco, e così accade anche in Da Porto (cfr. 9, 14 *mi stringa e prenda*; 18, 6 *legato et acceso*; 26, 1 *e lacci e foco*; 26, 2 *ardente e preso*). Facendo una ricerca sul sito della *Biblioteca Italiana*, si può vedere che la coppia, così come si trova nei *Fragmenta*, non esiste nella poesia cortigiana, dove i due termini non risultano praticamente mai accostati. Per ritrovarla bisogna attendere i poeti del Cinquecento, tra cui, appunto, Da Porto: «Sì stretto è 'l laccio, sì cocente il foco,/ che per voi *preso et arso* al fin mi mena,/ che se pietà non scema la mia pena,/ di questa vita omai m'avanza poco (18, 1-4). Ma questo contesto non dice molto del rapporto stretto tra testo daportiano e testo petrarchesco e del passaggio della dittologia *preso e arso* direttamente dal sistema dei *RVF* alle *Rime* di Da Porto. Più incisivo è, invece, il confronto tra questi due sonetti:

Rime 26

Gli occhi vostri, d'amor e *lacci e foco*
contra il mio cor, che è omai sì *ardente e preso*,
che scherno alcun nol po' più aver difeso,
veggio, ove avien ch'io miri in ciascun loco.

E 'l bel parlar, cui presso ogn'altro roco
fôra, a la cui dolcezza io mi son reso,
sempr'odo, onde legato e tutto *acceso*
da voi lontan mi struggo a poco a poco.

E se non che un pensier, che mi vi stampa,
nutre l'anima mia d'un forte inganno,
per lo qual or vi miro, et or vi ascolto,

sarei già for di vita e for *d'affanno*.
Ma piace a voi l'ardor, che 'l cor m'avampa,
e i duri lacci, ov'io mi trovo avvolto.

RVF 271

L' *ardente* nodo ov' io fui d' ora in hora,
contando, anni ventuno interi *preso*,
Morte disciolse, né già mai tal peso
provai, né credo ch' uom di dolor mora.

Non volendomi Amor perdere anchora,
ebbe un altro *lacciuol* fra l'erba teso,
et di nova éscia un altro *foco acceso*,
tal ch' a gran pena indi scampato fôra.

Et se non fosse experientia molta
de' primi *affanni*, *i' sarei preso et arso*,
tanto piú quanto son men verde legno.

Morte m' à liberato un'altra volta,
et rotto 'l nodo, e 'l *foco* à spento et sparso:
contra la qual non val forza né 'ngegno.

Il tema comune è quello della prigionia d'amore, sviluppato mediante la metafora del fuoco e del laccio, teso per "prendere" il poeta. Ai numerosi richiami lessicali: *Rime* vv.1, 14 «lacci» ~ *RVF* v.6 «lacciuol»; *Rime* v.1 «foco» ~ *RVF* v.13 «foco»; *Rime* v. 2 «ardente e preso», v.13 «ardor» ~ *RVF* v.1 «ardente nodo» v.1; *Rime* v. 12 «for d'affanno» ~ *RVF* v.10 «de' primi affanni» si accompagnano puntuali riscontri nella struttura metrica e sintattica. Si notano due aspetti importanti: la rima *preso* : *acceso*,

con i due rimanti nelle stesse posizioni, al v.2 e al v.7, e il medesimo modulo sintattico delle terzine, dato dalla formula iniziale *E se non* + il condizionale *sarei* (*Rime* v.12, *RVF* v.10), che è l'apodosi del periodo ipotetico. Per quanto riguarda la dittologia *preso e arso* (v.10), si nota che, in questa poesia, Da Porto opta per la variante *ardente e preso* (v.2), e questo soprattutto per ragioni di rima: la classe consonantica in ARS- non è molto amata dal poeta petrarchista, che infatti la usa solo una volta e in una ballata.⁷ Ma la dittologia petrarchesca viene riproposta in un'altra poesia, affine per tema e struttura. Ripropongo qui le quartine iniziali dei due sonetti interessati:

Rime 18, 1-8

Si stretto è 'l laccio, sì cocente il *foco*,
 Che per voi *preso et arso* al fin mi mena,
 Che se pietà non scema la mia pena,
 Di questa vita omai m'avanza *poco*.

E voi, donna crudel, prendete a gioco,
 Che legato et acceso io viva a pena,
 E col cor servo e 'n fiamma ogni mia vena
 Già di chiamar mercé sia stanco e *roco*.

Rime 26, 1-8

Gli occhi vostri, d'amor e lacci e *foco*
 contra il mio cor, che è omai sì *ardente e preso*,
 che scherrno alcun nol po' più aver difeso,
 veggio, ove avien ch'io miri in ciascun loco.

E 'l bel parlar, cui presso ogn'altro *roco*
 fôra, a la cui dolcezza io mi son reso,
 sempr'odo, onde legato e tutto *acceso*
 da voi lontan mi struggo a poco a *poco*.

I due sonetti si richiamano sia per la rima in OCO, con il rimante *foco* in prima posizione, sia per le dittologie: al v.2 *preso e arso* ~ *ardente e preso*, ai vv. 6 e 7 *legato e acceso* ~ *legato e tutto acceso*. Dunque un esempio di intertestualità, ma anche di relazione interna tra i testi e di riuso di materiale petrarchesco.

Non è sempre facile stabilire cosa provenga direttamente dalla lettura dei *Rerum vulgarium fragmenta*, come nel caso appena visto, e cosa invece derivi dalla consuetudine con la tradizione letteraria, soprattutto quando si parla di parole comuni della lingua poetica. Ma tenderei a sottolineare due aspetti: la vasta capacità citazionale, in virtù della quale è possibile individuare dietro quasi ogni segmento testuale delle *Rime* un parallelo con i *RVF*, e il lavoro diretto sul *Canzoniere*, inteso «[materialmente] come libro, oltre che come memoria»⁸.

La centralità del modello petrarchesco, si accompagna, in Da Porto, ad una discreta libertà nella scelta dei temi e del lessico, specie in alcuni contesti e forme metriche, non ancora del tutto incanalata nell'ortodossia petrarchista, come si è cercato di mettere in evidenza nella parte sul lessico non petrarchesco, ma anche negli altri capitoli. Ad esempio, la predilezione di Da Porto per alcuni artifici retorici, prima fra tutti la

⁷ Cfr. *Rime* 46, 9-11 *cibarsi* : *sfamarsi*.

⁸ Quondam (1991) p.120.

rapportatio, una ricercata forma di simmetria, più che a Petrarca si rifà al «vasto e fecondo armamentario retorico dell'officina quattrocentesca»⁹. Oppure, parlando di *iuncturae*, il sintagma *donna ingrata* (40, 2), abbina due termini presenti sì nei *RVF*, ma mai uniti nella stessa coppia: ogni minimo cambiamento merita attenzione, sia perché può introdurre uno scarto a livello tematico, sia perché può essere il riflesso di altre tradizioni, ricordare altri autori, come in questo caso, dove il sintagma considerato evoca un tema, quello della fedeltà tradita, non molto petrarchesco, ma frequentato ampiamente dalla lirica cortigiana, che risente anche dell'influsso degli elegiaci latini. Ed è significativo che questo sintagma, e questo tema, non ricorrano in un sonetto, la forma metrica più "grave", ma in un madrigale.

Dunque una poesia, quella di Da Porto, che, attraversa la poesia cortigiana, ma nello stesso tempo la «scavalca»¹⁰, nella ricerca di un costante riferimento alle parole e agli stilemi dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e quindi a Petrarca, modello per eccellenza.

⁹ Fedi (1991) p. 108.

¹⁰ Fedi (1991) p. 150.

1. Petrarca in Da Porto

In che cosa consista l'imitazione di Petrarca, quali siano le «strategie e prospettive, articolazioni e procedure»¹¹ di una scrittura lirica che costruisce il suo sistema linguistico sulla riproduzione di un modello, come si coniugano le istanze di ripetizione, variazione e sperimentazione all'interno di un codice dato: questi gli argomenti su cui verte la riflessione di questo capitolo. Le osservazioni qui contenute si basano sul confronto diretto tra l'opera di Da Porto e il *Canzoniere* di Petrarca: ho scelto di concentrare l'attenzione sui prestiti di sintagmi e di emistichi, non solo perché la categoria formata da questo tipo di tessere petrarchesche è la più nutrita, ma anche perché attraverso l'analisi di questi recuperi è possibile individuare alcuni principi generali che orientano la scelta del materiale petrarchesco e il suo successivo riutilizzo all'interno della raccolta cinquecentesca. La frequenza di un certo tipo di prestiti mi ha poi spinto a istituire dei sottogruppi, che vengono a coincidere con delle “costanti” del petrarchismo: i sintagmi aggettivo + sostantivo, le dittologie, i sintagmi nominali + pronome relativo. In un gruppo a parte ho raccolto altre combinazioni di elementi della frase e porzioni di testo più estese che coprono l'emistichio o anche una parte di poco inferiore al verso. L'analisi di alcuni casi particolari mi ha poi permesso di mettere in luce ora legami con altri autori e altre tradizioni, ora differenze e peculiarità del poeta vicentino.¹²

Prima di passare ad un'analisi più precisa del materiale raccolto è opportuno soffermarsi brevemente sul rapporto tra i recuperi e il contesto d'origine. Spesso i prestiti sono decontestualizzati e quindi utilizzati in un ambito differente da quello della fonte, ma, data la forte affinità di temi e motivi tra Petrarca e il poeta vicentino, non sono infrequenti recuperi che rispettano il contesto di partenza. Ad esempio nel sonetto sei, incentrato sul tema del pianto della donna, sono presenti sintagmi e parole attinti soprattutto da due luoghi del *Canzoniere*, che trattano del pianto e della sofferenza del poeta:

¹¹ Quondam (1991) p. 38.

¹² Un'importante aiuto per elaborare questo capitolo è stato il commento delle *Rime*, a cura di Gorni-Brianti, che ho affiancato con ricerche condotte con l'utilizzo di strumenti informatici, in particolare del sito della *Biblioteca italiana*, e delle *Concordanze del Canzoniere*, a cura di Savoca-Calderone. Pur adattata ad una raccolta petrarchista, l'idea alla base del capitolo deriva dal libro di Paolo Trovato (1978), *Dante in Petrarca*.

Rime 6

Quelle *lagrime amare* e quei *sospiri*,
che *rompendo* rigar vidi un bel *petto*
mi rendon questa vita a tal dispetto
che il viver più più doppia i miei *martiri*.

Occhi leggiadri, ai cui cortesi *giri*
vissi colmo di gioia e di *diletto*,
quando fia mai che 'l sen, d'amor *ricetto*,
vegga tranquillo, e voi rasciutti miri?

Ben fôra tempo omai ch'a l'aspra pioggia
del vostro pianto e de' *sospiri* al *vento*
donasse la fortuna un fin sereno;

ma io nol spero, e crescere in tal foggia
cagione al sospirare e pianger sento,
che forza è ch'anzi tempo io venga meno.

RVF 17, 1-8

Piovonmi *amare lacrime* dal viso
con un *vento* angoscioso di *sospiri*,
quando in voi adiven che gli occhi *giri*
per cui sola dal mondo i' son diviso.

Vero è che 'l dolce mansüeto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,
et mi sottrage al foco de' *martiri*,
mentr' io son a mirarvi intento et fiso.

RVF 281, 1-8

Quante fiate, al mio dolce *ricetto*
fuggendo altrui et, s'esser pò, me stesso,
vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l *petto*,
rompendo co' *sospir* 'l'aere da presso!

Quante fiate sol, pien di sospetto,
per luoghi ombrosi et foschi mi son messo,
cercando col penser l'alto *diletto*
che Morte à tolto, ond' io la chiamo spesso!

Da RVF 17 provengono sia il sintagma *amare lacrime*→*lagrime amare*, senza l'anticipazione dell'aggettivo, sia la serie rimica *sospiri* : *martiri* : *giri*, che sfiora quella più canonica, dantesca e petrarchesca, *martiri* : *desiri* : *sospiri*.¹³ Gli altri rimanti delle quartine *petto* : *diletto* : *ricetto* sono desunti da RVF 281, così come il gerundio *rompendo* al v.2. A differenza delle fonti petrarchesche, nelle quali il tema del pianto è confinato alla prima quartina, nella poesia di Da Porto esso domina l'intero componimento, attraverso una serie di ripetizioni: *lagrime*, v.1, *occhi...rasciutti*, v.8, *aspra pioggia*, v.9, *vostro pianto*, v.10, *pianger* v.13. Alla sfera semantica della sofferenza appartiene anche il termine *sospiri* presente in clausola al v.1 "quei *sospiri*", ripetuto al v.10 "*sospiri* al vento" e declinato nella forma verbale al v.13 "*sospirare*". Il poeta vicentino prende dunque l'avvio da queste due fonti per poi seguire una propria direzione, facendo ricorso anche ad altri luoghi petrarcheschi. Ad esempio, la coppia *lagrime* e *sospiri* del v.1, «Quelle *lagrime* amare e quei *sospiri*» è molto frequente nel sistema dei RVF; si veda in particolare questo luogo petrarchesco «*lagrime* rare et *sospir* lunghi e gravi» (RVF 155, 14), dove si nota una bipartizione del verso come in Da Porto.¹⁴ Un altro esempio: il verso di chiusura del componimento «che forza è

¹³ Cfr. Afribo (2009) p. 21 «...la terna di rimanti- «martiri», «desiri» e «sospiri»- coincide integralmente con quelli delle terzine del guinizzelliano *Vedut'ho la lucente stella diana*, o con quelli del canto di Paolo e Francesca, ovvero il più produttivo per Petrarca e trecentesco sì, ma notoriamente rivolto all'orizzonte duecentesco.».

¹⁴ Le altre occorrenze della coppia *lagrime* e *sospiri* si trovano in RVF 61, 11; 157, 14; 212, 13; 366, 128.

ch'anzi tempo io venga meno» è un calco quasi perfetto di *RVF* 37, 8 «che mi fanno anzi tempo venir meno». *Incipit* ed *explicit* sono «segnali “forti” di memoria poetica»¹⁵, luoghi nei quali il poeta difficilmente si sottrae all'influsso del modello petrarchesco, che vale pertanto come una sorta di legittimazione poetica.

Un caso analogo in cui si vede il rispetto del contesto di partenza ma anche la presenza di differenze e novità è dato dal sonetto 20, che contiene la descrizione di un *locus amoenus* un po' atipico, perché è «insolita la natura evocata (vv.1-4): acque, vapori e fanghi delle terme di Abano» (Gorni-Brianti). Il sonetto petrarchesco che presenta il maggior numero di sintagmi in comune con questa poesia è il 303, anche se l'enumerazione degli elementi naturali segue una grammatica fissa fatta di topoi e stereotipi, comune ad altri luoghi petrarcheschi:

Rime 20

Fumoso monticel, *chiare* acque ardenti,
Ma non già più del misero mio core,
Sulfuree tombe, sassi, onde l'ardore
Stilla, che molti fa lieti e contenti;

Euganei colli a' miei sospir' presenti,
Verdi pratelli adorni d'ogni fiore,
Folto *boschetto*, in cui sì spesso amore
Mi spinse a partir teco i miei lamenti;

Chiuse valli, *ombre fide*, *aure soavi*,
Antri foschi e spelonche, là dov'io
Scorgo de la natura ogni bellezza,

Poi che vostra virtù, vostra vaghezza
Non fanno i miei martir' men duri e *gravi*,
A Dio, vi lasso per mai sempre, a Dio.

RVF 303

Amor che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, *ombre*, *antri*, onde, *aure soavi*,
valli chiuse, alti *colli* et piagge apriche,
porto de l' amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sí *gravi*;

o vaghi habitator' de' *verdi boschi*,
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dí miei fur sí *chiari*, or son sí *foschi*,
come Morte che 'l fa; così nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dí che nasce.

L'affinità tra le due poesie è data dall'enumerazione in asindeto delle varie bellezze della natura e in particolare Da Porto effettua questi recuperi: il sintagma «aure soavi» (v.9 e v.5) che rima con «gravi» in entrambi i testi; un altro sintagma «chiuse valli» v.9 con inversione rispetto a Petrarca che ha «valli chiuse» v. 6; i sostantivi *antri*, *colli*, *ombre* e gli aggettivi *verdi* e *foschi*. I sostantivi che in Petrarca sono senza aggettivo vengono arricchiti in questo modo: *ombre*→*ombre fide*, *antri*→*antri foschi*. Il sostantivo *antri* viene qualificato dall'aggettivo *foschi*, che Da Porto recupera dalla stessa poesia (v.12), con passaggio da un uso metaforico del termine «dì...foschi» ad uno più letterale «antri foschi». Ad *ombre* viene affiancato l'aggettivo *fide*, utilizzato

¹⁵ Cfr Fedi (1990) p. 76.

da Petrarca, ad esempio, in una poesia che contiene l'elogio della natura e della tranquillità del ritiro di Valchiusa: «né già mai vidi valle aver sí spessi/ luoghi da sospirar riposti et *fidi*» (RVF 280, 5-6). Inoltre dai versi di RVF 214 «saldin le piaghe ch'i' presi in quel *bosco/ folto* di spine, ond'i' ò ben tal parte» (vv.22-23) proviene l'associazione «folto boschetto», mentre sulla scelta del diminutivo avrà influito un altro luogo petrarchesco, la terza strofa della canzone delle visioni (RVF 323), nella quale è descritto un tipico *locus amoenus*: «In un *boschetto* novo, i rami santi/ fiorian d' un lauro *giovenetto* et schietto,/ ch' un delli arbor' para di paradiso...». Accanto a questi recuperi trovano spazio, concentrati nella prima quartina, parole e sintagmi non petrarcheschi, come «fumoso monticel» e «sulfuree tombe» insieme ad un altro accostamento inedito quale «chiare acque ardenti» che adatta al contesto descritto il noto «Chiare, fresche et dolci acque» (RVF 126, 1): con l'autorizzazione del codice petrarchesco si inseriscono cose e luoghi legati alla realtà particolare dell'imitatore.

1.1 Sintagmi aggettivo + sostantivo

Il prestito più frequente è quello costituito dai sintagmi con un solo aggettivo. A questa prima categoria appartengono le *iuncturae* fisse del codice lirico-amoroso, trasposte dal testo petrarchesco a quello d'aportiano senza alcuna modifica. Si veda innanzitutto il gruppo di sintagmi, connessi soprattutto all' «*iconica imago*»¹⁶ femminile, nei quali compare l'aggettivo *bello*. Esso anticipa il sostantivo in tutti i casi tranne uno (*occhi bei* 50, 9) e ricorre quasi sempre nella forma apocopata *bel*:

bella donna 1, 9; 10, 11; 62, 1; 73, 3 (RVF 4, 14¹⁷); *begli occhi* 3, 1; 48, 1; 55, 10 (RVF 75, 9); *bel petto* 6, 6 (RVF 66, 29); *bel lume* 7, 14 (RVF 105, 63); *bel Sol* 11, 1 (RVF 326, 10); *bel tesoro* 13, 2 (RVF 259, 11); *bei vostr'occhi* 16, 7 (*be' vostr'occhi* RVF 3, 4); *bel morir* 28, 14 (RVF 278, 14); *bel desio* 30, 6 (RVF 25, 10; 34, 1); *bel guardo* 2, 7; 30, 11; 37, 9; 71, 13 (RVF 23, 164); *bei rami* 34, 7 (RVF 60, 2); *bel pensier* 34, 8 (*be' pensier'* 11, 5); *bella man* 36, 1 (RVF 199, 1); *bei lumi* 43, 5 (RVF 156, 5); *bel collo* 46, 18 (RVF 185, 2); *bel seno* 11, 5 e *bel sen*

¹⁶ Cfr Quondam (1991) p. 311.

¹⁷ Per questa e le successive indicazioni di luoghi petrarcheschi mi limito a citare la prima occorrenza del sintagma all'interno dei RVF. Riporto comunque qui il numero di occorrenze di tali sintagmi nei RVF: *bella donna* 9 occ.; *begli occhi* 39 occ.; *bel petto* 2 occ.; *bel lume* 5 occ.; *bel sol* 1 occ.; *bel tesoro* 1 occ.; *be' vostr'occhi* 4 occ.; *bel morir* 5 occ.; *bel desio* 2 occ.; *bel guardo* 7 occ.; *bei rami* 3 occ.; *be' pensier'* 1 occ.; *bella man* 1 occ. e *bella mano* 1 occ.; *bei lumi* 4 occ. e *be' lumi* 1 occ.; *bel collo* 2 occ.; *bel seno* 1 occ.; *bel fin* 1 occ.; *occhi bei* 1 occ.; *bella bocca* 1 occ.; *bel volto* 5 occ.; *bel corpo* 3 occ.; *bel velo* 4 occ.; *bel piè* 1 occ.; *più bel corpo* 1 occ.

12, 4 (RVF 359, 8); *bel fin* 49, 5 (RVF 140, 14); *occhi bei* 50, 9 (RVF 154, 7); *bella bocca* 51, 1 (RVF 200, 10); *bel volto* 15, 7; 52, 10; 57, 12 (RVF 105, 70; RVF 283, 1); *bel corpo* 56, 11 (RVF, 128, 3); *bel velo* 64, 3 (RVF 126, 39); *bel piè* 71, 6; 72, 10; 73, 8 (RVF 108, 11)

anche al grado superlativo, come in questi casi: «Del *più bel corpo*... » 58, 1 e «... il *più bel corpo* porti» 71, 10 ← «che *più bel corpo* occider non potea» RVF 325, 112. Si può aggiungere a questa serie anche un sintagma che differisce dal modello solo per l'inserzione di un aggettivo possessivo tra *bel* e il sostantivo: *bel suo spirto* 66, 7 ← *bel spirto* RVF 344, 11; più spesso nei RVF compare la formula con il possessivo anteposto, si veda, in particolare, lo stilema *suo bel viso* (c'è anche, però, *bei vostr'occhi*).

Si può notare fin d'ora una estrema ricorsività di tali *iuncturae*, legata alla centralità di alcuni motivi, come quello degli *occhi*, *begl'occhi*, *occhi bei*, *bei vostr'occhi*, *bel lume*, *bei lumi*, predominante anche nel *Canzoniere* petrarchesco (nei RVF, 39 occorrenze solo per il sintagma *begl'occhi*). La frequenza di sintagmi particolari come *bel piè* (3 occorrenze nelle *Rime* contro una sola dei RVF) si motiva con ragioni di tipo contenutistico: Da Porto dedica un dittico alla lode degli «alti ornamenti» (71, 6) del piede di Madonna, un po' imitando Petrarca nel trittico in lode del guanto (RVF 199, 200, 201), un po' anticipando «le “collane” dedicate a particolari simbolici [...] che tanta fortuna avranno nella lirica secentista.»¹⁸

Ma rispetto ai *Fragmenta* petrarcheschi si nota una presenza ancora più marcata di questi sintagmi, soprattutto se si considerano le diverse dimensioni delle due raccolte, da una parte 73 poesie, in maggior parte sonetti, dall'altra il *corpus* imponente dei RVF. Per avere un'idea delle proporzioni: la tessera *bella donna* compare quattro volte nelle *Rime*, nove nei RVF; oppure *bel guardo* quattro volte nelle *Rime*, solo sette nei RVF: valori percentuali che nei *Fragmenta* sono nettamente inferiori. Questo aspetto si spiega anche con la predilezione per certi sintagmi dei RVF, e non per altri: Da Porto, ad esempio, sceglie il sintagma *bel volto* e lo riutilizza tre volte, mentre il sintagma *bel viso*, che è ben più presente nei RVF (42 occorrenze contro 5) non compare mai. Alla base di questa opzione può esserci anche una preferenza di tipo lessicale: *volto* compare nelle *Rime* tredici volte, *viso* solamente due ed esclusivamente in riferimento alla persona del poeta: «il *viso mio* di più color' dipinse» 36, 8 e «di color di morte il *viso*

¹⁸Cfr Fedi (1990) p. 78.

tinto» 51, 14. È anche da tenere presente che *volto* compare cinque volte in sede di rima e che la classe in OLTO è una delle più frequentate, con sette serie rimiche; nessuna occorrenza, invece, per la classe rimica in ISO.

Altri sintagmi perfettamente cristallizzati e come tali inseriti nel testo delle *Rime* sono quelli formati da aggettivi quali *dolce, gentile, lieto, vago, leggiadro, alto*:

vaghi augelletti 1, 10 (RVF 353, 1); *gentil core* 4, 7 (RVF 168, 6); *occhi leggiadri* 6, 5 (RVF 47, 10; 71, 7; 149, 4); *alta impresa* 12, 1 (RVF 5, 61); *dolci pensieri* 23, 9; 27, 3; 28, 9; (RVF 37, 36; 317, 11); *pensier dolce* 11, 9 (RVF 264, 55); *dolci speranze* 27, 12 (RVF 331, 9); *spirto gentil* 29, 1 (RVF 53, 1); *arbor gentil* 34, 1 (RVF 60, 6); *lieta vita* 43, 14 (RVF 301, 10); *dolce lume* 45, 9 (RVF 72, 2); *dolce peso* 51, 11 (RVF 205, 2); *dolce segno* 56, 11 (*dolci usati segni* RVF 189, 12); *leggiadro velo* 58, 14 (RVF 319, 14); *atto gentile* 59, 3 (RVF 211, 9); *dolci atti* 62, 9 (RVF 91, 4); *gentil cor* 64, 1 (RVF 332, 16); *alti pensieri* 65, 8 (RVF 135, 11); *vaga forma* 71, 10 (*vaghe nove forme honeste* RVF 200, 6); *dolci parole* 73, 14 (RVF 158, 12).

Modifiche minime (inserzione di un aggettivo possessivo o di un avverbio, passaggio dal singolare al plurale, inversione dell'ordine aggettivo – sostantivo...) si rintracciano in questi sintagmi: *l'alta sua bellezza* 46, 35 ← *l'alta bellezza* RVF 223, 13; 189, 12; *pensier' più lieti* 57, 6 ← *lieti pensieri* RVF 305, 4; *donna gentil* 58, 13 ← *gentil donna* RVF 53, 74.

Sintagmi tipici del formulario lirico-amoroso dei *Fragmenta* petrarcheschi sono pure:

verde etade 7, 2 (RVF 315, 1); *camìn dritto* 9, 3 (RVF 139, 9); *or forbito* 11, 6 (*oro forbito* RVF 126, 48); *vil voglia* 17, 4 (RVF 154, 14); *aure soavi* 20, 9 (RVF 303, 5) *acerbo frutto* 28, 10 (RVF 6, 13); *doglioso core* 31, 5 (*cor doglioso* RVF 72, 73; RVF 169, 11); *desir tanto possente* 31, 6 (*possente desire* RVF 161, 3); *eterna pace* 32, 4 (RVF 290, 4); *occhi molli* 34, 3 (*occhi tuoi molli* RVF 250, 10); *corporeo velo* 34, 4 (RVF 264, 114); *lungo errore* 35, 2; 55, 6 (RVF 224, 4); *caldo desir* 35, 4 (RVF 236, 5); *gran meraviglia* 37, 12 (RVF 343, 5); *stelle lucenti* 38, 1 (*lucenti stelle* RVF 22, 25); *gran desire* 42, 1 (RVF 312, 13); *voglia amorosa* 46, 39 (*amorosa voglia* RVF 270, 66); *cortesi giri* 48, 13 (*cortese giro* RVF 108, 11); *onesto amor* 50, 10 (RVF 334, 1); *onorata man* 51, 7 (*onorata man* RVF 257, 4); *dolor grave* 51, 13 (*grave dolor* RVF 250, 6); *occhio mortal* 53, 6 (RVF 127, 51); *gran pianeta* 54, 1 (RVF 50, 3); *opere divine* 54, 6 (*opre/ divine*

RVF 325, 6-7); *fide scorte* 56, 5 (*RVF* 172, 2); *morte acerba* 58, 3 (*RVF* 280, 13); *cosa vile* 59, 6 (*RVF* 114, 10); *dire umile* 59, 7 (*dir' troppo umile RVF* 247, 6); *pura fede* 59, 11 (*RVF* 347, 7); *morte crudele* 60, 14 (*crudel morte RVF* 326, 2); *mortal corso* 61, 2 e *corso mortal* 16, 7 (*mortal corso RVF* 71, 50); *salse/ acque* 66, 1-2 (*acque salse RVF* 69, 7); *dura sorte* 66, 13 e *dura mia sorte* 27, 9 (*RVF* 311, 6); *prezioso pegno* 72, 13 (*precioso pegno RVF* 340, 1).

Anche in questi esempi, lo scarto dalla fonte petrarchesca si riduce alla semplice inversione dell'aggettivo e del sostantivo e al passaggio dal singolare al plurale e viceversa.

Interventi più rilevanti si notano in questi casi: *pensier' neri*¹⁹ 27, 7 ← *penser' negri RVF* 249, 13; *fragil barca* 49, 2 ← *frale barca RVF* 132, 10; *forbit'auro* 65, 7 ← *oro forbito RVF* 126, 48. Nei primi due esempi le varianti *neri* e *fragil* sostituiscono le forme più dotte e poetiche *negri* e *frale*; nel terzo caso, invece, viene scelto il latinismo *auro* al posto del volgare *oro*. Ma almeno per quanto riguarda *pensier' neri* e *forbit'auro*, che ricorrono in punta di verso, influiscono di più ragioni legate alla rima: il petrarchesco *negri* è un rimante estraneo alle *Rime* così come la classe rimica in –EGR; il sostantivo *auro* si inserisce meglio nella serie rimica del sonetto 65, *Tauro : Mauro : tesauo : auro* (e infatti nelle *Rime* c'è anche *or forbito* 11, 6). Un altro leggero cambiamento, che vede la sostituzione di un infinito sostantivato con il sostantivo corrispondente, si riscontra in questo sintagma collocato anch'esso in sede di rima: *celeste canto* 73, 10, ← *celeste cantar RVF* 220, 10.

Rispetto al *Canzoniere* petrarchesco si può osservare un grado maggiore di cristallizzazione dei sintagmi, che porta alla scelta privilegiata di un aggettivo accanto ad un determinato sostantivo, come una sorta di “epiteto fisso”. Si può citare il caso del sintagma «dolci pensieri»: in Petrarca, su centotrentotto occorrenze di *pensier* sette volte il sostantivo è accompagnato dall'aggettivo *dolce* (circa il 5%)²⁰, mentre in Da Porto su venti occorrenze ben quattro presentano questa associazione (il 20%): «E se quel *pensier dolce* che mi danno» (11, 9); «De' miei *dolci pensieri* il dolce nido» (23, 9), «che ovunque van coi lor *dolci pensieri*» (27, 3), «Quivi dei *dolci miei pensieri* mieto» (28, 9). In Petrarca c'è spazio per una maggior varietà e anche l'altro aggettivo

¹⁹ Si può anche ricordare che *neri pensieri* è un sintagma degli *Asolani* (Libro II, cap. 26, p. 433 ed. Dionisotti).

²⁰ Ho incluso nella ricerca le occorrenze di *pensier* e *penser*, senza dittongo, nella forma con e senza apocope, al singolare e al plurale; lo stesso per l'aggettivo *dolce*, cercato sia al singolare sia al plurale: *pensier dolce RVF* 264, 55; *dolci pensier' RVF* 37, 36 e 317, 11; *dolce penser' RVF* 75, 6 e 226, 11; *dolce pensiero* 168, 1; *dolci penser' 153, 5*.

più utilizzato per qualificare il sostantivo *pensiero*, cioè *vago* (*pensier' vaghi RVF* 62, 13 e 161, 1; *vaghi pensier RVF* 70, 21 e 274, 13; *vago penser RVF* 169, 1 e 273, 10) ricorre, in questo sintagma, sei volte che, percentualmente, equivale a poco più del 4%.

Soffermandoci su questo aggettivo, si può notare un'altra strategia parallela a quella della cristallizzazione dei sintagmi e cioè la specializzazione degli aggettivi. *Vago*, ad esempio, non compare mai accanto a *pensiero*, contrariamente a Petrarca, perché Da Porto sceglie tendenzialmente per esso un'altra destinazione, l'accostamento a sostantivi concreti, non astratti: «*vaghi augelletti*» (1, 10 e *RVF* 353, 1), «*'l ciel fan vago*» (3, 11), «*vaghe donne*» (27, 2), «*vago ginevro*» (34, 9), «*vago stomento*» (39, 2), «*Tal ch'ella un dì, più d'altra cruda e vaga*» (43, 12), «*vago ameno/Vaticano*» (44, 12-13), «*'l vago sen*» (51, 9). Uniche eccezioni sono costituite da questi due casi: «*O felice materia, che si adorna/ di vaga forma il più bel corpo porti*» (71, 10) e «*il parlar vago*» (73, 9).

La stessa cosa vale per l'aggettivo *amoroso*: nei *RVF* si registrano cinque occorrenze accanto a *pensiero* (3,6%), nelle *Rime* nessuna: compaiono, invece, *amoroso affanno* 55, 12; *voglia amorosa* 46, 39 39 (*amorosa voglia RVF* 270, 66); *amoroso ardore* 35, 7. Un'osservazione analoga si può fare anche per l'aggettivo *dura*, al femminile, che nelle *Rime* ricorre cinque volte: due nel sintagma *dura sorte* (66, 13; 27, 9) e tre in riferimento alla donna (4, 12; 16, 10; 52, 4). *Dura sorte* è un sintagma “congelato” proveniente dai *RVF*, così come non manca la qualificazione morale di Laura come *dura*, ma la differenza è che questi referenti tipici, la sorte e la donna, non sono gli unici nel *Canzoniere*; l'aggettivo *dura* è anche accostato ad altri termini, come *selce* (*RVF* 23, 128), *salita* (*RVF* 25, 13), *notte* (*RVF* 223, 4), *dipartita* (*RVF* 254, 11), *morte* (300, 12 e 360, 57). La predilezione per certe *iuncturae* petrarchesche, e non per altre, insieme con la gestione oculata e controllata del vocabolario petrarchesco si possono spiegare con la volontà di rendere ben riconoscibili alcuni sintagmi chiave dei *RVF*, «segnali “forti” di memoria poetica»²¹, anche a costo di rinunciare all'estrema *varietas* che contraddistingue l'opera petrarchesca. A ciò concorre anche la messa in rilievo di tali *iuncture*, quasi sempre collocate in sede di clausola, o, in qualche caso, ad attacco di verso, quando l'adozione di un sintagma si associa alla ripresa di un segmento di verso più ampio, come si vedrà meglio più avanti. Ma è da sottolineare anche che le tessere petrarchesche conservano, generalmente, la stessa posizione che avevano nei *RVF*: quindi molto spesso in fine verso, ma anche all'inizio, come in questo caso:

²¹ Cfr Fedi (1990) p. 76.

La bella bocca, ch'io basciai già tanto
la bella bocca angelica, di perle

51, 1
RVF 200, 10

dove si può notare anche come la congruenza verbale non implichi necessariamente una continuità tematica: lo stesso sintagma, *la bella bocca*, con identica posizione nel verso, viene abbinato a un motivo non petrarchesco, il «tema interdetto del bacio»²², con notevole scarto rispetto a «*la bella bocca* angelica».

La presenza dei sintagmi mono-aggettivali all'interno delle *Rime* è resa ancor più massiccia da una serie di nuovi abbinamenti, che spesso ricalcano da vicino sintagmi petrarcheschi. I sintagmi delle *Rime*, ad esempio, possono ricordare *iuncturae* petrarchesche per una somiglianza di tipo fonico, come *voglia infinita* 46, 2 ← *infinita doglia* RVF 301, 11; *onorata fronte* 50, 5 ← *onorata fronde* RVF 24, 1; *fiorita crudeltate* 24, 2 ← *fiorita etate* RVF 325, 92. In quest'ultimo caso lo scarto dalla fonte petrarchesca è duplice, sia perché *crudeltate* non appartiene al vocabolario dei RVF, sia perché l'aggettivo *fiorita* è, nei *Fragments*, sempre accompagnato a referenti positivi, ad esempio «*l'età sua piú bella et piú fiorita*» 278, 1; «una *fiorita* et fresca *riva*» 279, 4; «la mia *fiorita* et verde *etade* » 315, 1. Il trasferimento di questo aggettivo ad un vizio, la *crudeltate*, implica il rovesciamento di una delle *iuncturae* più note e sentimentali dei RVF, *fiorita etate*, coerente al rovesciamento di valori deprecato nel sonetto 24, tutto basato su un gioco di antitesi: «Frate, chi vòl veder secca pietate,/ *fiorita crudeltate*, orba giustizia,/...la fraude in pregio, a vil la fedeltate,/ nudo il valor, vestita la viltate,/ il ver mendico, il mentir in divizia...» (1-6). Alle volte è l'appartenenza ad una stessa sfera semantica a suggerire nuove formazioni, come *continuo pianto* 67, 11 ← *continua pioggia* RVF 66, 28 e ← *continuo lagrimar* RVF 82, 4 o *bel parlar*²³ 26, 5, ← *bel tacere* RVF 261. In altri casi pesa il ricordo di un modulo, come per *amara mia sorte* 31, 11 ← *amaro mio dilecto* RVF 243, 3 e per *sì bella imago* 3, 14 ← *sì bella donna* RVF 4, 14 (e si noti qui, inoltre, l'opzione per il latinismo *imago*).

Una modalità che indirizza la creazione di nuovi sintagmi è quella di sfruttare aggettivi o sostantivi di tessere petrarchesche che non vengono accolte nei testi d'aportiani. Riprendendo l'esempio del sostantivo *pensiero*, si nota che un accostamento non petrarchesco è *ostinato mio pensiero* (15, 6). Da Porto affianca a *pensiero* un aggettivo presente solo una volta nel *Canzoniere*, nel sintagma *ostinata voglia* (RVF 360, 42), che si trova in clausola di verso e rima con «spoglia». Un altro esempio:

²² Gorni-Brianti p. 67.

²³ Nei RVF compaiono anche *dolce parlar* 245, 5; *parlar saggio humile* 297, 9; *gentil parlar* 351, 5.

l'accostamento *dispietato fine* 32, 10 riutilizza un aggettivo presente otto volte nei *RVF*, ma la fonte diretta sarà il sintagma *dispietato lume RVF* 142, 2, come dimostra il contesto: «saria ben corso a *dispietato fine*» 32, 10 ← «corsi fuggendo un *dispietato lume*» *RVF* 142, 2. Oppure, il sintagma *anima gloriosa* 56, 1 è probabilmente ricalcato sul petrarchesco *Vergine gloriosa RVF* 366, 48: entrambe le unità occupano un settenario, sono in posizione isolata rispetto al resto del componimento e sono dei vocativi. Inoltre il madrigale 56, il cui incipit è «Anima gloriosa», è il primo dei componimenti in morte della donna e questo può aver giustificato il ricorso al testo più grave e impegnato dei *RVF*, la canzone alla Vergine. Un caso affine è quello costituito dai sintagmi *celeste coro* 62, 4 ← *celeste regno RVF* 244, 12, entrambi collocati in clausola di verso.

Un'altra tecnica per creare nuovi sintagmi si basa sull'accostamento di «lessemi che non si trovano accoppiati tra loro nel *Canzoniere*, ma [...] vi compaiono almeno in posizione ravvicinata»²⁴, come si può vedere in questi esempi:

<i>cielo avaro</i> 60, 14	di ch'a me Morte e 'l <i>ciel</i> son tanto <i>avari</i> <i>RVF</i> 353, 9-11
<i>fede più chiara</i> 65, 7	... ché <i>più chiara</i> che 'l sole a madonna et al mondo è la mia <i>fede</i> <i>RVF</i> 334, 3-4
<i>stanca carne</i> 44, 5	Lo spirto è pronto, ma <i>la carne</i> è <i>stanca</i> . <i>RVF</i> 208, 14
<i>pronto spirto</i> 44, 6	<i>Lo spirto</i> è pronto, ma <i>la carne</i> è stanca. <i>RVF</i> 208, 14
<i>rozzo stil</i> 71, 8	O poverella mia, come se' <i>rozza!</i> <i>RVF</i> 125, 79

In quest'ultimo caso il sostantivo *stil* non compare espressamente, ma è comunque sottinteso dal contesto: secondo il giudizio del poeta ad essere *rozzo* è lo *stile* della canzone.

Non sempre, però, il rapporto tra fonte e imitatore è così univoco. Prendiamo, ad esempio, il sintagma *stecchi pungenti* (27, 7). Da Porto utilizza un aggettivo, *pungenti*, che nel *Canzoniere* compare accostato a *occhi* («occhi *pungenti*» *RVF* 147, 8) e ad *arme* (*RVF* 325 «A le *pungenti*, ardenti et lucide *arme*»); il sostantivo *stecchi*, invece, è abbinato ad una coppia di aggettivi: «acerbi et velenosi *stecchi*» (*RVF* 46, 3). Oltre a questi referenti più immediati, si potrebbe anche fare un parallelo tra il verso che

²⁴ Soldani (1999) p. 19, nota 5.

contiene il sintagma preso in esame «io sol stecchi *pungenti* e *pensier' neri*» (27, 7) e l'incipit della canzone 125 dei *RVF* «Se 'l *pensier* che mi strugge,/ com' è *pungente* et saldo». L'aggettivo *pungente*, riferito a *pensier*, passa a connotare *stecchi*, con uno scarto, frequente in Da Porto, da un uso metaforico a uno più letterale: *pensier... pungente* → *stecchi pungenti*. Anche il sostantivo *pensier* viene riutilizzato, a formare un nuovo abbinamento, *pensier' neri*.

Osservazioni simili si possono fare anche per il sintagma *buon sentiero*, che compare in un sonetto dedicato al tema del pentimento (9), nel quale il poeta auspica un definitivo distacco da «ogni servitù» d'amore:

S'io posso del mio cor trarre un pensiero
che prima il prese, et ora il tiene afflitto,
e lo conduce fuor del camin dritto,
ripporrol pien di gioia al *buon sentiero*.

E di mia libertà lieto ed altiero
porterò a letre d'or nel fronte scritto:
«Nessun mi legghi più», ché gli è prescritto
che d'ogni servitù viva leggiere.

Allor potrò disciolto, e fuor d'affanno,
drizzarmi a quella via ch'al ciel ne guida;
ma quando fia che al vero bene attenda?

Però che passa il quintodecim'anno
che questo lusinghiero in me s'annida,
e par ch'or più che mai mi stringa e prenda.

La poesia è densa di espressioni che fanno riferimento al percorso verso il «vero bene»: oltre a «*buon sentier*» v.4, anche «*camin dritto*» v.3 e «*quella via ch'al ciel ne guida*» v.10. Nei *RVF* *sentiero* è accompagnato dall'aggettivo *dolce*, «*dolce sentier*» 301, 6 e *dritto*, «*dritto mio sentier*» 240, 4. Ovviamente Da Porto scarta l'aggettivo *dolce*, troppo compromesso con tematiche amorose, ma scarta anche *dritto*, che compare già accanto a *camin* (v.3): per un ragione di *variatio* e, soprattutto, per non offuscare una *iunctura* petrarchesca quale *camin dritto* (*RVF* 139, 9). La scelta dell'attributo cade dunque su un aggettivo, *buono*, usato solo un'altra volta in Da Porto (23, 11) e relativamente anche poco frequente in Petrarca (14 occorrenze). Ma anche questa preferenza non sarà stata casuale: si presti attenzione al verso 10 «*drizzarmi a quella via ch'al ciel ne guida*», nel quale convergono due luoghi petrarcheschi: «et la mia torta *via drizzi a buon fine*» *RVF* 366, 65 e «*ch'a buon fin ne guide*» *RVF* 273, 11. Il sintagma escluso da entrambi i passi petrarcheschi, *buon fin/ buon fine*, non viene

dimenticato e, almeno l'aggettivo *buon*, viene riutilizzato accanto a *sentiero*, secondo una strategia del riuso più che consueta in Da Porto.

Tra le modalità di recupero del materiale petrarchesco, frequente è il passaggio da dittologie a sintagmi con un solo aggettivo: *cor selvaggio* 27, 5 ← *aspro core* et *selvaggio RVF* 265, 1; *oro lucente* 48, 10 ← *oro puro lucente RVF* 292, 5; *dolce segno* 56, 11 ← *dolci usati segni RVF* 189, 12; *rara beltà* 69, 3 ← *beltà...altera et rara RVF* 295, 10; *vaga forma* 71, 10 ← *vaghe nove forme honeste RVF* 200, 6; *saggio parlar* 2, 5 ← *parlar saggio humile RVF* 297, 9; *gran' danni* 46, 23 ← *gran pubblico danno RVF* 256, 9.

Più interessanti sono quei casi in cui si riesce a stabilire un filo diretto tra Petrarca e il suo imitatore e mettere in rilievo le ragioni stilistiche che orientano la formazione di nuovi sintagmi. Spesso infatti Da Porto sostituisce ad aggettivi più espressivi, marcati e rari sinonimi meno connotati o comunque aggettivi più neutri e più frequenti in poesia:

<i>Rime</i>	<i>RVF</i>
<i>freddi</i> pensieri 35, 3	pensier <i>gelati RVF</i> 23, 24
<i>aspra</i> fortuna 67, 10	<i>empia</i> fortuna <i>RVF</i> 118, 7
voci <i>amare</i> 40, 11	voci <i>meschine RVF</i> 70, 7
<i>soave</i> memoria 63, 1	<i>tenace</i> memoria <i>RVF</i> 161, 2
<i>forte</i> inganno 26, 9	<i>chiuso</i> inganno <i>RVF</i> 253, 7
<i>nov'arte</i> 47, 5; 59, 12; 60, 7	<i>mirabil arte RVF</i> 107, 13
<i>infinita</i> miseria 68, 4	miseria <i>extrema RVF</i> 366, 10
aspetto <i>santo</i> 8, 6	aspetto <i>sacro RVF</i> 68, 1

È vero che sia gli aggettivi (*freddo, aspro, amaro, soave, forte, novo, infinito, santo*) sia i sostantivi (*pensieri, fortuna, voci, memoria, inganno, arte, miseria, aspetto*) sono lemmi talmente comuni che ben si prestano alla formazioni di nuove combinazioni, tuttavia è significativo che quei sintagmi petrarcheschi non vengano riproposti, così come non vengano usati quegli aggettivi, *gelato, empio, meschino, tenace, chiuso, mirabile, sacro*, del tutto assenti nel testo delle *Rime*. E in un poeta che segue così da vicino le orme del suo modello può essere importante vedere in quali punti e in che modo se ne allontani, sebbene di poco. Da Porto, infatti, seleziona e predilige un certo tipo di aggettivazione petrarchesca; per effetti di maggior espressività si rivolge, eventualmente, ad altri poeti e altre tradizioni, come si vedrà meglio nel capitolo sul lessico non petrarchesco.

Gli aggettivi più disponibili a nuove formazioni, perché neutri e poco connotati, provengono da un serbatoio lessicale definito e abbastanza ristretto: i già citati *bel* (*bel parlar* 26, 5, *bel terreno* 25, 1; 47, 4, *bel crin* 71, 1, *bel giardin*²⁵ 33, 9; 63, 9) e *dolce* (*dolce cura* 71, 5; *dolce armonia* 73, 10; *dolce inganno* 2, 6) insieme con *amaro*, *crudo/crudel*, *puro*, *rio/reo*, *amoroso*, *ardente*, *aspro* e gli ancora più neutri *gran* e *alto*, scelti in particolare per connotare quei sostantivi che nei *RVF* sono privi di aggettivazione, come «alta festa» 37, 3 e «gran mercede» 37, 11. Il gioco combinatorio tra questi aggettivi e i sostantivi selezionati della lirica amorosa potrebbe sembrare casuale, ma, come si è cercato di evidenziare fin qui, il modello petrarchesco è sempre presente e se non per tutti almeno per molti dei sintagmi delle *Rime* è possibile stabilire un filo diretto con corrispondenti *iuncturae* petrarchesche. In altre parole «su tutto c'è - stabile - la presenza diretta del testo petrarchesco, la sua attiva, dinamica memoria»²⁶. Ne consegue che ogni minimo cambiamento merita attenzione, sia perché può introdurre uno scarto a livello tematico, sia perché può essere il riflesso di altre tradizioni, ricordare altri autori.

Vediamo due esempi. Si è appena osservato che Da Porto abbina spesso lemmi tipici del codice lirico-amoroso, tuttavia alle volte questi termini tradizionali separatamente non lo sono affatto in coppia. È il caso del sintagma *cruda invidia* (27, 14), come ha messo in luce Fedi nel suo contributo su Luigi Da Porto²⁷. Da una parte un aggettivo, *crudo*, che, con i suoi derivati, *crudeltate* e *crudel/ crudele* attraversa la raccolta vicentina in modo «assolutamente abnorme, quasi smodato», con 23 occorrenze in 21 testi diversi (nei *RVF* solo 29 occorrenze), dall'altra un sostantivo *invidia*, che viene rivitalizzato dall'accostamento con un attributo inconsueto. Ne deriva un hapax, *cruda invidia*, «simbolo di una condizione lirica più ricercata e singolare, meno discorsiva e dichiaratamente epigrammatica», frutto di una ricerca daportiana che alle volte sperimenta altri percorsi e risente dell'influsso di altri autori, come, in questo caso particolare, di Dante e del XIV canto del *Purgatorio*, che ospita il girone degli invidiosi.

Una considerazione analoga si può fare anche per il sintagma *donna ingrata* (40, 2), che abbina due termini presenti nei *RVF*, ma mai uniti nella stessa coppia. Il latinismo *ingrato*, in particolare, è usato in modo parco da Petrarca, solo tre occorrenze nei *RVF*: «*ingrata lingua*» *RVF* 49, 3, «orbo mondo, *ingrato*» *RVF* 268, 20 e «tal merito à chi 'ngrato serve» *RVF* 360, 109. Di contro, si nota un uso più insistito di tale aggettivo

²⁵ Si ricorda che «bel giardino» è anche in Dante, *Par.* 23, 71-72.

²⁶ Quondam (1991) p.192.

²⁷ Cfr Fedi (1990) pp. 139-149, dalle quali sono tratte le citazioni relative al sintagma *cruda invidia*.

nelle *Rime* di Da Porto, con cinque occorrenze; il termine *ingrato* ricorre, oltre che nel sintagma preso in esame, in questi passi: «Amor chiamando or fero et ora *ingrato*» 10, 6; «Ma vel dirò: Voi sète *ingrata* e dura» 16, 10; «poi che madonna e 'l mio destin *ingrato*» 28, 12; «perché mi sei sì *ingrata*?» 33, 3. Cambiano dunque i referenti rispetto a Petrarca: non più la «lingua» e il «mondo», ma Amore, il destino, e la donna. Ma concentriamoci sul sintagma *donna ingrata*. Nei *RVF* accanto a *donna* prevalgono aggettivi quali *bella* o *gentile*; l'unico aggettivo negativo è *fera*, *fera donna* (*RVF* 174, 5); eventualmente il sostantivo *donna* può essere associato a espressioni quali «dolce mia nemica» *RVF* 202, 13 e «quella mia nemica» *RVF* 261, 4. L'abbinamento *donna ingrata* non è comunque del tutto inedito: è un nesso relativamente frequente nella lirica quattrocentesca, soprattutto nella poesia per musica (in particolare, 6 occorrenze negli *Strambotti* di Serafino Aquilano, una negli *Strambotti* di Chariteo, una nelle *Canzoni a ballo* di Poliziano). Da Porto certamente è influenzato da questa tradizione e forse non è un caso che inserisca il nesso considerato in una ballata, ma nello stesso tempo slega il sintagma dal topos cortigiano del «servire a *donna ingrata*» (Aquilano, *Strambotti* 145, 2), collegandolo al tema della fedeltà tradita, che, pur frequentato dalla lirica cortigiana, ha origini molto più antiche. Si veda allora la ballata 40 che ospita la *iunctura* considerata:

A che, lasso, sperare
più nel prometter vostro, o *donna ingrata*,
se vòta d'ogni fe' v'ho ritrovata?

Voi mi donaste voi,
e me vi diedi anch'io
con patto che un sol foco ambi n'ardesse.
La fe' ch'era fra noi
riponeste in oblio
serbando ad altri, ahimè, le mie promesse;
onde lacrime spesse
m'escon dagli occhi, e dal cor voci amare
tal ch'io ne moro, e non lascio d'amare.

La vicinanza con le tematiche cortigiane è notevole, si vedano ad esempio questi versi di Serafino Aquilano: «*Ingrata*, ove è l'ardente nostro amore, / Ove son tue promesse, ove è la *fede*,/ dove hai rivolto l'indurato core?» (Aquilano, *Epistole di dubbia attribuzione* 1, 28-30), nei quali, oltre all'aggettivo *ingrata*, ricorre il motivo chiave della fede e delle promesse tradite. Si diceva che questo tema ha radici molto antiche: come i poeti cortigiani, anche Da Porto sembra recuperare luoghi di classica

memoria, in particolare dei *Carmina* di Catullo, autore che non doveva essergli ignoto. Il tema della fedeltà tradita è, infatti, centrale in un ciclo di componimenti catulliani, nei quali il poeta dà sfogo alle recriminazioni contro Lesbia, colpevole di aver violato il loro patto d'amore. La ripresa di questo tema è accompagnata da precise riprese lessicali: parole chiave di Catullo sono *foedus* e *fides*, in Da Porto *patto* v.6 e *fe'* v. 3 e 7. La cosa interessante è che nel *carmen* 76, dedicato a questi temi, oltre ai termini *foedus* e *fides* compare anche due volte il termine *ingrato*: «multa parata manent in longa aetate, Catulle,/ ex hoc ingrato gaudia amore tibi» (vv. 5-6), «molte gioie ti aspettano, Catullo, nel corso di tutta la tua vita futura, da questo amore che non ti ha corrisposto come meritavi»²⁸ e «omnia quae ingratae perierunt credita menti» (v.9), «tutte cose che furono vane, affidate a un cuore ingrato». L'aggettivo *ingrato* non è collegato direttamente alla donna, ma al suo cuore, *ingratae menti* e all'amore, *ingrato amore*, un po' come in Da Porto in un'altra poesia: «Amor chiamando or fero et ora ingrato» 10, 6.

Più che stabilire una diretta dipendenza dalla fonte classica, qui interessava far vedere come ogni scarto dall'*usus* petrarchesco non sia casuale, ma riveli piuttosto la presenza di altri temi e la suggestione esercitata da altri modelli. Si configura dunque un rapporto con Petrarca che, alle volte, è all'insegna, se non proprio dell'opposizione, almeno della rivisitazione, della personale sperimentazione. Anche nella ballata 40 non mancano richiami al modello petrarchesco, ma si noti la profonda decontestualizzazione operata dal poeta vicentino. Solo un esempio: «la fe' ch'era fra noi» deriva dal sintagma «fede fra noi» *RVF* 268, 36, ma se in Da Porto si parla di un rapporto di fiducia tra il poeta e la donna, diverso è il significato di *fede* nel passo petrarchesco: «Oimè, terra è fatto il suo bel viso,/ che solea far del cielo/ et del ben di lassú *fede fra noi*» (vv. 34-36). Dunque lo stilema petrarchesco si piega al nuovo contesto, è cioè una «citazione senza memoria»²⁹, ma ciò che conta è la sua riconoscibilità, «qualità primaria della sua vita nuova» e, insieme, «elemento di durata»³⁰.

1.2 Dittologie

Il secondo tipo di recupero che vorrei analizzare è rappresentato dalle dittologie, che, insieme ai sintagmi aggettivo + sostantivo, costituiscono un elemento cardine

²⁸ La traduzione è tratta da Conte - Pianezzola, *Letteratura Latina*, 2003.

²⁹ Cfr Fedi (1990) p. 55.

³⁰ Ancora Fedi (1990) p. 55.

dell'imitazione petrarchesca. Le coppie perfettamente petrarchesche (cioè già individuabili come dittologia nei *RVF* e trasferite al testo delle *Rime* senza modifiche rilevanti) non sono molto numerose: un gruppo non troppo esteso (una quarantina di coppie) ma, proprio per questo, importante per capire cosa del modello petrarchesco è sentito come essenziale e irrinunciabile.

Anche in questo settore si può parlare di tessere cristallizzate del repertorio lirico-amoroso, ma se i referenti naturali delle *iuncturae* epiteto + sostantivo erano la donna e le sue qualità, le dittologie prelevate dai *RVF* connotano, per lo più, sentimenti e azioni del poeta, pur sempre all'interno della topica della sofferenza d'amore e della necessità di manifestarla in poesia, motivi condensati nella coppia *piango e ragiono* (*RVF* 1, 5 e *Rime* 56, 12), presa a emblema della poesia daportiana e, più in generale, petrarchista. Valore emblematico in questo senso assumono coppie quali:

forza et arte 3, 2 (*né per forza né per arte* *RVF* 50, 67); *segno e conforto* 5, 8 (il mio *segno* e 'l mio *conforto* solo *RVF* 73, 51); *carta e 'nchiostro* 13, 13 (*con carta et con incostro* *RVF* 23, 99); *preso et arso* 18, 2 (*RVF* 271, 10); *amore e gelosia* 19, 1; 19, 10 (*RVF* 105, 69³¹); *l'ingegno e l'arte* 42, 14 (*RVF* 308, 14); *sdegni od ire* 47, 14, *li sdegni e l'ire* 53, 10 (*li sdegni et l'ire* *RVF* 270, 34; 360, 106); *uomini e dèi* 52, 2 (*RVF* 206, 12); *vita e pensiero* 54, 14 (*mia vita e 'l mio pensiero* *RVF* 253, 10); *piango e ragiono* 56, 12 (*RVF* 1, 5); *ogn'osso e nerbo* 63, 5 (*i nervi et l'ossa* *RVF* 23, 137); *in doglia e in pianto* 66, 9 (*in doglia, e 'n pianto* *RVF* 332, 5); *il giorno e l'ora* 67, 5 (*l'ora e 'l giorno* *RVF* 29, 22); *in prosa, in verso* 67, 13 (*in prose e 'n versi* *RVF* 239, 20); *piango e grido* 70, 14 (*RVF* 270, 96).

Paradigmatiche per il loro contenuto, queste coppie non sono meno esemplari per la loro forma: allineate sul tipo copulativo, con la congiunzione *e*, sono quasi sempre accostamenti di due sostantivi, soprattutto astratti, più raramente due verbi, che hanno due significati diversi, ma comunque riconducibili allo stessa area semantica (come quella del pianto: *piango e ragiono*, *in doglia e in pianto*, *piango e grido*).

Un altro gruppo, più ristretto, è costituito dai prestiti di dittologie antitetiche, iscritte nella dialettica tradizionale caldo/ freddo: *caldo o ghielo* 17, 13, *a caldo e ghielo* 34, 5

³¹ I due termini compaiono in posizione ravvicinata anche nei *Trionfi*, «*d'amor, di gelosia, d'invidia ardendo*» *Tr.Amore* 3, 105. Per una storia della coppia si veda Pacca-Paolino (1996) p.155: «per tale accostamento obbligato cf. ad es. Andrea Cappellano, *De am.* I XVII, p. 130 “sine zelotypia verum amorem non posse consistere”, p.138 e II XXXII, p. 282 “qui non zelat, amare non potest”; Cecco d'Ascoli, *Acerba* 2013 “là dov'è amore, sempre è gelosia”».

(*al caldo et al gielo RVF 11, 13, caldo et gielo RVF 77, 13*); *agghiaccio et ardo 16, 17* (*arde et agghiaccia RVF 178, 2*); *arse et alse 66, 8 (RVF 335, 7)*. Ancora meno numerose le coppie sinonimiche, più facilmente aggettivali: una tipologia che verrà ampiamente sviluppata e accresciuta dalle “nuove” dittologie. Qui si possono citare *lieto e sereno 11,1 (sereno et lieto RVF 129, 67)*; *dolce e car 67, 8 (dolci né cari RVF 268, 77)* e, con struttura asindetica: *desir’ dolci onesti 65, 8 (atto dolce honesto RVF 105, 7; RVF 341, 4)*.

Le eventuali modifiche operate dal poeta vicentino vanno tutte nella stessa direzione, che è quella di togliere eventuali elementi accessori (preposizioni, aggettivi possessivi), per rendere la dittologia più fruibile nel nuovo contesto, ma soprattutto per isolare la coppia di termini, renderla più riconoscibile, analogamente a quanto osservato per i sintagmi aggettivo + sostantivo. Si è visto che Da Porto mantiene la struttura morfologica delle coppie petrarchesche, essenzialmente di tipo copulativo; in qualche caso sostituisce la congiunzione *e* con la disgiuntiva *o*, per adattare la coppia al contesto, come in questo caso: «mia colpa o mio destin, *suoi sdegni od ire?*» 47, 14.

Un altro intervento, ma poco frequente, è quello dell’inversione dei due termini: per esigenze di rima, ma anche per altri motivi: ad esempio, la coppia *agghiaccio et ardo 16, 17* inverte i verbi della petrarchesca *arde et agghiaccia RVF 178, 2*, per la rima *ardo* : *sguardo*, ma anche per una generale tendenza ad anticipare il polisillabo al termine bisillabico in clausola (cfr *boscareccia e rude 25, 6; neghittoso e tardo 43, 8; sfronato e scosso 49, 8*). Alle volte Da Porto cerca un’enfaticizzazione fonica, come nel caso della paronomastica, e antitetica, *arse et alse 66, 8*, che avvicina due termini di una dittologia sì petrarchesca, ma caratterizzata da epifrasi: «L’alma ch’*arse* per lei sí spesso et *alse*» *RVF 335, 7*, o nel caso di «ogn’*osso e nerbo*» 62, 5, che insiste sull’assonanza della *o*, mediante l’aggiunta dell’aggettivo indefinito *ogn’*, eliso, e il passaggio al singolare, dalla petrarchesca *i nervi et l’ossa RVF 23, 137* (ma cfr. anche «...et non giunge *osso a nervo*» *RVF 319, 8*).

Tutte le dittologie citate finora, tranne un caso, si trovano in sede di clausola, a conferma del «ruolo propriamente ritmico della figura»³²: nella maggior parte dei casi conservano la posizione di rilievo che avevano già nei *RVF*, altrimenti vengono spostate, come in questi casi: «*Amor et Gelosia* m’anno il cor tolto» *RVF 105,69* → «Si mi combatte *amore e gelosia*» 19, 1; «*ove mia vita e ’l mio pensiero* alberga» *RVF 253, 10* → «e in un punto cangiar *vita e pensiero*» 54, 14; «*ma piango et grido* : «Ahi nobil

³² Soldani (1999) p. 42.

pellegrina» *RVF* 270, 96 → «or m'avenena; e te sol *piango e grido* 70, 14». Una significativa eccezione è data dalla dittologia *preso et arso*, che dalla posizione di clausola in cui si trovava viene spostata all'interno del verso: «de' primi affanni, i' sarei *preso et arso*» *RVF* 271, 10 → «Che per voi *preso et arso* al fin mi mena» 18, 2. Un'operazione motivata da ragioni di rima: la classe consonantica in ARS- non è molto amata da Da Porto³³, che infatti la usa solo una volta e in una ballata (*cibarsi : sfamarsi* 46, 9-11). Anche l'altra occorrenza del participio *arso*, ancora in dittologia, compare all'interno del verso: «A te dato *pregion arso* e ferito» (2, 11). Si noti, di contro, che le uniche due occorrenze di *arso* in Petrarca si trovano in sede di rima: «de' primi affanni, i' sarei *preso et arso*» (*RVF* 271, 9) e «et da' belli occhi suoi, che 'l cor m' ànn' *arso*» (*RVF* 320, 10).

Qualche altro caso di dittologie petrarchesche, non sempre in posizione di clausola: *Scilla e Caribdi* 5,11 (*RVF* 189, 3); *gli occhi e l'orecchie* 11, 10; 69, 1 (*agli occhi, agli orecchi* *RVF* 270, 41); *sorda e cieca* 21, 5; *sordo e cieco* 21, 14; 69, 12 (*RVF* 135, 42; *RVF* 325, 89³⁴); *vaghe donne e cavalieri*³⁵ 27, 2 (*donne et cavalier* *RVF* 360, 111); *perle e rose* 36, 3 (*RVF* 157, 12); *gli occhi e le chiome* 46, 1 (*de le chiome / et de' begli occhi*, *RVF* 74, 5-6).

Distingueri i recuperi che, più che riguardare la singola dittologia, si estendono all'intero sintagma: *la fonte tua sì chiara e viva* 33, 12 ← *una chiara fonte viva* *RVF* 164, 9, nel quale la dittologia ad occhiale viene convertita nella più usuale forma copulativa, e *la mia verde e più fiorita etate* 36, 2 ← *la mia fiorita et verde etade* *RVF* 315, 1³⁶. In entrambi i casi si nota l'inserzione di monosillabi, l'aggettivo possessivo *tua*, posposto, e gli avverbi *sì* e *più*, che consentono di “riempire” il verso e insieme di «modificare la percezione del ritmo»³⁷, secondo una tendenza generale a rinforzare la

³³ Come, più in generale, la classe in RS, che conta in totale quattro serie rimiche; oltre alla citata *cibarsi : sfamarsi*, anche *sommerso : verso : terso : diverso* (11, 2-7), *sommerso : verso* (67, 10-13) e *morso : corso* (12, 11-14).

³⁴ Riporto il contesto di questi riferimenti: *RVF* 135, 41-42 «l'engordo/ voler ch' è *cieco et sordo*»; *RVF* 325, 8 «chiaro mostrando al mondo *sordo et cieco*». Cfr anche *Tr. Morte* 1, 38 «chiamata son da voi, e *sorda e cieca*/ gente, a cui si fa notte inanzi sera» e *Tr. Amore* 3, 109:«...*cieco* era e *sordo*».

³⁵ Per questa coppia, e per il contesto che la ospita, Fedi (1990 pp.147-148) rintraccia un'ascendenza dantesca: *Purg.* 14, 109 «le donne e ' cavalier, li affanni e li agi» e *Inf.* 5, 69-70: «Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito/ nomar le donne antiche e ' cavalieri», affermando che «La dittologia è quindi un emblema, un segno poetico e “ideologico”. Rinnova memorie cortesi ed “antiche”, schiude panorami a cui non potrà sottrarsi nemmeno Boccaccio, è un marchio di gentilezza. In Da Porto forse, mischiandosi con il recupero di Ariosto, si arricchisce anche di suggestioni guerresche e di cavalleria, si cala dal mondo letterario e storico-lirico in un'esperienza di vita effettivamente vissuta nel ricordo delle «belle guerre» dal Porto guerreggiate forse, e certo ricordate, come le straordinarie pagine di un romanzo.»

³⁶ Si vedano anche questi passi dalle *Rime* Di Bembo: «...ne la tua *più verde etade*» 142, 2 e «senno maturo a la *più verde etade*» 5, 10.

³⁷ Praloran (2003) p. 146.

dittologia con elementi monosillabici (cfr per il *sì* proclitico: *sì ardente e preso* 26, 2; *sì ardita e presta* 44, 7; *sì felice e ricco erede* 72, 6; per l'avverbio *più*: *più grande e fiero* 2, 10; *più bella e ria* 19, 5; *più ricco e lieto* 28, 13; *più bella e più spietata* 30, 14 *più elevata e verde* 58, 8).

Concludo questa breve rassegna con alcune dittologie provenienti dai *Trionfi*: *gemme et oro*, 13, 3 (*Tr. Morte* 1, 99-100); *crudele e fero* 15, 8 (*Tr. Amore* 1, 39); *bella e ria* 19, 5 (*Tr. Fama* 1, 122³⁸); *lieti e contenti* 20, 4 (*Tr. Eternità*, 58); *fiori e frutti* 27, 6; 63, 9 (*Tr. Fama* 3, 20); *vergogna e danno*, 31, 10 (*Tr. Fama* 2, 150); *ardita e presta* 44, 7 (*Tr. Amore* 1, 64-65).

Si vedano ora alcune modalità di creazione di nuove dittologie a partire da materiale petrarchesco. Le tecniche ricalcano quelle già illustrate a proposito dei sintagmi aggettivo + sostantivo: qui mi concentrerei sulle strategie più diffuse, che mi sembrano più rappresentative e caratteristiche. Un caso peculiare riguarda le dittologie a occhiale, che risultano essere la soluzione più adatta per condensare due sintagmi petrarcheschi: *salse onde marine* 54, 3, ← *onde salse* RVF 28, 32 e *onda marina* RVF 151, 1; *fral vita mortale* 70, 8, ← *vita mortale* RVF 263, 4 e *mia frale vita* RVF 351, 12. Interessanti anche questi esempi: *bel lume dolcemente amaro* 7, 13 che, con l'ossimoro *dolcemente amaro*, sviluppa in antitesi il sintagma *bel lume adorno* RVF 135, 54 (e si noti, a proposito di strategie del riuso, come l'aggettivo *adorno* non vada perso ma venga utilizzato nella dittologia *il mio Sol chiaro adorno* 5, 14); *chiare acque ardenti* 20, 1, creata a partire da *Chiare, fresche et dolci acque* RVF 126, 1, dove si nota come "ardenti" sia un ossimoro in *absentia* di "fresche"; *l'alma luce e pura* 3, 4 che rielabora l'asindetica *l'alma luce altera* RVF 220, 12, sostituendo ad un aggettivo molto usato da Petrarca (*altero*: RVF 35 occ. vs *Rime* 3 occ.) uno molto amato dal Porto (*puro*: RVF 8 occ. vs *Rime* 10 occ.).

Un'altra modalità è quella di isolare in una dittologia termini provenienti da un'enumerazione. Ad esempio, la coppia *angelici divini* 48, 14 (RVF 167, 4) deriva da una serie quaternaria di aggettivi, in asindeto, dove i due termini risultano accostati in clausola «chiara, soave, *angelica, divina*» RVF 167, 4. Che la dittologia daportiana derivi da questo preciso passo dei RVF e non sia il semplice frutto del gioco combinatorio tra lemmi ricorrenti del vocabolario petrarchesco lo prova il legame diretto tra i due testi: il sonetto 48 delle *Rime* ha tra le sue fonti la citata poesia del

³⁸ «il buono e bello, non già *il bello e rio*» (*Tr. Fama* 1, 122), anche se forse è più incisivo il riferimento al Dante delle *Rime*: «com'ella è *bella e ria*» (*Rime* 53, 20).

Canzoniere, da cui riprende il tema degli occhi, nonché l'incipit: «*Quando i begli occhi, che dàn luce al mondo*» ← «*Quando Amor i belli occhi a terra inchina*» RVF 167, 1. Se in Petrarca quegli aggettivi erano riferiti alla voce di Laura, in Da Porto essi passano a connotare gli *atti* della donna, che incantano il poeta alla pari con «l'oro lucente, l'ebeno e i rubini» (48, 10),

coi quali or dolce lega, or dolce accende,
or dolce impiaga, e i lor cortesi giri
mi mostra e *gli atti angelici divini*. 48, 12-14

Il poeta vicentino recupera, dunque, la clausola aggettivale, formata da uno sdrucciolo e un trisillabo, in uno dei pochi casi di dittologia su accenti di 6^a e 10^a, «vera alternativa nel *Canzoniere* alla dittologia su ottava e decima»³⁹, che infatti in Da Porto è il caso predominante. Un esempio di come, oltre al contenuto semantico, valga il ricordo di un modulo ritmico (cfr. anche RVF 135, 45 «di questa fera *angelica innocente*» o anche RVF 156, 1 «i' vidi in terra *angelici costumi*» e RVF 238, 1 «real natura, *angelico intelletto*»⁴⁰).

Un altro caso di dittologia aggettivale estratta da un'enumerazione è *Bei dolci occhi* 31, 4, ad attacco di verso, rielaborazione di «del *bel dolce* soave bianco et nero» RVF 151, 8, dove l'espressione «bianco e nero» sta per gli «occhi di Laura». Due aggettivi, *bel* e *dolce*, molto spesso vicini nel *Canzoniere*, ma direttamente accostati solo nel sintagma citato di RVF 151, 8, riprodotto varie volte dai petrarchisti (cfr. Giusto de' Conti, *La bella mano: bel dolce parlare*, Bembo, *Rime: bel dolce soggiorno*), ma non in riferimento agli occhi, come in Petrarca e Da Porto.

Altri esempi di questo tipo: *Natura et Amor* 3, 1 ← *Dio et Natura et Amor* RVF 73, 37; *ode o vede* 21, 3 ← «*vede, ode* et sente» RVF 395, 7; *dolce e vago ginevro*, 34, 9 ← «*Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo*» RVF 330, 1; *l'ombra e 'l tuo odore* 34, 13 ← «*L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra*» RVF 327, 1; *or vive or more* 43, 6 ← «*Viva o mora, o languisca*» RVF 229, 12; *perle e rubini* 54, 12 ← «*perle et robini et oro*» RVF 263, 10⁴¹ (da cui anche l'opzione per il diminutivo *le perle e i rubinetti ardenti* 71, 3).

³⁹ Cfr Praloran (2003) p. 144, in riferimento agli schemi di 2^a 4^a 6^a 10^a - 1^a 4^a 6^a 10^a - 4^a 6^a 10^a.

⁴⁰ Esempi che desumo dal passo di Praloran (2003) appena citato, pp. 144-145.

⁴¹ Anche se qui pesa di più il modello offerto da Bembo; si confrontino i due versi: Da Porto, *Rime* 54, 12 «e fra perle e rubini uscir parole» ← Bembo, *Rime* 5, 6 «rubini et perle, ond'escono parole».

Propongo ora alcuni esempi di dittologie create a partire «dalla congiunzione di lessemi che non si trovano accoppiati tra loro nel *Canzoniere*, ma vi compaiono almeno in posizione ravvicinata»⁴²:

<i>Rime</i>	<i>RVF</i>
<i>vinto e smarrito</i> 2, 12	ond' è dal corso suo quasi <i>smarrita</i> nostra natura <i>vinta</i> dal costume 7, 3-4
<i>lieto et altiero</i> 9, 5	che mi fea viver <i>lieto</i> et gire <i>altero</i> 269, 6
<i>miei martir' men duri e gravi</i> 20, 13	I mei <i>gravi</i> sospir' non vanno in rime, e 'l mio <i>duro martir</i> vince ogni stile 332, 11-12
<i>mia colpa o mio destin</i> 47, 14	qual <i>colpa</i> , qual giudizio, o qual <i>destino</i>
<i>spero o cerco</i> 59, 13	<i>Cerco</i> i'l mio sole et <i>spero</i> di vederlo oggi 94, 8
<i>quant'io ascolto e veggio</i> 60, 10	<i>Quant'io veggio</i> m'è noia, et <i>quant'io</i> <i>ascolto</i> 283, 8

Alle volte possono incrociarsi più luoghi petrarcheschi, come nella dittologia di 47, 14, *mia colpa o mio destin*, su cui avrà influito anche il ricordo di un altro verso «o per *mia colpa* o per malvagia sorte» *RVF* 183, 6. In alcuni casi Da Porto rielabora dittologie petrarchesche, sostituendo a uno dei due termini un altro lemma, sempre di provenienza *RVF*: *sospirare e pianger* 6, 13 ← *sospirare et lagrimar* *RVF* 224, 10 (ma cfr. anche *si piange et si sospira* *RVF* 138, 4; *i sospiri e 'l pianto* *RVF* 332, 45); *e del lassare/ e del tenere* 12, 7-8 ← *e 'l lassare et l' aspectar* *RVF* 57, 3; *fiumi...chiari e snelli* 14, 6 ← *freschi rivi et snelli* *RVF* 219, 4; *e lacci e foco* 26, 1 ← *o lacci o reti* *RVF* 263, 7; *neghittoso e tardo* 43, 8 ← *vergognoso et tardo* *RVF* 47, 9 (e si noti la stessa misura sillabica e lo stesso suffisso dell'aggettivo sostituito, per il quale cfr. *RVF* 53, 23 «sí che la *neghittosa* esca del fango»); o anche entrambi i termini nel caso in cui il prestito riguardi un intero sintagma: *tempesta oscura e grave* 5, 6 ← *lunga et torbida tempesta* *RVF* 317, 2.

Vorrei, ora, soffermarmi su un tipo particolare di recupero, quello che porta con sé una dittologia, in clausola, e insieme una precisa serie rimica. Un caso paradigmatico è quello costituito dalla dittologia *caldo e gielo*, e dalla serie rimica *cielo : velo : gielo* (o la sua forma ridotta *cielo : gielo*). Tanto separatamente quanto uniti, questi due elementi,

⁴² Soldani (1999) p. 19.

dittologia e rime, vantano una storia di lunga durata, che prende le mosse dal Dante lirico e comico per arrivare al *Canzoniere* di Petrarca.⁴³ Ma si vedano innanzitutto le occorrenze nelle *Rime* di Luigi Da Porto, a confronto con due passi petrarcheschi:

- | | |
|---|---|
| <p>1) <i>Rime</i> 17</p> <p>vede quanto pò bello ordir Natura,
gusta tutto quel dolce ch'è nel <i>cielo</i>,
al bel veloce, al mal diventa tardo;</p> <p>né più percossa di fortuna cura,
né teme in questa vita <i>caldo o gielo</i>,
chi pò soffrir de la mia donna il guardo. 9-14</p> | <p><i>RVF</i> 337</p> <p>Anchor io il nido di pensieri electi
posi in quell' alma pianta; <i>e 'n foco e 'n gielo</i>
tremando, ardendo, assai felice fui.</p> <p>Pieno era il mondo de' suoi honor' perfecti,
allor che Dio per adornarne il <i>cielo</i>
la si ritolse: et cosa era da lui. 9- 14</p> |
| <p>2) <i>Rime</i> 34</p> <p>L'arbor gentil, che mentre piacque al <i>cielo</i>
fece lieti di sé gli Euganei colli,
e partendo lasciò molt'occhi molli,
e forse freddo alcun corporeo <i>velo</i>,</p> <p>or sopra il maggior fiume a <i>caldo e gielo</i>
verde si serba, e i più superbi colli
adombra co' bei rami, ond'io già volli
l'esempio d'ogni bel pensier ch'io celo. 1-8</p> | <p><i>RVF</i> 77</p> <p>L'opra fu ben di quelle che nel <i>cielo</i>
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l' alma <i>velo</i>.</p> <p>Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar <i>caldo et gielo</i>,
et del mortal sentiron gli occhi suoi. 9-14</p> |

Nel primo caso compare in Da Porto la dittologia *caldo o gielo* v.13, con opzione per la legatura disgiuntiva *o*, inserita nella serie, invertita rispetto al passo petrarchesco, *cielo* : *gielo*; si noti, inoltre, in Petrarca la variante *e 'n foco e 'n gielo* v.2, equivalente da un punto di vista semantico. Nel secondo caso, invece, si osserva lo stesso ordine dei rimanti, con *cielo* : *velo* : *gielo* e dunque clausola dittologica in terza sede, arricchita in Da Porto da : *celo*.

Proseguendo su questa strada, vorrei approfondire due aspetti: la storia di questa particolare associazione, la dittologia *caldo e gielo* più la relativa serie rimica e la possibilità che questo abbinamento trascini con sé anche altri elementi, quali lessico e temi. Per fare questo prenderò in esame un sonetto di Da Porto, uno tratto dalle *Rime* di Bembo e alcuni testi dei modelli trecenteschi, percorrendo a ritroso alcune significative tappe di questo singolare connubio.

Intanto, si è visto che la coppia compare due volte nelle *Rime*: mi concentro sull'occorrenza del sonetto 34, *L'albor gentil*, che ruota attorno al tema dell'albero

⁴³ Per una storia della dittologia cfr. Trovato (1979) pp. 46-47 punto 7 e relativa nota; per la storia della rima cfr. Afribo (2009) p.53, da cui traggio le informazioni relative a Dante e Petrarca.

metafora della donna amata, motivo per il quale si può istituire un parallelo con il sonetto 26 delle *Rime* di Bembo⁴⁴, *De la gran quercia*, nel quale però l'albero «sta per il papa Giulio II»⁴⁵

34

L'arbor gentil, che mentre piacque al *cielo*
fece lieti di sé gli Euganei colli,
e partendo lasciò molt'occhi molli,
e forse freddo alcun corporeo *velo*,

or sopra il maggior fiume a *caldo e gielo*
verde si serba, e i più superbi colli
adombra co' bei rami, ond'io già volli
l'esempio d'ogni bel pensier ch'io celo.

Dolce e vago ginevro, che al gran lauro
or togli il primo vanto, e tua radice
hai di là dove or sei fin nel mio core,

il ciel ti renda sempre alto e felice
più d'altro, e faccia andar l'ombra e 'l tuo odore
dal Borea a l'Austro, e dal mar Indo al Mauro.

Bembo, *Rime* 26

De la gran quercia, che 'l bel Tebro adombra,
esce un ramo, et ha tanto i cieli amici,
che gli onorati sette colli aprici
e tutto 'l fiume di vaghezza ingombra.

Questi m'è tal, che pur la sua dolce ombra
far pote i giorni miei lieti e felici,
et ha sì nel mio cor le sue radici,
che né forza né tempo indi lo sgombra.

Pianta gentil, ne le cui sacre fronde
s'annida la mia speme e i miei desiri,
te non offenda mai *caldo né gelo*,

e tanto umor ti dian la terra e l'onde
e l'aura intorno sì soave spiri,
che t'ergan sovr'ogni altra infino al *cielo*.

Tra i due testi ci sono vari rimandi tematici (oltre alla metafora dell'albero, anche la comune ambientazione romana) e lessicali: *maggior fiume* DP⁴⁶ v.5 ~ *tutto 'l fiume* B v.4; «i più superbi *colli/ adombra* co' bei rami» DP v. 6-7 ~ «gli onorati sette *colli aprici/... ingombra*» B vv. 3-4 (e si noti in entrambi i casi l'iperbato tra oggetto e verbo, separati da un *enjambement*); *gran lauro* DP v.9 ~ *gran quercia* B v.1; «e tua radice/ hai di là dove or sei fin *nel mio core*» DP vv. 6-7 ~ «et ha sì *nel mio cor le sue radici*» B v.7. Gli aspetti su cui voglio concentrare l'attenzione sono questi: in Da Porto la dittologia *caldo e gielo* (v.5) si inserisce, come si diceva, nella serie rimica *cielo : velo : gielo : celo*, che incrocia *colli : molli : colli : volli*; compare, inoltre, il motivo dell'ombra, reso attraverso due parole chiave *adombra - ombra* (vv. 7 e 14). In Bembo la dittologia *caldo né gielo* (v. 11) rima con *cielo* v.14 e nelle quartine compare la serie rimica *adombra : ingombra : ombra : sgombra*.

Alla base di entrambi i testi c'è il modello di Petrarca: il tema dell'albero, *senhal* per Laura, e interi sintagmi sono tratti dal sonetto 60 dei *RVF*; si veda, almeno per Da Porto, l'incipit «L'arbor gentil, che mentre piacque al *cielo*», ricalcato su «L'arbor gentil che

⁴⁴ Come suggeriscono Gorni-Brianti p. 60-61.

⁴⁵ Da Dionisotti (1960) p. 528, nota: «Al v. 1 la *gran quercia*, insegna araldica della famiglia Della Rovere, sta per il papa Giulio II, e al v.2 il ramo sta per il nipote prediletto del papa, Galeotto Franciotti Della Rovere [...] cui il sonetto è dedicato».

⁴⁶ Le sigle DP e B stanno rispettivamente per Da Porto, *Rime* e Bembo, *Rime*.

forte amai molt'anni» (RVF 60, 6) e il verso 2 «*fece lieti di sé gli Euganei colli*» modulato su «*fece di dolce sé spietato legno*» RVF 60, 6.

Ma per la nostra riflessione interessano di più altre due poesie del *Canzoniere*, la già citata 337 e la ballata 11:

RVF 337

Quel, che d' odore et di color vincea
l' odorifero et lucido orïente,
frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente
d'ogni rara excellentia il pregio avea),

dolce mio lauro, ove habitar solea
ogni bellezza, ogni vertute ardente,
vedeva a la sua *ombra* honestamente
il mio signor sedersi et la mia dea.

Anchor io il nido di pensieri electi
posi in quell' alma pianta; e 'n *foco* e 'n *gielo*
tremando, ardendo, assai felice fui.

Pieno era il mondo de' suoi honor' perfecti,
allor che Dio per adornarne il *cielo*
la si ritolse: et cosa era da lui.

RVF 11

Lassare il velo o per sole o per *ombra*,
donna, non vi vid' io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d' entr' al cor mi *sgombra*.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,
ch' anno la mente desiando morta,
vidivi di pietate ornare il volto;
ma poi ch' Amor di me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
et l' amoroso sguardo in sé raccolto.

Quel ch' i' piú desiava in voi m' è tolto:
sí mi governa il *velo*

che per mia morte, et *al caldo et al gielo*,
de' be' vostr' occhi il dolce lume *adombra*.

Metafora dell'albero «*Quel...dolce mio lauro*» vv. 1-5 (→ «*Dolce e vago ginevro, che al gran lauro*» v.8 in Da Porto), motivo *dell'ombra* v.7, dittologia e 'n *foco* e 'n *gielo* v.10, serie rimica *gielo* : *cielo* accomunano il sonetto 337 ai due testi cinquecenteschi di Da Porto e Bembo.

Per quanto riguarda la ballata 11, il motivo è quello del *velo* (v.1), che Laura usa per nascondere *volto* (v.7) e *capelli* (v.9), tema che richiama immediatamente quello dell'*ombra* (v.1): ecco dunque la serie *ombra* : *sgombra* : *adombra* ripresa e arricchita da Bembo (*adombra* : *ingombra* : *ombra* : *sgombra*) e, sebbene fuori di rima e solo in parte, da Luigi Da Porto (cfr. vv. 6-7 «e i più superbi colli/ *adombra* co' bei rami» e v. 13 «*l'ombra* e 'l tuo odore»). Al v.13 della ballata petrarchesca troviamo la dittologia *al caldo et al gielo*, con la rima *velo* : *gielo*. Mentre Bembo nel suo sonetto scarta *velo* e opta per la serie *gelo* : *cielo*, Da Porto, invece, ripristina *velo* (*corporeo velo* v.4) e anzi ripropone la serie petrarchesca *cielo* : *velo* : *gielo*, arricchita dal rimante *celo*, che il poeta vicentino recupera dalla stessa ballata: «L'esempio d'ogni *bel pensier ch'io celo*» 34, 8 ← «Mentr'io portava i *be' pensier' celati*» RVF 11, 5. Guardando quest'ultimo verso petrarchesco si potrebbe dire che attraverso il participio «*celati*» rimanga un'allusione alla serie *cielo* : *velo* : *gielo*, che compare in altri luoghi dei

Fragmenta: nel sonetto 77, come si diceva all’inizio, e in *RVF* 52 e *RVF* 127⁴⁷ (dove, tra l’altro, ricorre, anche se non nella stessa strofa, la serie *colli : molli*, come in Da Porto). Serie rimica che proviene in ultima analisi dal Dante lirico e dalla petrosa *Io son venuto*⁴⁸, ai versi 3-7. Dalla stessa canzone dantesca proviene anche l’associazione di *cielo : velo : gelo* con un’altra serie rimica che abbiamo incontrato in Petrarca, in Bembo e un po’ disseminata anche in Da Porto, cioè *ombra : disgombra* (*Io son venuto* vv. 9 -10). Manca però la dittologia “caldo e gielo”. L’abbinamento completo viene invece messo in campo dal Dante comico, in un passo del *Purgatorio* nel quale Virgilio spiega perché davanti a lui non si proietti alcuna *ombra*:

Vespero è già colà dov’è sepolto
 lo corpo dentro al quale io facea *ombra*;
 Napoli l’ha, e da Brandizio è tolto.

Ora, se innanzi a me nulla s’*aombra*,
 non ti maravigliar più che d’i *cieli*
 che l’uno a l’altro raggio non *ingombra*.

A sofferir tormenti, *caldi e geli*
 simili corpi la Virtù dispone
 che, come fa, non vuol ch’a noi si *sveli*.

(*Purg* 3, 25-33)

In questi versi entrano in gioco tutti gli elementi trattati finora: la dittologia *caldi e geli* (v. 31), declinata al plurale, e le due serie rimiche alternate *cieli : geli : sveli* e *ombra : aombra : ingombra* (e si noti che la ballata 11 di Petrarca recupera anche l’altra rima di questo passo dantesco, quella in -OLTO, insieme al rimante *tolto*.) Singole informazioni che vengono trasmesse insieme, come una specie di pacchetto genetico, creato da Dante, riapparso in Petrarca e lasciato in eredità ai poeti cinquecenteschi.

1.3 Sintagmi nominali + pronome relativo

Il terzo genere di recupero su cui vorrei concentrare l’attenzione è quello costituito dai sintagmi nominali espansi da relativa, tipologia rilevante sia per il numero consistente di «casi di trapianto puro e semplice»⁴⁹, sia per la capacità generativa di un modulo, nella forma minima di nome (con o senza aggettivo) + *che*, o nella forma aggettivo dimostrativo + nome + *che* (o altro pronome o locuzione relativa). È un tipo di prestito che interessa soprattutto gli incipit, su esempio di Petrarca, che inizia con

⁴⁷ Anche se l’ordine dei rimanti è invertito: cfr. Afribo (2009) p. 53 nota 19.

⁴⁸ Cfr Afribo (2009) p. 53.

⁴⁹ Trovato (1979) p. 124.

questo tipo di modulo «ben settantotto sonetti del Canzoniere»⁵⁰ e che risponde alla duplice esigenza di evocare il testo petrarchesco e insieme di avviare il discorso poetico. Si vedano queste citazioni perfette di sonetti e canzoni petrarchesche:

<i>Voi, che per aver tempo a volger carte,</i>	13, 1
<i>Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono</i>	<i>RVF</i> 1, 1
<i>Spirto gentil, ch'or mostri aperto segno</i>	29, 1
<i>Spirto gentil, che quelle membra reggi</i>	<i>RVF</i> 53, 1
<i>L'arbor gentil, che mentre piacque al cielo</i>	34, 1
<i>L'arbor gentil che forte amai molt'anni</i>	<i>RVF</i> 60, 1
<i>Donna, che il gentil cor del fratel mio</i>	64, 1
<i>Donna che lieta col Principio nostro</i>	<i>RVF</i> 347, 1

I recuperi riguardano solo la parte iniziale, ma alle volte l'allusione è a tutto il verso petrarchesco, come si vede bene in questo caso:

<i>Gli occhi, dai quai primieramente acceso</i>	7, 1
<i>Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente</i>	<i>RVF</i> 292, 1

nel quale, oltre al SN + relativa, è recuperato anche l'avverbio in *-mente*: *caldamente* → *primieramente* e il nesso fonico 'ai', *quai, parlai* o in questo esempio:

<i>Anima, che tornando al ciel vedesti</i>	65, 1
<i>Anima, che diverse cose tante/ vedi</i>	<i>RVF</i> 204, 1-2

dove è ripreso lo stesso verbo, coniugato al passato: *vedi* → *vedesti*. E considerando che nell'incipit è presentata l'occasione dell'intero componimento, non sarà raro che la stessa poesia petrarchesca fornisca anche altri spunti (ad esempio: da *RVF* 60 oltre all'attacco «*L'arbor gentil, che*», e quindi il tema dell'albero, *senhal* per la donna amata, proviene anche il verso 2 «*fece di dolce sé spietato legno*» *RVF* 60, 6 → «*fece lieti di sé gli Euganei colli*» 34, 2).

Da Porto imita degli incipit, ma, come si diceva, nello stesso tempo assimila anche un modulo, nome + *che*, specializzato per la posizione iniziale del componimento e

⁵⁰ Cfr. Tonelli (1999) p.110: «Uno degli usi più esposti delle relative è quello incipitario che interessa ben settantotto sonetti del Canzoniere» e si veda per questo argomento tutto il capitolo dedicato alle *fronti relative*, pp. 109 -113.

spesso abbinato all'invocazione⁵¹, schema che ripropone in altri attacchi di poesia, come «Luna, ch'or sei Proserpina, or Diana» (57, 1); «Bianco e puro armellin, che pria morire» (73, 1). È una formula che si ripresenta anche in un verso come «Gioia, che reparasti al mio morire» 37, 1, che, se per certi aspetti è un «attacco d'ispirazione bembesca»⁵² (cfr. Bembo, *Rime* 72, 1 «Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura»), per tipo di struttura rimanda ancora una volta agli incipit petrarcheschi⁵³.

In questi esempi:

<i>Quando la bella man, che il cor mi strinse</i>	36, 1
<i>O bella man, che mi destringi 'l core</i>	RVF 199, 1
<i>Quando i begli occhi, che dàn luce al mondo</i>	48, 1
<i>Quando Amor i belli occhi a terra inchina</i>	RVF 167, 1

si incrociano due incipit petrarcheschi e, più in generale, due modalità di inaugurare il componimento poetico: con la subordinata temporale introdotta dall'avverbio *quando*, oppure con il sintagma nominale espanso da relativa, (e si noti anche la perfetta sovrapposibilità dei due versi d'aportiani, data dallo schema: *quando* + articolo + aggettivo *bello* + nome + *che*).

Una variazione del modulo visto fin qui è costituita dalla formula aggettivo dimostrativo + nome + *che* (nessuna occorrenza, invece, per prestiti del tipo pronome dimostrativo + pronome relativo, come RVF 44, 1: *Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte*):

<i>Quelle lagrime amare e quei sospiri/ che</i>	6, 1-2
<i>Quelle pietose rime in ch' io m' accorsi</i>	RVF 120, 1

I due sintagmi considerati sono diversi⁵⁴, ma i due incipit si possono accostare per l'attacco in *Quelle*, per la concordanza di genere e numero, per la stessa misura sillabica e per una certa affinità timbrica: lagRIME aMaRe – RIME, e, appunto, per la presenza

⁵¹ Come in Petrarca, cfr Tonelli (1999) p. 111: «[questo] tipo inerisce a una categoria di sonetti allocutori la cui specificità petrarchesca è determinata non solo dal numero di testi coinvolti, ma anche dalla varietà estrema di enti elementi persone chiamate a far parte del pubblico sentimentale («Voi ch'ascoltate...»; «O cameretta che...»; «O bella man che...»; «Anima che...»; «Rapido fiume che...»; «Aura che...»).

⁵² Gorni-Brianti p. 62.

⁵³ E inoltre il verbo *reparare* non fa parte del vocabolario petrarchesco.

⁵⁴ Il sintagma *lagrime amare* proviene da un altro verso di incipit «Piovonmi *amare lagrime* dal viso» RVF 17, 1, e anche la coppia *lagrime e sospiri*, qui unita dall'anafora dell'aggettivo dimostrativo, è molto frequente nel sistema dei RVF.

delle relative, anche se nell'esempio daportiano il pronome relativo è introdotto solo all'inizio del secondo verso.

Fin qui si sono visti prestiti che coinvolgono gli incipit, ma considerando che «la relativa è la subordinata che maggiormente si presta alla ripetizione in parallelo per strutture coordinate»⁵⁵, non sono infrequenti recuperi che interessano sia il v.1 sia il v.5 della stessa poesia, cioè all'inizio della prima e della seconda quartina del sonetto, come in questi casi:

<i>Rime</i>		<i>RVF</i>	
<i>Quelle lagrime amare e quei sospiri, / che</i>	6, 1	<i>Quelle pietose rime in ch'io m' accorsi</i>	120, 1
<i>Occhi leggiadri, ai cui cortesi giri</i>	6, 5	<i>Occhi leggiadri dove Amor fa nido</i>	71, 7
<i>Gli occhi, dai quai primieramente acceso</i>	7, 1	<i>Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente</i>	292, 1
<i>quel foco, che in me il tempo avea sospeso</i>	7, 5	<i>Quel foco ch'io pensai che fosse spento</i>	55, 1

Come si vede, il costruito sintagma nominale + relativa non cambia; variano semmai i nessi relativi, che vengono adattati alle esigenze del nuovo contesto: *dove* > *a cui*; *dai quai* > *di ch'io*; ma se nel sintagma petrarchesco c'è già il *che*, esso rimane invariato.

Il modulo SN + pronome relativo, inserito in sequenze parallele, trova il suo naturale sbocco nei sonetti di *descriptio puellae*, che enumerano le bellezze, fisiche e morali, della donna. In questi casi l'incipit è, come di consueto, valorizzato da prestiti petrarcheschi, poi il poeta procede in maniera autonoma, replicando il modulo relativo ad ogni comparsa di sintagmi riferiti a virtù femminili. Si veda il terzo componimento della raccolta, che mutua l'incipit, il costruito relativo e la struttura anaforica dalle terzine del sonetto 75 dei *RVF*, dedicato alle lode degli occhi di Laura:

<i>Rime 3</i>	<i>RVF 75, 9-14</i>
<i>Questi son quei begli occhi, in cui Natura mostra et Amor ogni lor forza et arte, di cui depinta ancor in mille carte per la mia man fia l'alma luce e pura.</i>	<i>Questi son que' begli occhi che l' imprese del mio signor victorïose fanno in ogni parte, et più sovra 'l mio fianco;</i>
<i>Questa è la fronte, che canuta cura tien sotto neve e rose insieme sparte; quest'è quel biondo crin, che spesso ad arte Negletto lega i cor', libertà fura.</i>	<i>questi son que' begli occhi che mi stanno sempre nel cor colle faville accese, per ch'io di lor parlando non mi stanco.</i>
<i>Queste le labra, ch'anno in sé nascoste candide perle, da le quai divine voci escon, che 'l mar queto e 'l ciel fan vago.</i>	

⁵⁵ Tonelli (1999) p. 113.

E questo è il sen, là 've tutte riposte
son le virtù: onde ciascun s'inchine
a la sembianza di sì bella imago.

Nel sonetto daportiano si nota la ripetizione a inizio di ogni unità metrica e di periodo dello stesso modulo: pronomi dimostrativo + verbo essere (sottinteso al v.9)-sintagma nominale + *che* o altri pronomi e locuzioni relative. La ripetitività del modulo relativo si rivela anche al di fuori della struttura anaforica portante, come si può vedere ai vv. 10-11: «*candide perle, da le quai divine/ voci escon, che...*»: ogni nome che si riferisce a qualche qualità della donna è seguito da un pronome relativo, che introduce un commento, una specificazione.

L'altra poesia di *descriptio puellae* è il sonetto 51, «riscrittura, secondo una prospettiva erotica e sensuale, del catalogo di bellezze del sonetto III»⁵⁶, a cui accosto, per l'affinità di struttura, il sonetto 213 di Petrarca:

Rime 51

La bella bocca, ch'io basciai già tanto,
e la treccia d'or fin che il cor m'avinse,
e 'l gaudio, che nel volto mio dipinse
or tema, or speme, or allegrezza, or pianto,

il caro braccio, che qual dolce acanto
ben mille volte i fianchi e 'l cor mi cinse,
e l'onorata man, che la mia strinse
con l'alma insieme, e 'l parlar saggio e santo,

le poppe e 'l vago sen, sul qual son reso
negli assalti d'amor più volte vinto,
ch'or mi sostenne, or mi fu dolce peso,

da noi partendo m'ha nel core estinto,
lasso, ogni gioia, e dolor grave acceso,
e di color di morte il viso tinto.

RVF 213

Gratie ch' a pochi il ciel largo destina:
rara virtù, non già d'umana gente,
sotto biondi capei canuta mente,
e 'n humil donna alta beltà divina;

leggiadria singulare et pellegrina,
e 'l cantar che ne l'anima si sente,
l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente,
ch' ogni dur rompe et ogni altezza inchina;

et *que' belli occhi che* i cor' fanno smalti,
possenti a rischiarar abisso et notti,
et tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui;

col dir pien d'intellecti dolci et alti,
coi sospiri soave-mente rotti:
da questi magi trasformato fui.

Come già si notava, l'incipit è ricalcato su «*la bella bocca* angelica, di perle» RVF 200, 10 e un altro prestito si ha all'altezza del v.7 «*e l'onorata man, che* la mia strinse»←«quella *honorata man* che second' amo» RVF 257, 4. Ma qui, più che il riferimento a una precisa poesia petrarchesca, è importante vedere l'interiorizzazione di un modulo, nella forma base di nome + pronome relativo, a servizio di una struttura retorica e sintattica elaborata, dominata dal parallelismo relativo, rilevato ad ogni inizio di verso e inserito in un'unica campata sintattica, come nell'archetipo petrarchesco.

⁵⁶ Gorni-Brianti p. 67.

1.4 Altri sintagmi, altri emistichi

Finora si sono analizzate le tipologie di prestito più ricorrenti; ora prenderei in esame gli altri sintagmi, più o meno estesi, suddividendoli in base alla posizione occupata nel verso e nel componimento. Mi sembrano interessanti innanzitutto i recuperi che coinvolgono la parte iniziale del verso, perché, come già sia accennava, assolvono la doppia funzione di riprodurre cadenze petrarchesche e insieme di introdurre una frase, come di norma accade ad inizio di unità metrica, quindi, oltre al v.1, anche ai versi 5, 9, 12 del sonetto e all'inizio delle stanze in madrigali e ballate. In queste sedi spesso compaiono formule di «transizione del discorso»⁵⁷, quali «Ma, lasso oimé», «Ben mi si potea», «Così mi vivo», «Gran meraviglia è pur com'io», che derivano direttamente dal *Canzoniere*. Insieme alla singola tessera, Da Porto mutua anche la funzione di questi costrutti. È il caso dell'avverbio *così* ad inizio verso, usato da Petrarca soprattutto in apertura della sirma del sonetto o all'inizio della seconda terzina, esplicando una «funzione riassuntiva»⁵⁸ e di «raccordo»⁵⁹ con quanto detto in precedenza:

Rime 42, 9-11

Così mi vivo in quel senza speranza,
poi che da voi tant'aria mi diparte,
e non trovo in altrui vostra sembianza.

RVF 167, 12 -14

Così mi vivo, et così avvolge et spiega
lo stame de la vita che m'è data,
questa sola fra noi del ciel sirena.

In questo caso la tessera petrarchesca, che costituiva una frase a sé nei *RVF*, viene inserita in una linea sintattica più ampia «Così mi vivo *in quel* senza speranza» introducendo un commento riassuntivo della situazione narrata nelle quartine, richiamata dal pronome «*in quel*» al centro del verso.

Una considerazione analoga si può fare anche per il *ma* ad inizio della seconda terzina, che alla funzione avversativa associa quella di «relazione con quanto precedentemente affermato»⁶⁰. Mi sembra significativo in questo senso il prestito effettuato all'altezza del sonetto 6, nel quale Da Porto mutua dallo stesso sonetto petrarchesco l'attacco della prima e della seconda terzina, cioè il medesimo modello argomentativo:

⁵⁷ Tonelli (1999) p. 89, che a sua volta cita M.V. Giuliani-B. Zonta, *Interferenza, persuasioni e valori nell'uso del ma*, Roma, Istituto di Psicologia del CNR, R. T, n° 287, 1980.

⁵⁸ Cfr. Tonelli (1999) p. 94.

⁵⁹ Cfr. Tonelli (1999) p. 95.

⁶⁰ Tonelli (1999) p. 89, che cita dall'*Enciclopedia dantesca*.

Rime 6, 9-14

Ben fôra tempo omai ch'a l'aspra pioggia
del vostro pianto e de' sospiri al vento
donasse la fortuna un fin sereno;

ma io nol spero, e crescere in tal foggia
cagione al sospirare e pianger sento,
che forza è ch'anzi tempo io venga meno.

RVF 202, 9-14

Ben poria anchor Pietà con Amor mista,
per sostegno di me, doppia colonna
porsi fra l'alma stanca e 'l mortal colpo;

ma io nol credo, né 'l conosco in vista
di quella dolce mia nemica et donna:
né di ciò lei, ma mia ventura incolpo.

Al verso 9, oltre all'avverbio *ben*, viene recuperato anche il verbo al condizionale *poria* → *fôra* e l'avverbio di tempo *anchor* → *omai*; la formula d'attacco del v. 12 è riprodotta in modo identico, varia solo la scelta del verbo, simile comunque sia per significato, sia per suoni *crEdO* → *spErO*. Il modulo *ben* (inizio della prima terzina) + *ma* (inizio della seconda terzina) viene riprodotto in un'altra sirma di sonetto:

Ben dirò come Amor s'annida in vui,
e vostre luci già nel mondo sole
m'arsero dolcemente a parte a parte;

ma tosto ch'io sia a dir come in altrui
destavate virtù, vinceste il sole,
non ardirò parlar di voi senz'arte. 61, 9-14

e in generale viene interiorizzata una formula d'apertura della seconda terzina con la congiunzione *ma*, usata sia con una funzione marcatamente oppositiva (come in 11, 12 «*Ma* scoperto l'error...»), sia come coordinazione che introduce una riflessione (cfr. 13, 9; 17, 9; 22, 12; 58, 12).

Considerando ora l'aspetto prosodico di questo tipo di prestiti, si osserva che il recupero di parole all'inizio del verso condiziona il ritmo di tutto il verso, che spesso riproduce quello del verso petrarchesco di partenza. Ecco allora che queste formule "attivano" dei calchi ritmici, come si vede in questo caso:

Ma, lasso oimè, la strada *or* m'è contesa
Ma, lasso, a me non val fiorir de valli

12, 5

RVF 66, 19

2^a 4^a 6^a 8^a 10^a

2^a 4^a 6^a 8^a 10^a

Entrambi i versi sono scanditi da un ritmo giambico, l'uguaglianza iniziale data dalla congiunzione *ma* e dal lessema patetico *lasso* si estende al terzo elemento della frase, con paronomasia e identità di accento tra *a me* e *oimè*, e alla presenza di *or* in settima sede. Il dativo *a me*, sostituito da *oimè*, viene comunque ripreso dal Porto nel finale del

verso, e sfruttato per creare una rima interna, inclusiva *oimè* : *m'è*. Da notare che la formula *Ma, lasso oimè*, ricorre anche nel finale del madrigale 56, ad attacco di periodo: «*Ma, lasso oimè, sotterra*» 56, 10.

Vediamo un altro caso, sempre con il *ma* iniziale:

<i>Ma io ben dico</i> in mille doglie avolto	22, 13	4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>ma io nol credo</i> , né 'l conosco in vista	<i>RVF</i> 202, 12	4 ^a 8 ^a 10 ^a

Il verso delle *Rime* introduce anche un accento di 6^a, attestandosi su uno schema giambico; noterei comunque l'affinità tra i due attacchi, che seguono questo schema: *ma io* + monosillabo + verbo bisillabico.

Un caso analogo si ha all'inizio della sirma del sonetto 36:

<i>Ben mi</i> si potea allor veder nel volto	36, 9	1 ^a 5 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>Ben mi</i> credea dinanzi agli occhi suoi	<i>RVF</i> 23, 101	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>Ben mi</i> credea passar mio tempo omai	<i>RVF</i> 207, 1	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a

che recupera dai *RVF* il nesso iniziale *ben mi*, il verbo all'imperfetto *credea* → *potea*, e, da *RVF* 270, l'infinito con apocope *passar* → *veder*. L'andamento del verso di Da Porto è solo leggermente alterato dalla presenza del *si* impersonale prima del verbo *potea* e dal contraccento di 5^a e 6^a. In altri casi le modifiche dell'imitatore vanno nella direzione della normalizzazione del ritmo, ad esempio mediante inserzione di monosillabi tonici, come il *pur* in questo esempio:

<i>Gran meraviglia</i> è pur <i>com'io</i> non manche	37, 12	4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>Gran meraviglia</i> ò <i>com'io</i> viva anchora	<i>RVF</i> 343, 5	4 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a

Che il costrutto «*gran meraviglia ò*» e il contraccento di 4^a e 5^a non fossero in linea con le scelte linguistiche e prosodiche di Da Porto è confermato da questa citazione del verso petrarchesco, dove il poeta opta per la stessa soluzione indicata precedentemente: «*che meraviglia è ben com'ancor vivo*» 19, 3⁶¹.

In questo caso il legame con il testo petrarchesco è un po' meno definito:

<i>Allor</i> potrò disciolto, e fuor d'affanno	9, 9	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>allora sciolte</i> , et sovra òr terso bionde	<i>RVF</i> 196, 8	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a

⁶¹Soluzione condivisa da Bembo, *Asolani* 32, 52 «*Che meraviglia è ben com'io non pera*».

ma l'interferenza tra i due passi è rilevabile, oltre che dall'attacco con *allor/allora*, dalla presenza del participio *disciolto/sciolte* e dalla divisione in due parti del verso, sottolineata dalla congiunzione coordinante.

Talvolta il prestito all'inizio del verso attiva un calco ritmico e grammaticale/sintattico, come in questo esempio,

<i>che mal mio grado a te mi tien lontano.</i>	29, 11	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
<i>che mal mio grado a morte mi trasporta:</i>	<i>RVF</i> 6, 11	2 ^a 4 ^a 6 ^a (8 ^a) 10 ^a

dove è identica la successione dei vari elementi della frase: locuzione iniziale + preposizione *a* + nome + pronome *mi* + verbo.

Distingueri il fenomeno dei «sintagmi ritmici»⁶², che si verifica quando il sintagma occupa la medesima posizione metrico - prosodica nel verso di partenza e in quello d'arrivo, come in questo caso:

la sua <i>beltà</i> seguendo in ogni canto	8, 7
de la <i>beltà</i> che m'ave il cor conquiso	<i>RVF</i> 77, 4

Il sostantivo *beltà* si trova nella stessa posizione in entrambi i versi, cioè sotto accento di 4^a e dopo due monosillabi. Caso analogo nel sonetto 9:

E di <i>mia libertà</i> lieto et altiero	9, 5
tal che <i>mia libertà</i> tardi restauro	<i>RVF</i> 197, 4

Il sintagma «*mia libertà*», che ricorre in Petrarca solo nel verso citato, è sotto accento di 6^a, segue anche in questo caso due elementi monosillabici e genera il contraccanto di 6^a 7^a. Cito ancora due esempi:

mesto <i>mi vivo</i> e 'n tenebre sommerso	9, 2
Cosí <i>mi vivo</i> , et cosí avolge et spiega	<i>RVF</i> 167, 12

E vagliami <i>appo te</i> , che sempre al nome	29, 12
che mi scusi <i>appo voi</i> , dolce mia pena	<i>RVF</i> 24, 2

⁶² Cito Soldani (1999) p. 60, che a sua volta rimanda a Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981 e più in generale, al saggio di Contini, (1965).

Il primo vede coinvolto un sintagma verbale, che si trova sotto accento di 4^a, preceduto da un bisillabo, e seguito in entrambi i versi dalla congiunzione *e*, il secondo un sintagma preposizionale.

Un fenomeno simile si ha quando il prestito riguarda un settenario e un endecasillabo, come in questo caso:

ma tacciol per <i>paura</i> .	38, 9
Et io, pien di <i>paura</i> , tremo et taccio	<i>RVF</i> 202, 8

dove, oltre ad essere recuperato il nucleo tematico-lessicale *paura / taccio* → *tacciol / paura*, è mantenuta la stessa posizione del sostantivo *paura*, in sesta sede.

Diverso il caso dei settenari trapiantati dai *RVF* all'inizio del verso, a coprire il primo emistichio, come in questi esempi:

<i>Ché la mia vita</i> di riposo vòta	23, 5
<i>che la mia vita</i> acerba	<i>RVF</i> 125, 62
<i>ma temenza m'accora</i> , ché in costei	59, 5
<i>ma temenza m'accora</i>	<i>RVF</i> 264, 16

Se nella prima parte del verso sono numerosi i prestiti di sintagmi nominali + *che*, nel secondo emistichio il prestito più frequente è quello costituito dall'altra metà del costrutto relativo, che segue il modulo *che* + complemento/avverbio + verbo. Troviamo pertanto prestiti perfetti di clausole:

I miei sospiri e 'l duol, <i>che mi disface</i>	21, 4
quel celeste cantar <i>che mi disface</i>	<i>RVF</i> 220, 10
il dolor saria gioia, <i>che m'atterra</i>	56, 9
del pensiero amoroso <i>che m'atterra</i>	<i>RVF</i> 36, 2
me lasciando nel duol, <i>che s'è mal celo</i> ,	62, 3
l'alta piaga amorosa, <i>che mal celo</i>	<i>RVF</i> 195, 8

o di sintagmi trasferiti nella parte finale del verso e inseriti nel costrutto relativo:

Quella pena crudel che 'l cor mi preme	23, 2
preme 'l cor di desio, di speme il pasce	<i>RVF</i> 264, 58

L'ultimo verso daportiano citato riecheggia anche un celebre passo dantesco, *Inf.* 33, 5 «disperato dolor *che 'l cor mi preme*», e il modulo *che + 'l cor + pronome mi + verbo* ritorna anche in altre clausole, che incrociano il ricordo dantesco con parole dei *RVF*:

Ma piace a voi <i>l'ardor, che 'l cor m'avampa</i> o refrigerio al cieco <i>ardor ch'avampa</i>	26, 13 <i>RVF</i> 366, 20
il raggio vostro, che <i>nel cor mi giunge</i> <i>giunse nel cor</i> , non per l'usata via	30, 10 <i>RVF</i> 33, 10

Talvolta la clausola finale comprende anche il sintagma nominale che precede il pronome relativo:

L'esempio d'ogni <i>bel pensier ch'io celo</i> Mentr'io portava i <i>be' pensier' celati</i>	34, 8 <i>RVF</i> 11, 5
---	---------------------------

In quest'ultimo esempio Da Porto, anche per esigenze di rima (*cielo : velo : gielo : celo*), modifica la clausola petrarchesca, sostituendo al participio *celati* la frase relativa introdotta dal *che*, e recuperando dallo stesso verso il pronome di prima persona.

Anche nel secondo emistichio si verificano casi di "sintagmi ritmici":

mesto mi vivo e <i>'n tenebre</i> sommerso che son rimasto <i>in tenebre</i> e martire	11, 2 <i>RVF</i> 359, 24
un foco, un stral, che <i>mi consuma</i> e punge che dolcemente <i>mi consuma</i> e strugge	30, 7 <i>RVF</i> 72, 39

nel primo esempio sotto accento di 6^a, nel secondo di 8^a, ma in questa sede il fenomeno che più conta è il prestito di clausole. Si è visto come dittologie e sintagmi aggettivo + sostantivo prelevati dai *RVF* vengano collocati di preferenza in fine verso, ma numerose sono anche «altre associazioni verbali meno facilmente isolabili e semanticamente meno autonome»⁶³. Qualche esempio:

drizzarmi a quella via <i>ch'al ciel ne guida</i> ma saldo et certo, <i>ch'a buon fin ne guide</i>	21, 4 <i>RVF</i> 220, 10
Che per voi preso et arso <i>al fin mi mena</i> quella che con tua forza <i>al fin mi mena!</i>	18, 2 <i>RVF</i> 207, 77
che rendea verde l'orto <i>di sua vita</i>	32, 6

⁶³ Trovato (1979) p. 39.

per l' extreme giornate <i>di sua vita</i>	<i>RVF</i> 16, 6
che tutti gli altri fer <i>di pianger vaghi</i>	50, 11
Per gli occhi che <i>di sempre pianger vaghi</i>	<i>RVF</i> 37, 63

Alle volte Da Porto riproduce una cadenza petrarchesca, ma sostituisce una o più parole, adattandola al contesto:

Si partì lieto, dove <i>mesto giacque</i>	22, 8
allor che folminato et <i>morto giacque</i>	<i>RVF</i> 23, 52
E quantunque <i>io conosca ire a la morte</i>	15, 5
pur a pensar com' <i>io corro a la morte</i>	<i>RVF</i> 37, 20
Da me tornasti, <i>a cui di me non cale</i>	72, 9
vera donna, et <i>a cui di nulla cale</i>	<i>RVF</i> 263, 5

Nel secondo caso, ad esempio, i punti di contatto tra i due versi sono vari: la clausola «a la morte», la presenza del pronome personale di prima persona, il contraccanto di 6^a 7^a; cambia il verbo di movimento, al posto di ‘correre’ viene inserito *ire*.

Concludo questa parte con alcuni casi di prestiti che riguardano entrambi gli emistichi dello stesso verso: in altre parole una strategia di creazione di nuovi versi. La parte più esposta a questo tipo di operazione è l'incipit della poesia, come si vede in questi casi, nei quali sono giustapposti due emistichi, più o meno “perfetti”:

<i>L'arbor gentil, che mentre piacque al cielo</i>	34, 1
<i>L'arbor gentil che forte amai molt'anni</i>	<i>RVF</i> 60, 6
che tenne gli occhi mei <i>mentr'al ciel piacque</i>	<i>RVF</i> 320, 3
<i>Leandro mio, s'a voi fosse ben nota</i>	23, 1
<i>Sennuccio mio, benché doglioso et solo</i>	<i>RVF</i> 287, 1
<i>S'a voi fosse sí nota</i>	<i>RVF</i> 71, 61
<i>Spirto gentil, ch'or mostri aperto segno</i>	29, 1
<i>Spirto gentil, che quelle membra reggi</i>	<i>RVF</i> 53, 1
fu de' begli occhi vostri <i>aperto dono</i>	<i>RVF</i> 63, 6
<i>Così mi vivo in quel senza speranza</i>	42, 9
<i>Cosí mi vivo, et cosí avolge et spiega</i>	<i>RVF</i> 167, 12
et vivo del desir <i>fuor di speranza</i>	<i>RVF</i> 73, 78

2. Lessico non petrarchesco

Il lessico è il settore nel quale affiora maggiormente il retroterra culturale di Luigi Da Porto, la sua formazione, le sue letture. Si è visto come Petrarca sia il riferimento costante e il modello a cui si conformano le sue scelte, da quelle tematiche a quelle linguistico-stilistiche, secondo le indicazioni dell'amico e maestro Pietro Bembo, che proprio negli anni di produzione poetica del Porto (dal primo decennio del '500 al 1529, anno della morte del poeta vicentino) andava elaborando quella «complessa codificazione linguistica e poetica»⁶⁴ che avrebbe dato l'avvio alla stagione del petrarchismo cinquecentesco. Ma è anche vero che nella sua poesia si possono rintracciare altre presenze, riflesso di un orizzonte poetico che è proprio dei letterati che vivono a cavallo tra due secoli, il Quattrocento delle corti e della poesia cortigiana e il Cinquecento del canone petrarchesco e della norma. E così accanto a Petrarca compaiono, ad esempio, tessere della *Commedia* di Dante, dell'*Arcadia* di Sannazaro e delle *Rime* di Bembo, alle quali si aggiunge anche materiale lessicale mediato dalla tradizione dei poeti cortigiani, come Serafino Aquilano, Antonio Tebaldeo e Giusto de' Conti, che Da Porto utilizza «senza quel senso di colpa stilistico e storico che i poeti degli anni Trenta-Quaranta del nuovo secolo avrebbero sentito» (Fedi, 1990, p.148)⁶⁵. Ne deriva una poesia in cui confluiscono varie esperienze, che si compongono in «un'estrema sintesi tra l'eredità della poesia quattrocentesca [...] e il nuovo verbo che viene dal Sannazaro e dal Bembo, di cui non è accolta la componente, in loro essenziale, della cultura classica.» (Gorni-Brianti, p. XI).

Sono comunque da tenere presenti due aspetti: il primo è che all'interno del vocabolario delle *Rime* il lessico non petrarchesco occupa una posizione nettamente minoritaria. In questo Da Porto si colloca già nella scia del petrarchismo più maturo, che trova uno dei suoi caratteri più distintivi nella riconoscibilità dei singoli elementi petrarcheschi, in primo luogo delle parole, contravvenendo al precetto petrarchesco dell'*abstinendum verbis*, secondo il quale l'imitazione di un modello deve rivolgersi,

⁶⁴ Ferroni-Quondam, p.21

⁶⁵ Per un'idea delle letture di Luigi Da Porto rimando ancora a Fedi (1990), p.121: «Morto nel 1529, un anno prima quindi della data "fatidica" delle rime del Sannazaro e del Bembo (ma certo la produzione lirica di quest'ultimo non gli era ignota, e viceversa) e quattro anni dopo le *Prose* del 1525, nato nel 1485, fece in tempo a leggere ventenne gli *Asolani* e prima ancora l'*Arcadia*, si intrattenne di certo fra le rime di Serafino e del Tebaldeo nelle more belliche, seguì i percorsi bembiani dal suo forzato "esilio" vicentino, auscultò senza dubbio e con interesse sia le tarde (per lui ormai prossimo alla morte) riesumazioni della lirica due-trecentesca nella Giuntina, sia le prove trissiniane sfociate poi nelle *Rime* del suo stesso, fatale, 1529.»

più che agli aspetti esteriori, al carattere e allo stile di un autore.⁶⁶ Il secondo aspetto consiste nel fatto che il materiale estraneo ai *RVF* trova diritto di cittadinanza nella raccolta vicentina in quanto viene inserito in forme e strutture tipicamente petrarchesche, secondo una costante del processo imitativo di Luigi Da Porto, che è quella di legittimare la presenza di elementi e aspetti legati all'esperienza particolare dell'autore (in questo caso la sua formazione culturale) con un continuo riferimento al codice petrarchesco. Si veda ad esempio il sonetto *25 Ventura, mentre tu nel bel terreno*, descrizione della vita condotta in campagna, lontano dalle preoccupazioni della città:

Ventura, mentre tu nel bel terreno,
che l'Alpi, il mare e la Livenza chiude,
dove le mie venture fur sì crude,
ti stai servendo di gran fede pieno,

io nel Montorso mio dolce et *ameno*
vivo fra gente *boscareccia* e *rude*,
e drizzo il cor quanto posso a virtude,
disgombrando *viltà* fuor del mio seno.

Qui mi sto solo, et or di sopra un colle
miro il gran piano e l'ondeggianti *biade*,
or fo d'un tronco a me stesso colonna,

or veggio il tuo *Merlin* pien di beltade,
or *capre*, or *agni* pascer l'erba molle;
e sol bramo te meco, e la mia donna.

Il sonetto, «quasi scenario di favola pastorale» (Gorni-Brianti, p. XI), ospita una serie di termini non presenti nei *RVF*, provenienti soprattutto dall'*Arcadia* di Sannazaro: *ameno* (v.5), *boscareccia* (v.6), *ondeggianti* (v.10), *biade* (v.10) (e il sintagma «ondeggianti biade» è in *Arcadia* 5, 29), *capre*, (v.13) *agni* (v.13). Altri termini non petrarcheschi sono *rude* (v.6), *viltà* (v.8) e *Merlin* (v.12) «forse una villa, come in Ariosto, *Satire* IV 118»⁶⁷. Come si diceva, questo materiale “altro” viene collocato in strutture caratteristiche dei *RVF*. Gli aggettivi *ameno*, *boscareccia* e *rude* sono inseriti in due dittologie antitetiche, entrambe copulative, e disposte nella parte finale di due versi successivi, a creare una sequenza parallela: «**Montorso mio dolce et ameno**» (v.5) e «**gente boscareccia e rude**» (v.6). Il sintagma «ondeggianti biade» è collocato in un

⁶⁶ «Utendum igitur *ingenio* alieno utendumque *coloribus*, abstindendum *verbis*», dalla *Familiare* 23 di Petrarca. Per il concetto di *abstinendum verbis* e le teorie sull'imitazione di Petrarca cfr. Ferroni-Quondam (1973), pp. 211-233 e Quondam (1991), p.186.

⁶⁷ Dal commento di Gorni-Brianti, p.57.

verso bipartito, anch'esso caratterizzato da un parallelismo «miro il **gran piano** e **l'ondeggianti biade**» (v.10), nella forma più canonica costituita dall'alternanza di aggettivo e nome.⁶⁸ Inoltre le terzine presentano una struttura anaforica, scandita dalla ripetizione dell'avverbio temporale *or*, che accoglie altri due sostantivi non petrarcheschi “*or capre, or agni*” (v.13). Essa è esemplata su questo passo dei *RVF*, dal quale è tratto anche il primo emistichio: «*Qui mi sto solo; et come Amor m' invita, / or rime et versi, or colgo herbe et fiori,*» (*RVF* 114, 5-6) → «*Qui mi sto solo, et or di sopra un colle...*» (v.8). Tralasciando le numerose corrispondenze con il testo del *Canzoniere*, si possono qui rilevare alcuni aspetti dell'organizzazione del sonetto che rimandano a Petrarca: l'attacco in vocativo seguito da una subordinata (si veda, ad esempio, *RVF* 34 *Apollo, s'anchor vive il bel desio*), lo stacco oppositivo con *io* all'inizio della prima quartina (come in *RVF* 92 e 168), la rima *colonna : donna*, attinta dalla canzone 126 dei *RVF* così come il verso 11 «*or fo d'un tronco a me stesso colonna*», ← «*a lei di fare al bel fiancho colonna*» *RVF* 126, 6 e, infine, il verso di chiusura del componimento «*e sol bramo te meco, e la mia donna*», bipartito e calco quasi perfetto di *RVF* 349, 14 «*ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna*». Riassumendo: l'uso di materiale lessicale proveniente, in questo caso, dal genere pastorale è funzionale all'evocazione di un paesaggio idilliaco, ma l'orchestrazione generale del sonetto si basa su mosse e stilemi prettamente petrarcheschi.

Alcune considerazioni sulla distribuzione del lessico non petrarchesco all'interno del sistema delle *Rime*. Innanzitutto può essere utile vedere dove questo materiale “altro” non c'è. Ad esempio si può isolare un piccolo gruppo di poesie, costituito dai componimenti in morte della donna amata (il madrigale 56 e i sonetti 58, 60, 62, 63, 65), nel quale i termini non petrarcheschi sono quasi del tutto assenti. Le uniche parole estranee al sistema dei *RVF* sono *tondo* (58, 6), attinto dai *Trionfi, elevata* (58, 8) che è un latinismo presente anche nelle opere latine di Petrarca, *ignorante* (58, 9), altro latinismo presente nei *Trionfi, gigli* (62, 12) dagli *Asolani* di Bembo e due nomi geografici *Cattaio* e *Caspio*, dei quali il primo rinvenibile nei *Trionfi* e il secondo all'inizio del primo libro delle *Epistole Familiari*, in un contesto luttuoso che riecheggia l'anno della morte di Laura e di altri amici di Petrarca. Quindi le vere eccezioni al vocabolario petrarchesco si riducono al solo *gigli* «*or non nascan mai più gigli o viole*»

⁶⁸ Caratteristico di Petrarca e «seguaci cinquecenteschi» è il fatto di rinforzare «quasi sempre la bipartizione attraverso degli espedienti propriamente retorici: il che si traduce di fatto in un impiego largo del parallelismo, nelle sue realizzazioni più varie.» (Soldani, 1999, p.47).

(62, 12), che proviene da questo luogo degli *Asolani*, «*Gigli*, caltha, viole, acantho et rose» (3, 9, 61)⁶⁹, dove sono enumerati vari nomi di fiori, tra cui gigli e viole, come in Da Porto.⁷⁰ Si può rilevare, dunque, che nella parte “in morte” della raccolta l’imitazione del modello petrarchesco sia più voluta e più sorvegliata, anche in un settore come quello del lessico tendenzialmente più permeabile ad interferenze di altri autori, e non sarà un caso se il luogo del *Canzoniere* da cui Da Porto attinge più copiosamente materiale per le sue *Rime* è la canzone 264, primo testo della parte in morte di Laura.

Al polo opposto per concentrazione di parole non petrarchesche si collocano alcuni testi, soprattutto di contenuto non amoroso. Tra essi spicca il sonetto 24, *Frate, chi vòl veder secca pietate*, invettiva contro la degenerazione morale degli ambienti di corte, «capace di superare anche la memoria del Petrarca “babilonese”» attraverso l’utilizzo di materiale lessicale proveniente dalla *Commedia* di Dante e dal «più recente esercizio cortigiano»⁷¹. Altri testi che presentano numerose parole non petrarchesche sono il già citato sonetto 25, *Ventura, mentre tu nel bel terreno*, la poesia 33, *Avara pastorella*, unico madrigale pastorale della raccolta e il sonetto 57, *Luna, ch’or sei Proserpina, or Diana*, una preghiera alla Luna nutrita dal ricordo del mito di Endimione: tematiche pastorali e immagini naturali che risentono dell’influsso di altri modelli, primo fra tutti l’*Arcadia* di Sannazaro. Si osserva, dunque, una specializzazione tematica del lessico non petrarchesco: in presenza di determinati argomenti il poeta si sente più legittimato a ricorrere ad altri autori e ad altre tradizioni.

Tra questi due “estremi” si collocano tutte le altre poesie, il fulcro delle *Rime* di Luigi da Porto: sarà interessante vedere in che modo e in quali ambiti viene utilizzato il lessico non petrarchesco, se cioè la presenza di questo materiale “altro” abbia delle funzioni proprie e specifiche, non ricollegabili esclusivamente all’influsso del contesto storico e culturale in cui il poeta si trova a scrivere.

Meno efficace risulta l’idea di una distribuzione differente di questo tipo di lessico a seconda della forma metrica, anche se si possono individuare delle tendenze: nei madrigali (con l’eccezione del già citato *Avara pastorella*) compaiono raramente parole non petrarchesche. Forse perché l’assunzione di una forma metrica sì petrarchesca ma piuttosto rara del *Canzoniere* (solo quattro madrigali) è già di per sé sentita come

⁶⁹ Dal commento di Gorni-Brianti p.72.

⁷⁰ Ed è significativo che in questa zona della raccolta vicentina gli eventuali rimandi ad altri autori (sintagmi, versi...) si limitino quasi esclusivamente alle *Rime* di Bembo.

⁷¹ Cfr. Fedi (1990) p.125-6.

“eversiva” rispetto al modello: di qui la scelta di rimanere all’interno del vocabolario petrarchesco, per evitare di aumentare la distanza dalla fonte. Dall’altra si nota che nel testo più esteso della raccolta, *Che debb’io fare, Amore* (poesia 46), unica ballata pluristrofica della raccolta, i termini non petrarcheschi sono numerosi e assumono un particolare rilievo.

2.1 Dantismi

In questa parte si esaminano i dantismi non riconducibili alla mediazione dei *RVF*, che arrivano alla raccolta di Luigi Da Porto attraverso la lettura diretta delle *Rime* e della *Commedia* di Dante oppure tramite intermediari quattrocenteschi, poeti cortigiani che hanno un ruolo importante nel «suggerire, mediare, contaminare questa fonte “lontana”»⁷². Ad esempio, il dantismo e latinismo *rude*, «vivo fra gente boscareccia e *rude*» (25, 6), compare in *Purgatorio* 33, 100-2 «Veramente oramai saranno nude/ le mie parole, quanto converrassi/ quelle scovrire a la tua vista *rude*» e viene ripreso tre volte nell’opera di Serafino Aquilano. In una di esse «A ciò le *genti rude*, inculte e strane» (*Rappresentazione allegorica*) si ritrova lo stesso sintagma presente in Da Porto «genti rude»: questo riscontro permette di individuare nel poeta quattrocentesco, più che in Dante, la fonte diretta del prestito. Propongo un altro esempio volto a illustrare la trama di interferenze - Petrarca, Dante, poeti cortigiani - rinvenibile nel tessuto linguistico delle *Rime*. In questo passo:

Ma scoperto l’error, dico a me: Stolto,
de la tua *sciocca* mente questo è inganno
per troppo desiare in lei raccolto. (11, 12-14)

il dantismo *sciocca*⁷³ deriva da *Inf.* 31, 70: «E’l duca mio ver’ lui: Anima *sciocca*» e viene utilizzato per creare un nuovo sintagma «sciocca mente». In Petrarca compare, invece, il sintagma «mente stolta» e si noti che l’aggettivo *stolto* ricorre solo in questo caso nei *RVF* («d’ogni conforto, onde la *mente stolta*» *RVF*, 124, 6). Sul passaggio «mente stolta» *RVF* → «sciocca mente» *Rime* e il successivo riutilizzo di *stolto* con funzione di vocativo può aver influito il ricordo di alcuni luoghi delle *Rime* di Antonio Tebaldeo, nei quali, come nei versi Da Porto, alla ricognizione di un *errore* segue un

⁷² Cfr. Afribo (2009), p.184.

⁷³ L’aggettivo *sciocco* compare anche nei *RVF*, ma in questo caso particolare mi sembra che il termine derivi direttamente da Dante.

lamentela rivolta a se stesso: «Spesso me adiro e me medesmo acuso/ di questo folle errore e puerile,/ e dico: “Stolto, hormai prendi altro stile!”» (Tebaldeo, *Rime* 58, 3) e «Spesso del mio fallire, io me correggio/ e dico: “Stolto, che pensando vai?”» (Tebaldeo, *Rime* 565, 23). Si osserva la presenza dello stesso modulo, costituito dal discorso diretto introdotto da «dico» e seguito dal vocativo «Stolto»; nel primo dei due esempi ricorre anche la parola *errore*, come in Da Porto.

L'influsso di Dante è particolarmente presente in alcuni ambiti metaforici, ad esempio quello della navigazione, che in Da Porto è sempre simbolo di una vita segnata dalle sofferenze d'amore. Si vedano ad esempio queste parole: *turbo* (5, 3) «un *turbo* sì la gira, ch'al fin pave» (*Inf.* 26, 137 «chè de la nuova terra un *turbo* nacque»); *prora* (5, 10) «ovunque volgo la dolente prora» (*Inf.* 8, 29 «segando se ne va l'antica *prora*»; *Inf.* 26, 141: «e la *prora* ire in giù, com'altrui piacque»; *Par.* 23, 68 «quel che fendendo va l'ardita *prora*»); *sommerso*, presente tre volte nelle *Rime*: 5, 4 «restar *sommersa*, e 'l suo nocchiero morto», 67, 10 «morte, a l'aspra fortuna, che *sommerso*» e 11, 2 «mesto mi vivo e 'n tenebre *sommerso*» (cfr. *Inf.* 6, 15, *Inf.* 18, 125 e *Purg.* 31, 101).

Alle volte i dantismi hanno la funzione di rendere più concrete e visive alcune immagini tradizionali della poesia d'amore. Ad esempio in questi versi «Sento nove saette e novo foco/ ardermi il petto, e *trappassarmi* il core» (39, 10) è dantesca l'accezione di «passarmi da parte a parte»⁷⁴ del verbo (*Purg.* 5, 26 «per lo mio corpo al *trapassar* d'i raggi»), mentre nei *RVF* «trapassare» ha il significato di “trascorrere”(nel *Canzoniere* ricorre il verbo *traffiggere*, cfr. *RVF* 112, 11 «Qui co' begli occhi mi *traffisse* il core»). La stessa funzione di intensificazione espressiva si nota nell'aggettivo *cocente*, «Sì stretto è 'l laccio, sì *cocente* il foco» (18, 1) che viene usato da Dante in *Rime* 12, 8 «poi con atto di spirito *cocente*»⁷⁵ (ma si noti che in Petrarca ricorre *coce*, *RVF* 23, 67 «qual fu a sentir? che'l ricordar mi *coce*») e nell'aggettivo *sdegnose*, 59, 9 «poi veggio ben di che *sdegnose* tempore» (*Inf.* 8, 44 «Alma *sdegnosa*», *Inf.* 10, 41).

Spesso la presenza di dantismi si associa ad immagini concrete e corpose. Il termine *satollo*, latinismo da *satullum*, ad esempio, ricorre nella poesia 46, unica ballata pluristrofica della raccolta, in questo passo che lamenta la forza inestinguibile del desiderio amoroso (vv. 22-28):

Trammi, deh trammi, Amor, trammi d'affanni!

⁷⁴ Come nota il commento Gorni -Brianti p.62.

⁷⁵ *Cocente* compare anche in *Asolani*, I, 32, 11 «Et un penser la strugge/ *cocente* sì, ch'ogni altro danno è leve» e in Tebaldeo *Rime* 489, 1-2 «Phoebo, a che tanto in me toi raggi ardenti/ mandi? Deh, frena il tuo *cocente* ardore!».

Ristora i miei gran' danni,
 Pasci questa mia fame,
 Tal che sazio mi chiamo:
 Che se giamai non debbo esser *satollo*,
 Per dar fine al desire
 Vorrei più tosto ber Lethe o morire.

Il dantismo *satollo* (v.26) ripropone e intensifica il concetto già espresso da *sazio* (v.25), termine al quale è legato anche dall'allitterazione SAzio – SAtollo. Entrambi i termini appartengono alla sfera semantica del cibo, come anche il verbo «pascere» e il sostantivo «fame» al v.24. L'uso metaforico di *satollo* contraddistingue anche il passo dantesco da cui deriva il termine, «Voialtri pochi che drizzaste il collo/ per tempo al pan de li angeli, del quale/ vivesi qui ma non sen vien *satollo*,/ metter potete ben per l'alto sale/ vostro navigio, servando mio solco/ dinanzi a l'acqua che ritorna equale » (*Par.* 2, 10-15), ma il contesto è molto diverso: da una parte il «pan de li angeli», la scienza divina, dall'altra il «desire» (v.28), un amore decisamente terreno. Questo linguaggio metaforico domina l'intero componimento 46, a sottolineare un'ossessività tematica favorita anche dall'adozione della forma metrica della ballata; si vedano in particolare i vv. 8-11 della prima stanza, nei quali trovano spazio altri due termini non petrarcheschi, *cibarsi*, presente anche in Dante, e *sfamarsi*: «Trammi, deh trammi, Amor, trammi di doglia!/ Cangia questa mia voglia,/ Tal che almen per *cibarsi*/ Ella possa *sfamarsi*».

Un altro termine espressivo è *graffi*, 24, 3 «con mille *graffi* e mille occhi avarizia» (*Inf.* 21, 50 «Però, se tu non vuo' di nostri *graffi*»): il poeta vicentino recupera un «Dante irto e scontroso, più disposto ad essere riutilizzato in sede di accentazione tematico espressiva che non di gravità del dettato sonettistico.»⁷⁶. Su questo piano anche il verbo parasintetico *inghirlandare*, «Tempo almen è ch'io la *inghirlandi* e 'nfiori» 33, 8, che non ricorre in un sonetto, ma in un madrigale pastorale, in coppia con un altro parasintetico, attestato però in Petrarca, *infiorare* (cfr. *RVF* 208, 10 «ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca»).

Nell'elenco di dantismi che segue, ho indicato i luoghi della *Commedia* o delle *Rime* nei quali compare il termine considerato, accompagnati dalle occorrenze presenti in altri autori, più vicini cronologicamente o tematicamente al poeta vicentino.

acuta 43, 11 «ma che *acuta* pietate il cor le sproni».
 Purg. 24, 110 «ma, per fare esser ben la voglia *acuta*».

⁷⁶ Cfr. Fedi (1990) p.125.

Bembo, *Asolani*, II, 22 (parte in prosa), «con *acuto* sguardo mirandola et giudicandola» e II, 38, 43 «Sì fur le tue saette *acute* et calde». Presente in Tebaldeo, Serafino Aquilano.

- Adriano* 47, 1 «se per solcar quest'*Adriano* in parte».
Par. 21, 123 «di Nostra Donna in sul lito *adriano*».
- canto* 8, 7 «la sua beltà seguendo in ogni *canto*».
Dante, *Rime*, 2, 8 «così parete saggio in ciascun *canto*»; *Purg.* 32, 144 «tre sovra 'l temo e una in ciascun *canto*».
- cibarsi* 46, 10 «tal che almen per *cibarsi*».
Inf. 1, 103 «Questi non *ciberà* terra né peltro»; *Inf.* 8, 107 «conforta e *ciba* di speranza buona»; *Par.* 10, 25 «Messo t'ho innanzi: omai per te ti *ciba*»; *Par.* 24, 2: «del benedetto Agnello, il qual vi *ciba*».
Cibarsi ricorre in Boccaccio, *Decameron*, Terza giornata 4, e Niccolò da Correggio, *Rime*.
- cocente* 18, 1 «Sì stretto è 'l laccio, sì *cocente* il foco».
Dante, *Rime*, 12, 8 «poi con atto di spirito *cocente*».
Asolani, I, 32, 11 «Et un penser la strugge / *cocente* sì, ch'ogni altro danno è leve». Presente in Serafino Aquilano e Tebaldeo, *Rime* 489, 1-2 «Phoebo, a che tanto in me toi raggi ardenti/ mandi? Deh, frena il tuo *cocente* ardore!»
- delire* 73, 5 «D'una angeletta che mai non *delire*».
Inf. 11, 76-77 «Ed elli a me “Perché tanto delira/ -disse- lo 'ngegno tuo da quel che sòle?”».
Boiardo, *Amorum Libri* 3, 151 «se 'l tuo pensir *delira*».
- disconforto* 5, 5 «Ai segni del mio Sol mi *disconforto*».
Vita Nova, 2, 12 «per che io, quasi sbigottito della bella difesa che m'era venuta meno, assai me ne *disconfortai* più che io medesimo non avrei creduto dinanzi.».
Filenio Gallo, *Canzoniere*, 116, 1-6: «Sento già l'alma dire al corpo: «Vale,/ per partirsi da lui e gir in scorta/ del mio chiar sol, che nel bel petto porta/ quanto nel mondo e 'n ciel s'apprezza e vale;/ und'io già tremo e gusto un dolor tale,/ che di molto durar mi *disconforta*».
- ferrato* 21, 12 «con un tuo stral *ferrato* di pietate».
Inf. 29, 44 «che di pietà *ferrati* avean li strali».
- fiammelle* 14, 4 «né sparge Mongibel tante *fiammelle*».
Inf. 14, 90 «che sovra sé tutte *fiammelle* ammorta»; *Purg.* 1, 25 «Goder pareva 'l ciel di lor *fiammelle*»; *Purg.* 29, 73 «e vidi le *fiammelle* andar davante»; *Par.* 21, 136 «A questa voce vid'io più *fiammelle*».
Presente anche in Lorenzo de' Medici, Poliziano, Sannazaro.
- graffi* 24, 3 «con mille *graffi* e mille occhi avarizia».
Inf. 21, 50 «Però, se tu non vuo' di nostri *graffi*».
Quattro occ. nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, una nel *Morgante* di Luigi Pulci.
- immenso* 66, 3 «e de l'*immenso* amor pagando il fio».
70, 5 «Ché ogni *immenso* dolor partito uguale».

Par. 24, 7 «ponete mente a l'afflezione *immensa*»; *Purg.* 27, 70 «E pria che 'n tutte le sue parti *immense*».

In Bembo ricorre una volta nelle *Rime*, 6 «Moderati desiri, *immenso* ardore» e una negli *Asolani*. Lo stesso sintagma di 70, 5 ricorre in Niccolò da Coreggio, *Silva* «*Dolor immenso*, ohimè, perché m'hai morto». Presente anche in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 700, 13-14: «Amor sopra di me tanto è montato,/ ogni giorno crescendo il foco *immenso*» e Chariteo, *Cantico Quinto de la Pascha*: «O santo, *immenso Amor*, pien di clementia».

inghirlandi 33, 8 «Tempo almen è ch'io la *inghirlandi* e 'nfiori».
Parasintetico attestato in Dante, *Par.* 9, 84 «fuor di quel mar che la terra *inghirlanda*» e *Purg.* 13, 81 «perché da nulla sponda *s'inghirlanda*». Si noti l'affinità anche con questo luogo dantesco: *Par.* 10, 91-93 «Tu vuo' saper di quai piante *s'infiora*/ questa *ghirlanda* che 'ntorno vagheggia/ la bella donna ch'al ciel t'avvalora.»

Da notare la presenza marcata di tale verbo in Boccaccio, sia in prosa sia in versi, come nota anche Bembo, *Prose della volgar lingua*, 3, 12 «Essi eran tutti di fronda di quercia *inghirlandati*, che disse il Boccaccio», citando un passo dall'Introduzione alla Nona giornata. Solo una presenza in Sannazaro: *Arcadia*, V «E i Fauni similmente con le *inghirlandate* corna».

lutto 46, 6 «tu che vedi il mio *lutto*» (*tutto* : *lutto* : *doglia* : *voglia*).
Cinque occ. in Dante, tra cui: *Inf.* 8, 37: «E io a lui: “Con piangere e con *lutto*”» (: *tutto*) e *Purg.* 3, 4- 42: «e disiar vedeste senza frutto/ tai che sarebbe lor disio quietato/ ch'eternalmente è dato lor per *lutto*» (: *tutto*). Ampia attestazione del termine nella poesia del '400; in particolare sei occ. in Tebaldeo, tra cui *Rime*, 102, 1-2 «Già de la vita mia breve e mortale/ son gionto al mezo, e pur in doglia e *lutto*» (: *tutto*) e «non voglio dietro a me biasteme e *lutto*» (*discioglia* : *lutto* : *voglia* : *tutto*).

manifesti 37, 4 «convien ch'io *manifesti* il mio gioire».
Par. 1, 24 «segnata nel mio capo io *manifesti*». *Par.* 24, 127 «comincia' io, “tu vuo' *ch'io manifesti*”».
In Bembo, *Asolani* II 25 «Non v'è egli *manifesto* di quanta gioia dell'una ogni parola dell'altra sia piena?»; Ariosto, *Rime* IV 8: «già mai mi potrò indur *ch'io 'l manifesti*». Cristoforo Landino, *Commento alla Divina Commedia*, *Inf.* 19, 5 «*hor convien che per voi suoni la tromba*: cioè è necessario *ch'io vi manifesti* et publichi ne' miei versi, et è translatione da' banditori, e quali quando hanno a publicare alchuna chosa chol suono della tromba invitano e circostanti a udire». Tebaldeo, *Rime* 269 «aciò che a tutto il mondo io *manifesti*/ *il mio martyr*, che ogni altra pena avanza.».

orto 32, 6 «che rendea verde *l'orto* di sua vita».
Inf. 33, 119 «i' son quel da le frutta del mal *orto*».
Bembo, *Stanze* 4, 1 «È la vostra bellezza quasi un *orto*».

osservi 66, 13 «e nulla *osservi*; ahi nostra dura sorte».
Inf. 28, 142 «così *s'osserva* in me lo contrappasso».
Giusto de' Conti, *La bella mano* 199, 11 «Del mio Signor, che a nessun fede *osserva*». Boiardo, *Orlando innamorato*, XXVIII, 28, 7 «Solo a parole se *osserva* la fede».

- poppe* 51, 9 «le *poppe* e'l vago sen, sul qual son reso».
Purg. 23, 102 «l'andar mostrando con le *poppe* il petto».
 Boiardo, *Orlando innamorato*, IV, 22, 7 «Le *poppe* e il petto e ogni minimo pelo». Bembo, *Asolani*, II, 11 «O come potremmo noi dare ad un tempo le leggi a' popoli et le *poppe* a figliuoli et tra i loro vagimenti le quistioni delle genti ascoltare?»
- prora* 5, 10 «ovunque volgo la dolente *prora*».
 Cinque occorrenze nella *Commedia* tra cui: *Inf.* 8, 29 «segando se ne va l'antica *prora*»; *Inf.* 26, 141 «e la *prora* ire in giù, com'altrui piacque»; *Par.* 23, 68 «quel che fendendo va l'ardita *prora*».
- rifiute* 17, 7 «la bella libertà par che *rifiute*».
Purg. 1, 71-72 «libertà va cercando, ch'è sì cara,/ come sa chi per lei vita *rifiuta*».
 Bembo, *Rime*, 47, 6 «mondo vano e fallace, io ti *rifiuto*»
- rigar* 6, 2 «che rompendo *rigar* vidi un bel petto».
 64, 11 «esser da giuste lagrime *rigato*».
Inf. 3, 67-69 «Elle *rigavan* lor di sangue il volto,/ che, mischiato di lagrime, a' lor piedi/ da fastidiosi vermi era ricolto»; *Purg.* 16, 115: «In sul paese ch'Adice e Po *riga*».
 Bembo, *Rime* 41, 3-4 «che co' lor puri e liquidi cristalli/ *riga* Ippocrene e'l bel Parnaso».
- rubinetti* 71, 3 «altri le perle e i *rubinetti* ardenti».
 Dante, *Par.* 19, 4 «parea ciascuna *rubinetto* in cui».
 Bembo, *Asolani* II, 23 «la sopposta bocca, di piccio, spazio contenta, con due *rubinetti* vivi e dolci» (prosa). Boccaccio, *Decameron*, IV, concl., «con una boccuccia piccolina li cui labbri parevan due *rubinetti*».
- rude* 25, 6 «vivo fra gente boscareccia e *rude*».
Purg. 33, 100-2 «Veramente oramai saranno nude/ le mie parole, quanto converrassi/ quelle scovrire a la tua vista *rude*».
 Serafino Aquilano, *Rappresentazione allegorica*, «A ciò le *genti* rude, inculte e strane».
- satollo* 46, 26 «che se giamai non debbo esser *satollo*».
Par. 2, 10-15: «Voialtri pochi che drizzaste il collo/per tempo al pan de li angeli, del quale/ vivesi qui ma non sen vien *satollo*,/ metter potete ben per l'alto sale/vostro navigio, servando mio solco/ dinanzi a l'acqua che ritorna equale.»
 Tebaldeo, *Rime estravaganti* 73, 146 «poiché in strazarmi ancor non se' *satollo*!» (*Apollo* : collo).
- schernendo* 69, 7 «*schernendo* poi me stesso il cor riprendo».
Inf. 23, 12-15 «Io pensava così: “Questi per noi/ sono *scherniti* con danno e con beffa/ sì fatta, ch'assai credo che lor nòi”».
 Bembo, *Prose della volgar Lingua* «o voi, che quella *schernendo* e rifiutando che natia vostra è, lodate e seguitate la strana», «per la qual cosa essi la costoro diligenza *schernendo*». Tebaldeo, *Rime* «da madonna e da Amor al fin *schernito*».
- sdegnose* 59, 9 «poi veggio ben di che *sdegnose* tempore».

- Inf.* 8, 44 «basciommi 'l volto e disse: “Alma *sdegnosa*”»; *Inf.*10, 41 «guardommi un poco, e poi, quasi *sdegnoso*».
Ampia attestazione nella poesia del '400, tra cui Serafino Aquilano, *Rime* 17,1 «Mostra pur quanto sai d'esser *sdegnosa*», Tebaldeo, *Rime* «Si *sdegnosa* ti veggio a li mei preghi» 52, 1.
- slegherò* 4, 14 «e s'io mi *slegherò*, teco mi scuso».
Purg. 15, 119 «far sì com'om che dal sonno si *slega*» e *Purg.* 19, 60 «vedesti come l'uom da lei si *slega*».
Bembo, *Rime* 152, 13 «chiamo chi del mortal mi scinga e *slegghi*».
- sodisfare* 16, 12 «volete *sodisfare*/ al cor».
Par. 10, 15 «per *sodisfare* al mondo che li chiama».
Bembo, *Asolani* (solo parti in prosa), I 9 «non pruovi di *sodisfare* al vostro disio», III 3 «*sodisfare* al loro disio».
- sommersa* 5, 4 «restar *sommersa*, e 'l suo nocchiero morto».
67, 10 «morte, a l'aspra fortuna, che *sommerso*».
11, 2 «mesto mi vivo e 'n tenebre *sommerso*».
Cinque occorrenze. nella *Commedia* tra cui: *Inf.* 6, 15 «sovra la gente che quivi è *sommersa*»; *Inf.* 18, 125 «Qua giù m'hanno *sommerso* le lusinghe»; *Purg.* 31, 101 «abbracciommi la testa e mi *sommersa*» e *Par.* 2, 62-63 «Ed ella: “Certo assai vedrai *sommerso*/ nel falso il creder tuo, se bene ascolti”». Una volta in Filenio Gallo (con *verso* : *sommerso*), in Serafino Aquilano, *Epistole* 6 «Che 'l sappia, dico: ohimè, questo è *sommerso*/ e uno altro mar de lacrime faccio io».
- sospeso* 7, 5 «quel foco, che in me il tempo avea *sospeso*».
In Dante sedici occorrenze (solo nella *Commedia*), tra cui *Purg.* 12, 78 «non è più tempo di gir sì *sospeso*»; *Par.* 33, 97 «Così la mente mia, tutta *sospesa*».
Presente anche negli *Asolani* di Bembo (solo parti in prosa) e nelle poesie di Filenio Gallo.
- tormenta* 46, 3 «*tormenta* la mia vita».
Inf. 10, 78 «ciò mi *tormenta* più che questo letto».
Ampia attestazione del verbo nella poesia del '400 e in Bembo. Vedi *Asolani* III 3 «Hor sì m'afflige Amor et mi *tormenta*» e *Rime* 152 «né *tormenta* dolor, né versa inganno».
- trappassarmi* 39, 10 «Ardermi il petto, e *trappassarmi* il core».
Purg. 5, 26 «per lo mio corpo al *trappassar* d'i raggi»
- Trento* 44, 12 «ché dai monti di *Trento* al vago ameno».
Inf. 12, 5 «di qua da *Trento* l'Adice percosse»
- turbo* 5, 3 «un *turbo* sì la gira, ch'al fin pave».
Inf. 26, 137: «chè de la nuova terra un *turbo* nacque».
Presente in Tebaldeo, *Rime*, 8, 7 «ch'io vedo l'aere *turbo* e de ira pregno».
- umida* 45, 13 «e 'l mar che rende/ *umida* lei; e goda de' tuoi rai».
Purg. 17, 4 «come, quando i vapori *umidi* e spessi».
Bembo, *Rime* «abeti e faggi, il mar profondo amate,/ *umidi* pesci, e voi gli alpestri monti».

<i>vagliami</i>	29, 12 «E <i>vagliami</i> appo te, che sempre al nome». <i>Inf.</i> 1, 83 « <i>vagliami</i> 'l lungo studio e 'l grande amore»; <i>Inf.</i> 24, 57 «Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti <i>vaglia</i> ». <i>Inf.</i> 26, 66 «e ripriego, che 'l priego <i>vaglia</i> mille»; <i>Purg.</i> 15, 26 «schermar lo viso tanto che mi <i>vaglia</i> ».
<i>vanto</i>	34, 10 «or toglì il primo <i>vanto</i> , e tua radice». <i>Inf.</i> 2, 25 «Per quest'andata onde li dai tu <i>vanto</i> ». Ampia attestazione del termine nella poesia del '400. Lo stesso sintagma ricorre in Tebaldeo, <i>Rime</i> 714, 52: «aver volse in quel loco il primo <i>vanto</i> »
<i>Vaticano</i>	44, 13 « <i>Vaticano</i> ti seguò; né 'l mio errore». <i>Par.</i> 9, 139 «Ma <i>Vaticano</i> e l'altre parti elette».
<i>Vinegia</i>	45, 12 «Pianga meco <i>Vinegia</i> e 'l mar che rende». <i>Par.</i> 19, 141 «che male ha visto il conio di <i>Vinegia</i> ».

2.2 Sostantivi astratti

Sono compresi in questo gruppo i sostantivi astratti terminanti in *-ate*, *-ute*, *-izia*, *-ia*, *-anza* e altri latinismi come *gaudio* e *patto*, provenienti da «filoni letterari arcaici»⁷⁷ (poesia provenzale e siciliana, Guittone d'Arezzo, Stilnovo), più probabilmente mediati al poeta vicentino dalla lettura di Dante e dei poeti cortigiani. Da Porto riutilizza una serie di parole che già Petrarca aveva eliminato: *amistate* (13, 11), *avarizia* (24, 3), *bontate* (24, 8), *crudeltate*, (7, 7; 13, 14; 24, 2), *distanzia* (13, 9), *divitia* (24, 6), *fedeltate* (24, 4), *fraude* (24, 4), *gaudio* (11, 11; 27, 6; 51, 3), *giustizia* (24, 4), *malizia* (24, 7), *patto* (40, 6), *servitù* (9, 8), *servitute* (17, 6), *superbia* (24, 11), *viltà* (25, 8), *viltate* (24, 5). Ma un po' come fa Petrarca nei confronti del materiale lessicale del Duecento, «trattato come oggetto desueto, reliquato»⁷⁸, anche Da Porto riadopera questi termini specializzandoli per determinati contesti e situazioni. È indicativo il fatto che la maggior parte delle parole elencate in precedenza siano collocate in un solo sonetto, il 24, *Frate, chi vòl veder secca pietate*, che è un'invettiva contro la corte, sul modello dei sonetti antiavignonesi e, insieme, una ricostruzione di un'atmosfera infernale:

Frate, chi vòl veder secca pietate,
fiorita crudeltate, orba giustizia,
con mille graffi e mille occhi avarizia,
la fraude in pregio, a vil la fedeltate,

⁷⁷ Mengaldo, 1963, p.315.

⁷⁸ Cfr. AFRIBO (2009) p.21.

nudo il valor, vestita la viltate,
il ver mendico, il mentir in divizia,
dannar virtute, e premiär malizia,
gradir l'inganno, e non curar bontate,

lingue tutte di mèl, cor di veneno,
un sdegno tra i signor', che batte il servo,
miseria con superbia a paro a paro,

di fora umile ognun, dentro protervo,
un giunger dolce, un dipartirsi amaro,
vada ond'io vegno, e fia contento a pieno.

Con le uniche eccezioni di *pietate*, v.1, e *giustizia*, v.2, tutti gli altri sostantivi astratti in *-ate*, *-ute*, *-izia*, *-ia*, sono estranei al sistema dei *RVF*: *crudeltate*, *avarizia*, *fraude*, *fedeltate*, *viltate*, *divizia*, *malizia*, *bontate*, *superbia*. Si nota che, a parte *crudeltate* (v.2), *fraude* (v.4), e *superbia* (v.11) tutte le altre parole sono collocate in fine verso, dando vita a una sequenza di rime suffissali, più facilmente reperibili nella *Commedia* dantesca o in Guittone D'Arezzo che nei *RVF*, dove generalmente è evitato l'automatismo delle rime categoriali.⁷⁹ Inoltre sono non petrarcheschi il termine *graffi*, che è un dantismo (*Inf.* 20, 50), i due verbi *dannar* e *premiar* (v.7) e l'espressione "a paro a paro", anch'essa presente nella *Commedia* dantesca (*Purg.* 24, 93)⁸⁰. Si osserva, comunque, che la struttura del componimento rimanda a Petrarca: il sonetto è composto da un solo periodo e si fonda sul procedimento retorico dell'*accumulatio*, una lunga enumerazione di sintagmi nominali che occupa i primi tredici versi del testo, sul modello dei quattro sonetti monoperiali dei *RVF*.⁸¹

L'altro testo che presenta un certo numero di sostantivi "duecenteschi" è il sonetto 13, nel quale ricorrono questi termini: *distanzia* (v.9), che compare varie volte nella *Commedia* di Dante, *amistate* (v.11) e *crudeltate* (v.14), in rima, due parole topiche del lessico stilnovistico, assenti nella *Commedia*, ma presenti nella *Vita Nova* e nelle *Rime* di Dante (ad esempio nella canzone "montanina", 53, 83, «tal che, se piega vostra *crudeltate*»). Il sonetto è un testo di corrispondenza, indirizzato ad un amico lontano e riecheggia temi cavallereschi, cortesi e "antichi", come sembra suggerire questa terzina:

Dunque breve distanzia e lieto stato,
dov'or godete, ha spento l'amor nostro,
l'usanza *antica*, il sangue, l'amistate?

⁷⁹ Per il rapporto tra Petrarca e le rime categoriali si veda Afribo (2009), pp. 92-108 e pp. 132-33.

⁸⁰ Come osservano Gorni-Brianti. p. 56.

⁸¹ Cfr. Renzi (1988).

Nell'elenco che segue, oltre a tracciare una sintetica storia del termine attraverso le occorrenze più significative, ho cercato di evidenziare se i termini considerati fossero presenti anche nei poeti quattrocenteschi e in Bembo.

- amistate* 13, 11 «l'usanza antica, il sangue, l'*amistate*?» (*amistate* : *crudeltate*).
È presente nella *Vita nova* 13, 2 (parte in prosa), a poche righe da *bontade*.
Presente nei poeti della Scuola siciliana, in Cavalcanti, Guittone d'Arezzo e Boccaccio (con tre occ.) cfr. *Filostrato*, Parte seconda, 4, 3 *amistate* : *crudeltate*. Assente in Bembo, Gallo, Serafino Aquilano e Tebaldeo.
- avarizia* 24, 3 «con mille graffi e mille occhi *avarizia*».
Inf. 6, 74 «superbia, invidia e *avarizia* sono». Presente in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 705, 22 «O insaziabil sete, o *avarizia*» (*malizia* : *avarizia*).
- bontate* 24, 8 «gradir l'inganno, e non curar *bontate*».
Nove occorrenze nella *Commedia*, di cui otto nel *Paradiso*. Presente nel *Morgante* di Luigi Pulci e nell'*Orlando innamorato* di Boiardo (16 occ.)
Assente in Bembo, Gallo, Serafino Aquilano. Ricorre solo una volta nelle *Rime* di Tebaldeo, nella forma con la sonora «pien di *bontade* e mundo d'ogni vizio.»
- crudeltate* 7, 7 «in lor non fia con nova *crudeltate*».
13, 14 «passerete Neron di *crudeltate*».
24, 2 «fiorita *crudeltate*, orba giustizia».
Dante, *Rime*, 45, 38 «così di tutta *crudeltate* il freddo» e 53, 83 «tal che, se piega vostra *crudeltate*», dove *crudeltate* è in rima. Compare quattro volte in Tebaldeo e Serafino Aquilano.
- distanza* 13, 9 «Dunque breve *distanza* e lieto stato».
Inf. 26, 134 «per la *distanza*, e parvemi alta tanto»; *Purg.* 29, 48 «non perdea per *distanza* alcun suo atto»; *Par.* 7, 9 «mi si velar di sùbita *distanza*». Presente in Filenio Gallo.
- divizia* 24,6 «il ver mendico, il mentir in *divizia*».
Inf. 22, 109 «Ond'ei, ch'avea lacciuoli a gran *divizia*» (*malizia* : *divitia*);
Par. 312, 136 «e s'io avessi in dir tanta *divitia*»
- fedeltate* 24,4 «la fraude in pregio, a vil la *fedeltate*».
Assente in Dante. Presente in Guittone d'Arezzo, Filenio Gallo.
- fraude* 24, 4 «la *fraude* in pregio, a vil la fedeltate».
In Dante c'è *frode*, *Inf.* 11, 24. Presente in Tebaldeo, Filenio Gallo, Serafino Aquilano.
- gaudio* 11, 11 «con *gaudio* e luce sarei fuor d'affanno.»
27, 6 «frutti e fiori riporta, e *gaudi* veri»
51, 3 «e 'l *gaudio*, che nel volto mio dipinse»
Par. 24, 36: «ch'ei portò giù, di questo *gaudio* miro»; *Par.* 31, 41: «Certo tra esso e 'l *gaudio* mi faceva». Presente ventidue volte in Filenio Gallo. Sei occorrenze in Tebaldeo, tra cui *Rime dubbie*, 35 «lieto n'atende con *gaudio* e

con riso».

- malizia* 24, 7 «dannar virtute, e premiär *malizia*».
Nove occorrenze in Dante, tra cui *Inf.* 22, 107 «crollando'l capo, e disse: Odi *malizia*». Presente in Guittone d'Arezzo e, tra i poeti del Quattrocento, in Tebaldeo.
- patto* 40, 6 «con *patto* che un sol foco ambi n'ardesse».
Par. 5, 28 «ché, nel fermar tra Dio e l'omo il *patto*»; *Par.* 12, 17 «per lo *patto* che Dio con Noè puose». Tebaldeo, *Rime* 711, 9: «Così sdegnate concluderno il *patto*/ con Morte».
- servitù* 9, 8 «che d'ogni *servitù* viva leggiero».
Triumphus mortis, 136, «Nesun di *servitù* già mai si dolse»; Boccaccio, *Teseida*, Libro I, 25, 6 «quando da *servitù* vi dilibraste»; Boccaccio, *Rime*, 42, 23 «convien di *servitù* che porti soma.» e 42, 31 «la signoria e *servitù* lo sprona.»
- servitute* 17, 6 «e posto ardito e lieto in *servitute*»
Assente in Dante. Presente in Bembo, *Rime*, 21, 4 «Grave, saggio, cortese, alto signore,/ lume di questa nostra oscura etate,/che desti 'l mondo e 'l chiami in libertate/ da *servitute* , e nel suo antico onore»; Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, 72 «mi fêr veder che 'l dolce sguardo lieto,/ e 'l simulato aita/ era alfin per lungar mia *servitute*». Un' occorrenza in Filenio Gallo, Poliziano, Tebaldeo, *Rime estravaganti*, 700, 25-30: «E le ornate e süave tue parole,/ li angelici costumi e le virtute,/ oggi rare nel mondo anci pur sole,/ son quelli che 'l cor tiene in *servitute*/ ne' quali Amor, Fortuna e la entia/reposer le mie pene e la salute».
- superbia* 24, 11 «miseria con *superbia* a paro a paro».
Inf. 6, 74 «*superbia*, invidia e avarizia sono» e *Inf.* 14, 64 «la tua *superbia*, se' tu più punito».
- viltà* 25, 8 «disgombrando *viltà* fuor del mio seno».
Dante, *Rime* 49, 128, «la *viltà* de la gente che vi mira».

2. 3 Altro lessico tra Quattrocento e Cinquecento

Si è vista l'importanza dei poeti quattrocenteschi nel mediare i dantismi presenti nel tessuto linguistico delle *Rime*. Essi hanno un ruolo rilevante anche nel proporre nuovo lessico, in particolare nel settore dei verbi. Si può citare ad esempio il denominale *allacciare*, molto diffuso nella lirica cortigiana, e impiegato per sviluppare con «arditezza concettuale»⁸² il motivo petrarchesco del *laccio* d'Amore, oppure verbi anche prosastici quali *dannare*, *lacerare*, *reparare*, *scordare*. Talvolta questo lessico è autorizzato dall'uso bembesco. Ad esempio, il verbo parasintetico 'impiagare', assente

⁸² Fedi (1990) p. 98.

in Petrarca e anche in Dante, ricorre quattro volte nelle *Rime* di Da Porto - una presenza abbastanza significativa - ed è utilizzato sia dal Bembo delle *Rime*, sia dal poeta cortigiano Antonio Tebaldeo, che lo impiega quattro volte nelle sue poesie. Da Porto mutua questo termine espressivo dal maestro cinquecentesco, come testimoniano i versi iniziali del sonetto 43, ricalcati sull' incipit del sonetto 13 delle *Rime* di Bembo:

Da Porto, *Rime* 43, 1-2

Dagli occhi, donde Amor m'aventò il dardo,
che passandomi il petto *impiagò* il core,

Bembo, *Rime* 13, 1-2

– Occhi leggiadri, onde sovente Amore
move lo stral, che la mia vita *impiaga*,

È qui descritta la fenomenologia amorosa attraverso la consueta metafora guerresca: Amore, attraverso gli occhi della donna, scaglia le frecce - *il dardo*, *lo stral* - e ferisce, - *impiaga* - *il core* o *la vita* del poeta. Anche la struttura iniziale è molto simile, con il sintagma nominale seguito dalla frase relativa, che è una citazione dal *Canzoniere*: «Io avrò sempre in odio la fenestra/ onde Amor m'aventò già mille strali» RVF 86, 1-2 (e si noti che Da Porto recupera il verbo *m'aventò*, ma varia l'oggetto, *mille strali* → *il dardo*). È proprio il recupero fedele del testo petrarchesco a segnare lo scarto con la lirica cortigiana, anche se le immagini sono le stesse, come si può vedere dal confronto tra il passo appena visto di Bembo e un luogo di Antonio Tebaldeo:

Tebaldeo, *Rime* 191, 1-8

Anchor che gli occhi e le tue chiome d'oro
me *accendan* dentro al cor fiamma mortale,
anchor che la tua *man*, che ognhor me assale,
me *impiaghi* sì ch'io ne languisco e moro,

non però gli porto odio, anzi li adoro,
e li perdono ogni mio stratio e male;
e cum guanti e capel, benché il don vale
poco, de conservar mi sforzo loro.

Bembo, *Rime* 13, 1-8

– Occhi leggiadri, onde sovente Amore
move lo stral, che la mia vita *impiaga*,
crespo dorato crin, che fai sì vaga
l'altrui bellezza e 'l mio foco maggiore,

e voi, *man* preste a distenermi 'l core
e più profonda far la mortal piaga,
se del vedervi sol l'alma s'appaga,
perché sì rado vi mostrate fore? –

L'affinità tra i due testi è sostenuta, oltre che dalla presenza del verbo 'impiagare' - Tebaldeo: *me impiaghi* v.4 / Bembo: *impiaga* v.2. - dalla presenza delle medesime bellezze femminili, che compaiono nello stesso ordine: *occhi*, *chiome d'oro*, *la tua man* in Tebaldeo; *occhi*, *crespo dorato crin*, *man* in Bembo, e dagli stessi effetti sull'io lirico, Tebaldeo: «una fiamma *mortale*» v. 2/ Bembo: «*mortal piaga*» v.6, «un foco maggiore» v.4.

Riconducibili all'influsso di Bembo sono anche alcuni termini provenienti dagli *Asolani*, presenti esclusivamente nelle parti in prosa. Si tratta quasi sempre di polisillabi, come il verbo *rassomigliare* (cfr. *Rime*, 73, 3 «a la mia bella donna *rassomiglio*» e Bembo, *Asolani* II 22 «Vede dopo questi le morbide guancie, la loro tenerezza et bianchezza con quella del latte appreso *rassomigliando*») e l'aggettivo *lodevole* (cfr. *Rime*, 61, 5 «pur che a tanto *lodevole* fatica» e Bembo, *Asolani*, I 23 «...ogni honesto ufficio, ogni studio *lodevole*, ogni honorata impresa...»), termini piuttosto rari in poesia. Talvolta il prestito si estende a porzioni di testo più ampie, come in questo caso:

Da Porto, *Rime* 44 1-2, 9-11

Fuor del mio dolce nido, al ghiaccio, a l'onde
mi traggi, o crudel *Circe*, a seguitarte
[...]
Da' tuoi per gli occhi miei passommi al core
il dolce *malioso* aspro veneno,
che *d'uom* grave mi fe' sì leve *fera*;

Bembo, *Asolani* 3, 16⁸³

...e infine, sì come se il beveraggio della
maliosa Circe preso avessimo, *d'uomini* ci
cangiamo in *fiere*

Il termine non petrarchesco è l'aggettivo *malioso*, ma Da Porto preleva dagli *Asolani* l'intero sintagma *maliosa Circe*, utilizzando il nome al v.2, per identificare la donna, *crudel Circe*, e impiegando l'aggettivo per connotare il *malioso... veneno*, al v.10. È inoltre mutuata l'immagine della trasformazione da *uomini* a *fiere*, motivo che Da Porto trasferisce alla propria esperienza sentimentale, «che *d'uom* grave mi fe' sì leve *fera*». Da notare che il termine *malioso* non ricorre praticamente mai né in prosa né in poesia, se non nel filone comico - burlesco quattrocentesco; si può citare, per il tema della donna ~ strega ~ Circe, il sintagma «strega incantatrice e *maliosa*» dei *Sonetti* di Burchiello (45, 3).

Come si vede, in Da Porto non è ancora pienamente in atto la rigida separazione bembiana tra lessico della prosa e della poesia. Il poeta vicentino spazia altresì in altri generi letterari, ad esempio accogliendo parole e suggestioni dai poemi cavallereschi, poi reinserite in un contesto lirico. È il caso dei termini relativi ai duelli, che Da Porto riutilizza nei contesti in cui tratta della topica battaglia ingaggiata e vinta da Amore. Tra essi spicca il denominale *svenare* «acciò ch'io mi trafigga e *svene*» (*Rime*, 28,8), che significa 'uccidere tagliando le vene', e che ricorre, ad esempio, nell'*Orlando Furioso*

⁸³ Nell'edizione Dionisotti (1989) a p.489.

del contemporaneo Ariosto: «Non ne trova un che veder possa in fronte,/ fra tanti che ne taglia, fora e *svena*» (XVI, 24, 1-2).

Nell'elenco ho selezionato quelle parole che mi sembravano riconducibili con sicurezza all'esperienza lirica cortigiana o alle opere di Pietro Bembo, includendo, specie per i casi più incerti, riferimenti ad altri autori, quali Boccaccio e Masuccio Salernitano, certamente letti dall'autore de *La Giulietta*, e, tra i contemporanei, Ariosto e il concittadino Trissino, anche per tracciare un minimo di storia letteraria dei termini considerati.

- acanto* 51, 5 «il caro braccio, che qual dolce *acanto*».
Ariosto, *Rime, Capitoli* 8, 19-21 «con tanti/ nodi cingete i fianchi, il petto, il collo,/che non ne fan più l'edere o li *acanti!*». Poliziano, *Stanze* 1, 119, «Intorno al bel lavor serpeggia *acanto*». Niccolò da Correggio, *Rime* 222, 5 «come il ligustro *acanto* non nasconde». Trissino, *Rime*, 78 «v'ha molte foglie di civile *acanto*».
- allaccio* 18, 9 «Non cheggio già che 'l nodo, in ch'io m'*allaccio*».
Niccolò da Correggio 301, 3 «ove l'altri si scioglion più me *allaccio*». Giusto de Conti, *La bella mano*, 32, 2 «O van pensier, che la mia mente *allaccia*» e 106, 6 «Or qui gli ardenti lumi, onde mi *allaccia*».
- basci* 72, 14 «Pur da mille miei *basci* fosti offeso».
Calco di Catullo, *Carmina* V, 7 «da mi basia mille, deinde centum». Dieci occorrenze ne *Il Novellino* di Masuccio Salernitano, tra cui «E dopo *milli* dulcissimi *basci* e dati e ricevuti». Varie occorrenze in Angelo Galli, tra cui, *Rime* 209, 12 «or tanti *basci* el di cum mille giochi», un'occ. nell'*Arcadia* Sannazaro, VIII (parte in prosa) «con affettuosi mormorii *mille basci* dolcissimi». Assente in Bembo (dove compare solo il verbo, *basciare*), Tebaldeo, solo un'occ. in Serafino Aquilano, negli *Strambotti*.
- Cupido* 23, 12 «non suol molto lassar quel di *Cupido*» (*guerra : Cupido : nido*).
Sedici occorrenze in Tebaldeo, tra cui *Rime*, 669 9-10 «Gli occhi forno doe stelle ove a far guerra/ s'acampa il pharetrato e fier Cupido» (*guerra : Cupido : nido*). Presente anche in Serafino Aquilano, Sannazaro, Niccolò da Correggio.
- dannar* 24, 7 «*dannar* virtute, e premiär malizia».
Assente in Dante. Tebaldeo, *Rime* 21 «Non *dannar* me, ma la disgratia mia». Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto 18, 2, 5 «e sempre, prima che *dannar* la gente».
- fervente* 39, 7 «che Cerber ne la sua più *fervent'ira*».
Ovidio, *Metamorfosi* 2, 602 «animus tumida *fervebat* ab *ira*».
Ariosto, *Rime, Capitoli* 20, 1 «Quel *fervente* desio, quel vero ardore».
Boccaccio, Bocc. «Pietro di *fervente amor* costretto, e non parendogli più dover sofferire.» Boccaccio, *Decamerone*, Terza giornata, 6 «così di *fervente ira* accesa cominciò a parlare». Boccaccio, Corbaccio «Ma, sì come animale a ciò inchinevole, subitamente in sì *fervente ira* discorrono che le tigre, i leoni, i serpenti hanno più d'umanità, adirati, che non hanno le femine».

- immatura* 61, 3 «che se *immatura* morte vi avrà spenti».
Latinismo presente nelle opere latine di Petrarca. Assente in Bembo. Il sintagma ricorre in Serafino Aquilano, *Sonetti di dubbia attribuzione* 8, 9 «della mia iniusta et *immatura* morte», ma di solito aggettivo e sostantivo sono invertiti, vedi Niccolò da Coreggio, *Rime extravaganti* 27, 10 «in quel dì ed ora eco *morte immatura*» e Sannazaro, *Sonetti e canzoni*.
- impiagare* 8, 11 «me pianger faccia sol, stringa et *impiaghi*».
43, 2 «che passandomi il petto *impiagò* il core».
43, 10 «ch'ei, come me, ferisca chi *m'impia*ga».
48, 13 «or dolce *impiaga*, e i lor cortesi giri».
Bembo, *Rime* 13,2 «move lo stral, che la mia vita *impiaga*».
Il termine è attestato anche in Boiardo, *Orlando Innamorato*, VIII, 11, 6 «E già l'aveva in tre libroe *impiagato*». Quattro volte nelle *Rime* di Antonio Tebaldeo, tra cui *Rime* 191, 4 «me *impiaghi* sì ch'io ne languisco e moro».
- infido* 66, 12 «Ahi mondo *infido*, che prometti tanto»
Assente in Bembo. Tebaldeo, 278, 75 *Rime* «alfin si piegarà tuo core *infido*».
- lacerato* 19, 4 «il mio cor tristo e *lacerato* sia».
Tebaldeo, *Rime* «e che hormai voglia il *lacerato* fianco». Filenio Gallo, *Varie*, 41, 4: «tanto che 'l cor da me ebbe diviso,/ non curando dolor, tormenti e inganni/ né d'essar *lacerato* né conquiso». Bembo, *Asolani*, I 34 (parte in prosa): «Ma gli amanti miseri, da febbre continua sollecitati, né riposo, né intramissione, né alleggiamento hanno alcuno de' lor mali: ad ogni hora si dogliono, in ogni tempo sono dalle discordanti lor cure, quasi Metij da' cavalli distrahenti, *lacerati*.»
- lodevole* 61, 5 «pur che a tanto *lodevole* fatica».
Cinque occ. negli *Asolani* di Bembo tra cui I, 23 «La quale è anchora per questo dannosa ne gli amanti, che ella in modo gli lascia ebbri del suo veleno che, come se essi in Lethe havessero la memoria tuffata, d'ogni altra cosa fatti dimentichi salvo che del lor male, ogni honesto ufficio, ogni studio *lodevole*, ogni honorata impresa, ogni lor debito lasciato a dietro, in questa sola vituperevolmente pongono tutti i loro pensieri».
- malioso* 44, 10 «il dolce *malioso* aspro veneno».
Bembo, *Asolani*, III, 16 «se il beberaggio della *maliosa* Circe preso avessimo». Burchiello *Sonetti*, 45, 3, «e strega incantatrice e *maliosa*». Presente in Boccaccio, *Decameron* IX giornata: «esser come *malioso* condannato al fuoco», *Corbaccio* «le femine *maliose*».
- rassomiglio* 73, 3 «a la mia bella donna *rassomiglio*».
Bembo, *Asolani* II 22 «Vede dopo questi le morbide guancie, la loro tenerezza et bianchezza con quella del latte appreso *rassomigliando*».
- reparasti* 37, 1 ««Gioia, che *reparasti* al mio morire».
Assente in Bembo. Tre occorrenze in Serafino Aquilano, 45 nel *Novellino* di Masuccio Salernitano.
- scordò* 36, 6 «ch'ei si *scordò* le doglie sue passate».
Ampia attestazione nella poesia cortigiana. Serafino Aquilano, *Rime*, «Or vanne e fa di me mai non ti *scordi*»; Tebaldeo, 495, 29« E tu pur sempre in

l'ostinata voglia/ saldo ti stai, di me *scordato* al tutto».

- sfamarsi* 46, 11 «ella possa *sfamarsi*».
Tebaldeo, *Rime estravaganti* 688, 33 «Vorei sopra di me quel arabiato/
Cerbar cum quelle zanne aspre *sfamarsi*/ e 'l corpo da' leon' fose
smembrato.» Ariosto, *Satire*, 2, 38 «Il novo camerier tal cuoco inarre,/ di
pane et aglio uso a *sfamarsi*».
- sfrondato* 49, 8 «e 'l mio verde sperar *sfrondato* e scosso».
Boiardo, *Orlando innamorato*, Libro II 4, 15, 3 «Un ramo d'uno alto olmo
avea *sfrondato*». Bembo, *Rime* 93, 4-5 «rassembra me, che se 'l di
breve *sfronda*/ i boschi o se le piaggie il lungo accende».
- stormento* 39, 2 «un suo vago *stormento*, e gli occhi gira».
Poliziano, *Canzoni a ballo* 118, 43 «El sonar qualche *stormento*».
- svene* 28, 8 «mia sorte, acciò ch'io mi trafigga e *svene*».
Ariosto, *Orlando Furioso*, XVI, 24, 1-2 «Non ne trova un che veder possa
in fronte,/ fra tanti che ne taglia, fora e *svena*.»; Canto XVIII, 178, 5-6
«così il crudel pagan nel sonno *svena*/ la nostra gente, e fa macel per tutto.»
Luigi Pulci, *Morgante*, Cantare 21 «e con la spada tagliente lo *svena*».
- trofei* 52, 7 «ond'hai mille pregion', mille *trofei*».
Trissino, *Rime*, 30, 14 *mille trophei* «Solo Morte s'allegra, che 'l temeà,/ com'huom che di sue spoglie apertamente/ haveva dritti già mille *trophei*.».
Ariosto, *Orlando Furioso* 29, 34, 7 «che de le spoglie lor *mille trophei*».

3. La rima

Se «essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario»⁸⁴ è interessante vedere di quale rimario disponeva effettivamente un poeta di inizio Cinquecento come Luigi Da Porto, che, pur iscritto a pieno titolo nel sistema del petrarchismo, per certi aspetti appare ancora legato alla poesia del secolo che lo precede, o meglio, risulta non del tutto inserito nei rigidi schemi del canone e della norma bembesca. Più di trent'anni lo separano anche dal *Rimario* di Girolamo Ruscelli, - «libro di strepitosa vitalità, nella storia culturale italiana: nato tipograficamente nel 1559 dura sino alla metà dell'Ottocento»⁸⁵ - una raccolta di rime, in larga parte di conio petrarchesco, accompagnata dalle indicazioni su «quale si debba o si possa sicuramente seguire o usare, e quale si debba schifare o fuggir del tutto», uno strumento utile per chiunque volesse scrivere versi «bene e perfettamente»⁸⁶. Se Da Porto condivide la «direzione selettiva della codificazione bembiana»⁸⁷, nello stesso tempo, però, è ancora lontano da dogmi e proibizioni. Sfogliando le sue *Rime* è possibile imbattersi due volte nelle petrarchesca *etate : beltate* (*Rime* 7 e 36), ma anche in un rima che, secondo una classificazione moderna, si potrebbe definire dissonante, e cioè *biade : beltade*, che accosta ad un lemma tipico della poesia stilnovistica, *beltade*, un termine legato alle descrizioni lirico - pastorali, *biade*, raramente promosso in rima o eventualmente abbinato a termini meno altisonanti (ma qualcosa di simile c'è nel poeta cortigiano Tebaldeo, dove *biade* rima con *crudeltade* e *pietade*). Oppure, rimanendo nell'ambito del lessico non petrarchesco, è interessante vedere come la rima *collo : satollo* (*Rime* 46) recuperi dalla serie dantesca *Appollo : collo : satollo* (*Par.* 2, 8-12) il termine più espressivo *satollo*, e scarti l'altro rimante, *Apollo*. L'accento a questa rima mi permette di fare un'altra riflessione: nei *RVF* non c'è *collo : satollo*, ma c'è comunque la classe in OLLO, attestata da due serie rimiche⁸⁸; nel petrarchismo “aureo”, ad esempio in Bembo e Gaspara Stampa, non c'è né la rima né la classe rimica. Un

⁸⁴ G. Gorni, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia* in «Studi petrarcheschi», n.s., IV, p. 221.

⁸⁵ Quondam (1991) p. 123.

⁸⁶ Citazioni, che ricavo da Quondam (1991) p. 125, tratte dal libro di Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole e col giudizio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come nei versi*.

⁸⁷ Quondam (1991) p. 128.

⁸⁸ Cfr. Trovato (1979) p. 112: *RVF* 28, 61-65 *collo : Apollo*; *RVF* 197, 2-7 *Apollo : collo : transformollo : crollo*.

ulteriore indizio di come il sistema linguistico di Da Porto, specie in alcuni contesti e forme metriche, sia ancora rivolto all'inclusione piuttosto che all'esclusione e selezione. A fronte di questi casi particolari di rimanti e forme rimiche, tuttavia, si nota una presenza massiccia e diffusa in tutto l'arco della raccolta di rime più "facili", vocaliche e categoriali, più in linea con l'ortodossia petrarchista.

Per rendere più concrete queste impressioni e delineare un quadro più preciso del sistema rimico di Da Porto, mi è parso opportuno esaminare nel dettaglio rime e classi rimiche della raccolta cinquecentesca, anche con l'aiuto di uno strumento importante come il *Rimario* posto in appendice all'edizione Gorni-Brianti, che raccoglie e ordina le rime per classi (ACCIO, ACE, ACQUE...).

Il nodo fondamentale, e punto di partenza per questa indagine, è costituito, come sempre, dal rapporto con Petrarca. Per stabilire un confronto tra l'imitatore e il poeta trecentesco, ho applicato alle rime di Da Porto la stessa classificazione utilizzata da Andrea Acribo nel suo studio sulla rima dei *Fragmenta*⁸⁹, accostando successivamente ai dati relativi a Petrarca, lì contenuti, i risultati della mia analisi su Da Porto. Tale classificazione mette in luce la «qualità fonica delle rime», puntando l'attenzione «non tanto [sulle] singole rime, quanto [sul livello] profondo delle classi rimiche»⁹⁰. La prima suddivisione distingue le classi rimiche in vocaliche (cioè con una sola consonante, ad es. ARE), consonantiche (con due o più consonanti, ad es. ANTO, ERSO), doppie (con consonante geminata, ad es. AMMA, ELLE), in iato (con due vocali, ad es. EI); la seconda crea dei sottogruppi all'interno di ognuna di queste quattro categorie, sulla base del suono coinvolto nella rima (ad esempio, classi in D sono ADE, EDE, IDE... classi in NX sono ANDE, UNGE, INSE...).

Per il parallelo tra le *Rime* di Da Porto e i *RVF* ho preso in esame per prima cosa le quattro classi rimiche, e poi le rime vocaliche e consonantiche, sintetizzando i dati corrispondenti in tre tabelle.⁹¹

Guardando il prospetto relativo alle classi rimiche (*Tabella 1*), si può notare che l'unica classe che si mantiene sugli stessi valori è quella in iato; le rime consonantiche

⁸⁹ Acribo (2009), pp.40-48

⁹⁰ Acribo (2009), pp. 43-44.

⁹¹ Create sul modello delle tabelle dello studio di Acribo (2009 pp. 41, 44, 45), da cui mutuo anche sigle e criteri: N. sta per il numero delle rime, % indica i valori percentuali calcolati sempre sul totale delle rime. Dalla tabella sulle rime vocaliche ho tolto il gruppo delle rime in GI, non presente nelle *Rime*, e la colonna *Altro*, relativa ad altre rime non distinte. Dalla tabella sulle rime consonantiche ho tolto il gruppo XR, anch'esso non attestato nelle *Rime*.

diminuiscono, anche se in misura minore rispetto a quelle in doppia, che vedono una netta riduzione:

Tabella 1- Classi rimiche

	<i>Consonantiche</i>		<i>Doppie</i>		<i>Vocaliche</i>		<i>Iato</i>		<i>Totale</i>
	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	
<i>Rime</i>	331	31,29	119	11,25	541	51,13	67	6,33	1.058
<i>RVF</i>	2.785	35,33	1.265	16,05	3.335	42,31	497	6,30	7.882

Al ridimensionamento di queste classi corrisponde il forte incremento delle rime vocaliche, di quasi dieci punti percentuali. Esso dipende soprattutto (cfr. *Tabella 2*) dall'aumento delle rime in R, che raddoppiano, e delle rime in T e in N, anche se per queste ultime lo scarto è meno avvertito. Diminuiscono invece le rime in L e, soprattutto, quelle in M e V. Per quanto riguarda le rime consonantiche (cfr. *Tabella 3*), non si registrano notevoli cambiamenti, se non la riduzione del nesso SX, abbastanza significativa, e un leggero incremento delle rime in NX.

Tabella 2 – Rime vocaliche

	<i>CI</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>L</i>	<i>M</i>	<i>N</i>	<i>R</i>	<i>S</i>	<i>T</i>	<i>V</i>	<i>Totale rime</i>
<i>Rime N.</i>	17	21	33	8	44	16	74	205	32	69	18	1058
<i>%</i>	1,61	1,98	3,12	0,76	4,16	1,51	6,99	19,38	3,02	6,52	1,70	
<i>RVF N.</i>	124	120	250	64	429	299	419	751	202	343	278	7882
<i>%</i>	1,57	1,52	3,17	0,81	5,44	3,79	5,31	9,52	2,56	4,35	3,53	

Tabella 3 – Rime consonantiche

	<i>GL</i>	<i>GN</i>	<i>LX</i>	<i>MX</i>	<i>NX</i>	<i>RX</i>	<i>SX</i>	<i>Totale rime</i>
<i>Rime N.</i>	14	12	25	8	125	129	10	1058
<i>%</i>	1,32	1,13	2,36	0,76	11,81	12,19	0,95	
<i>RVF N.</i>	164	155	272	135	770	941	271	7882
<i>%</i>	2,08	1,97	3,45	1,71	9,77	11,94	3,44	

3.1 Rime vocaliche

La classe che varia maggiormente è quella delle rime vocaliche. Come si è visto, i dati più interessanti sono l'aumento delle rime in R, T, N e la riduzione di quelle in L, M, V. Le punte estreme di queste opposte tendenze sono costituite dalle rime in vibrante VRV e in nasale VMV, che vedono i loro valori rispettivamente raddoppiati e più che dimezzati. Il «protagonismo assoluto di VRV»⁹² nella raccolta cinquecentesca, molto più in linea con lo Stilnovo che con Petrarca⁹³, si spiega con la presenza massiccia della rima ORE e quindi delle serie rimiche con *amore* e *core*, ma anche di altre famiglie: ARA, ARE, ARO, AURO, ERA, ERI, ERO, IRA, IRE, IRI, IRO, ORA, ORE, ORI, ORO, URA.

Dopo ORE, (che copre il 31, 71% del totale della classe in R), i gruppi più numerosi sono quelli in IRE (17, 07%) e URA (13, 66%). Il primo di questi due gruppi comprende numerose rime desinenziali, gli infiniti in *-ire*, ma non è tanto la facilità delle rime categoriali a decretarne il rilievo numerico - una classe “desinenziale” come ARE copre solo il 5, 37% -, quanto la presenza di alcuni rimanti-chiave della “storia” delle *Rime*. Si vedano le serie rimiche abbinata alla classe in IRE:

IRE

8, 9-13	ferire : servire
15, 1-4	desire : morire
32, 17-18	morire : gioire
37, 1-4-5-8	morire : gioire : martire : desire
42, 1-4-5-8	desire : gire : mire : finire
43, 9-13	soffrire : servire
46, 13-14, 27-28, 41-42, 46-47	desire (4) : morire (4)
47, 10-14	desire : ire
53, 6-9-10	soffrire : morire : ire
63, 10-14	desire : morire
73, 1-4-5-8	morire : mire : delire : gire

L'accostamento insistito, in rima, dei due rimanti *desire : morire* è emblematico dell'importanza dei due temi, inscindibili nelle *Rime*. La morte, metaforicamente, può essere la naturale conseguenza delle sofferenze d'amore:

⁹² Afribo (2009) p. 46.

⁹³ Cfr. Afribo (2009) pp.48-52. In effetti Da Porto, almeno per quanto riguarda le rime vocaliche, ritorna a valori molto vicini allo Stilnovo: aumenta le rime in R, T, N e riduce quelle in L, M, V: l'esatto contrario di quello che fa Petrarca nei confronti della tradizione poetica precedente, e specialmente dello Stilnovo.

Si vinta è in me la ragion dal *desire*,
ch'io mi sento guidare
ad un falso sperare
là dove aperto veggio il mio *morire*. 15, 1,4

ma anche rappresentare una via di salvezza dal *desire*:

Per dar fine al *desire*
Vorrei più tosto ber Lethe o *morire* 46, 13-14

unica reale alternativa all'oblio garantito dall'acqua del fiume Lethe (cfr. anche *Rime* 63, dove compare la stessa rima *desire* : *morire* e l'explicit «Vorrei più tosto ber Lethe o morire»). Interessante notare come nelle *Rime* la liberazione dal *desire* non sia legata, come in Petrarca, all'idea di una «positiva rigenerazione etico - religiosa», ma al concetto di «morte e dissolvimento»⁹⁴. Si può osservare anche che nei *RVF morire* compare solo due volte in rima, e mai accostata a *desire*.

Altrettanto caratteristica delle *Rime* è la polarità *morire* : *gioire*, ben descritta da questa sequenza di rime poliptotiche: *gioia* : *moia* : *morire* : *gioire*, presente nel finale della ballata 33. Nel sonetto 37, incentrato sul tema della gioia:

Gioia, che reparasti al mio *morire*,
e mi fai tra' felici il più felice,
se mostrar alta festa non disdice,
convien ch'io manifesti il mio *gioire*.

Ite in pace sospir', vanne *martire*,
che sì mi feste alcun tempo infelice,
ché la mia donna mi promette e dice
di render consolato il mio *desire*,

et ora con la voce, or col bel guardo
adempie sua promessa, e talor anche
stende (sua gran mercede) a me la mano.

Gran meraviglia è pur com'io non manche
tra inusitato bene, e sì dolce ardo
ch'io non invidio stato alcuno umano.

la serie daportiana *morire* : *gioire* è accostata alla petrarchesca *martire* : *desire* (*RVF* 236, 4-5), che viene rifunzionalizzata nel nuovo contesto: è sempre legata a una condizione di sofferenza amorosa, ma ormai superata e relegata al passato « Ite in pace sospir', vanne *martire*,/ che sì mi feste alcun tempo infelice» (vv. 5-6).

L'altra famiglia importante è quella delle rime in URA:

⁹⁴ Mengaldo (1962) p. 7.

URA

1, 1-4-5-8	mura : oscura : pura : natura
3, 1-4-5-8	Natura : pura : cura : fura
4, 12-13	dura : cura
16, 5-10	ventura : dura
17, 9-12	Natura : cura
38, 5-6-8-9	oscura : cura : fura : paura
52, 1-4-5-8	cura : dura : oscura : Natura
58, 9-12	natura : pura
71, 1-4-5-8	pura : fura : cura : oscura

Accanto a rimanti tipicamente petrarcheschi, quali *cura*, *dura*, *natura* si trova anche un rimante come *pura*, che nel *Canzoniere* ricorre solo una volta in rima (*RVF* 113, 10-13, in rima con *paura*). Anche in altri casi le scelte di Da Porto cadono su rimanti poco frequentati nei *RVF*. Guardando, ad esempio, la famiglia più cospicua, quella in ORE, si nota che il termine *splendore* compare in cinque serie rimiche, mentre nei *RVF* conta un'unica occorrenza (*RVF* 59, 8); *ardore* ricorre quattro volte in Da Porto, solo due in Petrarca. Oppure vengono promossi in rima lemmi quali *vigore* (43 *core* : *vigore* : *more* : *Signore*) e gli aggettivi *maggiore* e *minore* (42 *Amore* : *splendore* : *minore* : *maggiore*).

La classe vocalica più penalizzata rispetto a Petrarca è, si diceva, quella in M. Essa consta in Da Porto di quattro famiglie di rime, AME, EME, OME, UME, così articolate nello spazio delle *Rime*:

Classe	Rime	Poesia, vv.	Forma metrica
AME	brame : fame	16, 13-14	madrigale
	fame : chiamo	46, 24, 25	ballata
	fame : brame	47, 11-14	sonetto
EME	preme : seme : speme : geme	23, 2-7	sonetto
OME	come : nome	29, 9-12	sonetto
	come : chiome	46, 16-17	ballata
UME	lume : costume	16, 2-3	madrigale

È interessante notare che la famiglia un po' più rappresentata, cioè quella in AME, è anche una delle meno presenti nei *RVF*, dove compaiono solo le serie *stame* : *fame* (*RVF* 325, 107-10) e *ame* : *chiamo* (*RVF* 333, 10-14). La coppia *brame* : *fame* è, invece, in Dante, nel primo canto dell'*Inferno* (vv. 47, 49) ed è probabile che Da Porto alluda più a questo modello che a Petrarca. Guardando il contesto delle tre serie daporiane:

Ma vel dirò: Voi sète ingrata e dura, 16, 10-16
 e con un sol mirare
 volete sodisfare
 al cor, che sola voi convien che *brame*;
 onde poi maggior *fame*
 del vostro alto splendore
 riman nel debil core.

Pasci questa mia *fame*, 46, 25-26
 Tal che sazio mi *chiamè*

non scema dramma a la mia ardente voglia, 47, 9-14
 ch'avendo il suo desio vive in desire,
 e quanto più si pasce ha maggior *fame*,

lasso, che fia, s'avien mai che mi toglia
 quel ond'io vivo, e che sol par ch'io *brame*
 mia colpa o mio destin, suoi sdegni od ire?

si può vedere che la rima è utilizzata a fini espressionistici: il termine *fame*, già di per sé marcato, negli ultimi due esempi è accostato al verbo 'pascere', che appartiene alla stessa sfera semantica; nel primo e terzo caso è preceduto dall'aggettivo *maggior*, che ne intensifica il concetto. Da notare anche il fatto che due volte su tre la rima AME non ricorre in un sonetto: la poesia 16 è un madrigale, la 46 una ballata. Significativo anche che, ad esempio, nelle *Rime* di Bembo non solo non ci sia *fame* : *brame*, ma neanche la classe in AME.

Soffermando l'attenzione ancora sulla classe in VMV, può essere utile vedere anche cosa di Petrarca non c'è nelle *Rime*: ad esempio, non ci sono famiglie come IME, IMA, AMI, AMO... e quindi Da Porto rinuncia a rimanti importanti del *Canzoniere*, quali *rime*, *prima*, *cima*, *rami*, *amo*, *chiamo*. Ma anche la classe EME, molto presente nei *RVF*, è ridotta nelle *Rime* ad una sola serie: *preme* : *seme* : *speme* : *geme* (23, 2-7), e si noti come il poeta vicentino opti per un rimante sì petrarchesco, *geme*, ma usato solo una volta (*RVF* 128, 41), preferendolo ad alternative quali *insieme*, *extreme*, *teme*, molto più petrarchesche.

3. 2 Rime consonantiche

La classe consonantica più numerosa è, come in Petrarca, quella in RX, che conta 129 rime, delle quali più della metà appartengono alla famiglia delle rime in RT. Se nelle classi vocaliche era il rimante *morire* a fare da padrone, nelle classi consonantiche domina la parola *morte*, cinque volte su sette in rima con *sorte*. Il termine ritorna anche

più volte nella stessa serie rimica, ripetuto in serie derivative come *morte* :*sorte*: *smorte* (50 e 53), ma soprattutto è presente con i suoi derivati, anch'essi spesso organizzati in serie inclusive: *morta* : *smorta* : *porta*: *corta* (60), *accorti* : *smorti* : *corti* : *morti* (45), *porto* : *morto* : *disconforto* (5, 4). Gli altri due gruppi ben attestati sono quelli delle rime in ARDO e ARTE, che sono anche due rimanti molto spesso inclusi nelle serie rimiche considerate:

<i>ARDO</i>		<i>ARTE</i>	
16, 17-18	ardo : sguardo	3, 2-7	arte : carte : sparte : arte
17, 11-14	tardo : guardo	13, 1-8	carte : parte : parte : diparte
30, 11-12	guardo : dardo	42, 10-14	diparte : carte : arte
37, 9-13	guardo : ardo	44, 2-7	seguitarte : parte : arte : parte
43, 1-4-5-8	dardo : ardo : guardo : tardo	47, 1-8	parte : diparte : arte : parte
53, 4-7	sguardo : dardo	59, 10-12	carte : arte
		60, 2-7	parte : parte : diparte : arte
		61, 11-14	parte : arte

Le altre famiglie della classe RX constano quasi tutte di una sola serie rimica:

<i>Classe</i>	<i>Rime</i>	<i>Poesia, vv.</i>	<i>Forma metrica</i>
<i>ERBE</i>	erbe : serbe	57, 10-13	sonetto
<i>ERBO</i>	acerbo : disacerbo : nerbo : serbo	63, 1-8	sonetto
<i>ARCA</i>	barca : scarca : varca : carca	49, 2-7	sonetto
<i>ERGO</i>	tergo : albergo : vergo : ergo	54, 1-8	sonetto
<i>ORMA</i>	forma : orma : informa : dorma	57, 2-7	sonetto
<i>ERNO</i>	eterno : interno : superno : inferno	22, 2-7	sonetto
<i>ORNA</i>	adorna : torna	71, 9-12	sonetto
<i>ORNO</i>	intorno : adorno	5, 11-14	sonetto
	intorno : giorno : ritorno : scorno	55, 1-8	sonetto
<i>ARSI</i>	cibarsi : sfamarsi	46, 10-11	ballata
<i>ERSO</i>	sommerso : verso : terso : diverso	11, 2-7	sonetto
	sommerso : verso	67, 10-13	sonetto
<i>ORSO</i>	morso : corso	12, 11-14	sonetto
<i>ARVI</i>	amarvi : passarvi	30, 6-9	madrigale
<i>ERVO</i>	servo : protervo	24, 10-12	sonetto

Come si vede, queste rime sono usate principalmente nei sonetti, la forma metrica più "grave". È una scelta conforme alle indicazioni di Bembo, secondo cui le rime consonantiche conferiscono solennità al dettato⁹⁵. Solennità richiesta, ad esempio, dai contesti luttuosi, come nel sonetto 22, che è un compianto per la morte di un bambino:

⁹⁵ Come afferma nelle *Prose della volgar lingua*: cfr. ed. Dionisotti p.168 «E per dire ancora di questo medesimo acquisto di gravità più innanzi, dico che come che egli molto adoperi e nelle prose e nelle altre
70

Poi che 'l frutto gentil, che di voi *nacque*,
spogliandosi il mortal s'è fatto *eterno*,
ponete fin al vostro duol *interno*;
a cui vel diè, per sé ritorlo *piacque*.

Onde, in terra morendo a noi, *rinacque*
novo angeletto in ciel del Re *superno*,
e d'esto mondo, anzi di questo *inferno*
si partì lieto, dove mesto *giacque*.

Non rigate di pianto il vostro *volto*:
fele non più, ma sol ambrosia il *pasce*;
né turbi il suo gran ben tanto dolore.

Molti chiaman felice chi non *nasce*;
ma io ben dico in mille doglie *avolto*:
beato quel che pargoletto more.

Il testo è intessuto di rime in prevalenza consonantiche: serie desinenziali, *nacque* : *piacque* : *rinacque*, *pasce* : *nasce*, suffissali, *eterno* : *interno* : *superno* : *inferno* e inclusive *volto* : *avolto*. Per contrasto spicca l'unica rima vocalica, *dolore* : *more*, che condensa i due poli tematici attorno ai quali si sviluppa il componimento, quello del dolore, *duol* v.3, *dolore* v.11, *doglie* v. 13, e quello della morte, *mortal* v.2, *morendo* v.5, *more* v.14.

Tra le rime della classe RX, citate in precedenza, l'unica che non compare nelle *Rime* di Bembo è quella in ORMA, presente tanto in Dante quanto in Petrarca. Si veda il contesto in cui Da Porto utilizza questa rima, il sonetto 57:

Luna, ch'or sei Proserpina, or Diana,
or hai ritonda, et or cornuta *forma*,
e dal ciel splendi, mentr'io seguo *l'orma*
di chi m'è tanto et a pietà lontana,

con la tua luce ogni mio duol risana,
e di pensier' più lieti il cor *informa*:
così nel seno Endimion ti *dorma*,
e la strada di Dite ti sia piana.

Ne le tue selve e ne' sacratì campi
greggia non entri; e vi sian fere et erbe,
e fonti, e fiori, e frutti, et aure, et ombre.

Il sol nel tuo bel volto più non stampi
quel de la terra, ma sì chiaro il serbe,
che nebbia o incontro suo mai non l'adombre.

parti del verso, pure egli molto più adopera e può nelle rime; le quali maravigliosa gravità accrescono al poema, quando hanno la prima sillaba di più consonanti ripiena».

La poesia contiene una preghiera alla Luna, su suggestione del canzoniere del Cariteo, cui rimanda anche il ricordo del mito di Endimione («così nel seno *Endimion* ti dorma» v.7)⁹⁶. Alla tradizione pastorale rimanda anche certo lessico non petrarchesco come *cornuta* e *ritonda*, due aggettivi riferiti alla luna nell'*Arcadia* di Sannazaro⁹⁷. Si noti come il suono della rima considerata, *orm*, sia disseminato nell'intero componimento e in particolare nelle quartine: «Luna, ch'*OR* sei *PRO*serpina, *OR* D'iana,/ *OR* hai ritonda, et *OR* *cOR*nuta *fORMa*/ e dal ciel splendi, *Mentr'*io seguo *l'ORMa*/ di chi *M'*è tanto et a pietà lontana,/ con la tua luce ogni mio duol risana,/ e di pensier' più lieti il *cOR* *infORMa*:/ così nel seno *Endimion* ti *dORMa*». Un collegamento forte tra prima e seconda quartina è anche dato dalle tessere in rima nei secondi versi, *cornuta* forma : *cor* informa, con rima inclusiva, ma anche allitterazione tra le parole che la precedono. Ma si osservi anche l'armonizzazione con le rime delle terzine, soprattutto tra le serie *forma* : *orma* : *informa* : *dorma* e *ombre* : *adombre*, che presentano la stessa vocale tonica e gli stessi suoni, *r* e *m*.

La classe consonantica più penalizzata rispetto a Petrarca è, come si diceva, quella delle rime in SX, che, in Da Porto conta quattro serie rimiche:

22, 10-12	pasce : nasce
65, 1-8	vedesti : avesti : vedesti : onesti
3, 9-12	nascoste : riposte
13, 10-13	nostro : 'nchiostro

Si tratta di rime “facili”, categoriali e comuni, come *nostro* : 'nchiostro. Non ci sono in Da Porto, dunque, classi rimiche anche abbastanza frequenti nei *RVF*⁹⁸, come ESCA (cfr. ad esempio *RVF* 155, 1-8: fresca : esca : invesca : esca), OSCO (cfr. *RVF* 226, 2-7: bosco: conosco: toscio : fosco) o rime più rare come ASPRO (cfr. *RVF* 51, 10-12: diaspro : aspro) ed ESTRA (cfr. *RVF* 86, 1-8: fenestra : dextra : terrestre : scapestra).

⁹⁶ Cfr. Gorni-Brianti p.71.

⁹⁷ Vedi il commento Gorni-Brianti p.71: «cfr. Sannazaro, *Arcadia* prosa X «Or quivi, come la candida luna con ritonda faccia apparirà» (ed. Mauro p.83), ove anche si menziona «lo scemo della cornuta luna» (p.82)».

⁹⁸ Cfr. Trovato (1979) pp. 93-119.

3. 3 Rime e relazioni di suono

Le figure di suono hanno un ruolo importante nelle poesie di Da Porto e sono impiegate in modo privilegiato nella parte finale del verso, ad intrecciare relazioni foniche tra rime diverse, nei madrigali e nelle ballate in modo più spiccato, ma anche nei sonetti. La rosa di tali figure comprende allitterazioni, assonanze, consonanze e relazioni di altri tipo, come l'affinità tra rime in doppia o «le sequenze di parole terminanti con vocali identiche e consonanti ora geminate ora scempie»⁹⁹, su esempio di Petrarca e ancora prima di Dante. Prendo in esame i singoli fenomeni, per poi concentrarmi, in un secondo momento, su un'analisi più complessiva delle funzioni ad essi collegate, anche in relazione alla partitura metrico - sintattica del componimento interessato.

La figura di suono più impiegata è l'allitterazione, intesa come «ripetizione di suoni a distanza ravvicinata»¹⁰⁰. Una sequenza di rime come

3, 1-8 *natura : arte : carte : pura : cura : sparte : arte : fura*

è dominata dai suoni *a*, *r*, *t* e, per quanto riguarda i primi due rimanti, l'affinità fonica non coinvolge solo la rima in senso stretto, ma anche la parte che la precede: *naTura : arte*. Alla disseminazione del nesso *er*, in questa sequenza:

11, 1-8 *sereno : sommerso : verso : pieno: seno : terso : diverso : meno*

si associa l'allitterazione della *s* (*sereno*, *sommerso*, *seno*) e, come nell'esempio precedente, i primi due rimanti sono i più interessati da fenomeni di armonizzazione: oltre alla presenza del nesso *er* e l'allitterazione della *s*, si nota la presenza di un suono nasale *sereNo soMMerso* e, altro particolare che avvicina le due parole, identica misura sillabica.

Spesso le allitterazioni coinvolgono anche la parola o le parole che precedono la rima, si vedano questi esempi:

11, 9-11 *danno : durasse molto : d'affanno*

13, 4-8 *piagge parte : parte : dimoro : danno ploro : diparte*

⁹⁹ Trovato (1979) p. 92.

¹⁰⁰ Beltrami, *La metrica italiana* (2009) p.381.

- 13, 10-11 *amor nostro : amistate*
 13,13-14 *carta e 'nchiostro : crudeltate*
 26, 9-14 *ascolto : affanno : ardor avampa : avolto*
 37, 9-14 *anche : mano : manche : umano*
 39, 3-6 *soavemente spirito accoglie : sonando scioglie : sì soave spira*
 54, 2-3 *radiante crine : marine*
 59, 5-6 *costei : cosa vile*
 59, 10-14 *pingo in carta : pura fede : piacer pianger sempre*

Come si vede, l'allitterazione può determinare una rima ricca, *cRINE* : *maRINE*, ma ha soprattutto la funzione di collegare rime diverse: *AVampa* : *AVolto*.

Numerosi sono anche i casi di assonanze, perfette come *pietate* : *crudeltate* : *face* (21, 12- 14), ma soprattutto imperfette, quando cioè si ha uguaglianza della sola vocale tonica:

- 4, 12-15 *dura : cura : scuso : confuso*
 17, 1-12 *vertute : salute : servitute : rifiute : Natura : cura*
 19, 1-8 *gelosia : privo : vivo : sia : ria : schivo : rivo : fia*
 54, 9-14 *neve : nero : leve : pensiero*
 56, 1-3 *gloriosa : noi : poi*

Un caso particolare è rappresentato dalle rime in iato che utilizzano le stesse vocali, ma in ordine inverso, come avviene nelle terzine del sonetto 36 e nel madrigale 40:

36, 9-14

Ben mi si potea allor veder nel volto
 quel che celava il cor, sì l'alma *mia*
 racceser di madonna i caldi *rai*.
 E forse il duol, che in me si stava accolto,
 da lei veduto a pietà mosso *avria*
 quel cor, che la mia fe' non piegò *mai*.

40, 4-9

Voi mi donaste *voi*,
 e me vi diedi anch' *io*
 con patto che un sol foco ambi n'ardesse.
 La fe' ch'era fra *noi*
 riponeste in *oblio*
 serbando ad altri, ahimè, le mie promesse

Le consonanze, anch'esse perfette o imperfette, riguardano soprattutto la ripetizione della *r*, che è in assoluto la consonante più presente; nelle serie miste, cioè con classi rimiche vocaliche e consonantiche, molto spesso viene ripetuto il nesso *or*, nelle serie consonantiche il nesso *rt*, come in questi casi:

fonico. Ad esempio, la fronte del sonetto può essere caratterizzata da un certo tipo di suoni, la sirma da altri, come nel sonetto 12:

Già sperai con mie rime a l'alta imPrEsa,
ch'Amor a forza il mio cor fe' Pigliare,
andar tanto vicin, che 'l mio PEnare
avesse in un bel sen PiEtate accesa.

Ma, lasso oimé, la strada or m'è contesa
da tal guerrier, ch'io non posso sPERare
di trovar mai mercede, e del lassare
e del tenere egualmente mi PEsa.

Amor mi punge, e poi la Riverenza
ch'io porto al Signor mio sì mi Raffrena,
che l'un m'è sprone, e l'altro duro Morso.

Pur mi dà la ragion tal CONoscenza,
che del camin là onde AMor Mi Mena,
sprezzando il batter suo rallento il CORso.

Le rime delle quartine (ABBA ABBA) sono caratterizzate dall'allitterazione del suono *p* o *pe* (imPrEsa, Pigliare, Penare, sPERare, Pesa), che si estende anche ad una parola non in rima, PiEtate, al v.4. Le terzine (CDE CDE) sono orchestrate su altri suoni: oltre alle allitterazioni tra rime diverse (Riverenza, Raffrena, Morso, CONoscenza, Mena, CORso), si possono notare altre relazioni di suono, ad esempio la quasi identità fonica (assonanza e parziale consonanza) tra le rime CD delle terzine: riverENZA : raffrENA : conoscENZA : mENA) e, fuori di rima, l'affinità fonica tra i primi versi delle terzine *mi punge* (v.9) ~ *pur mi* (v.12).

Oppure, nel madrigale 4, la prima parte è giocata solo su rime doppie, la seconda su rime in prevalenza vocaliche:

Perché molt'anni son ch'io porto in *petto*
d'amor tutta la *fiamma*,
non crede, chi *m'infiamma*,
che sfogar mai mi possa alcun *dispetto*.

Assai puote fra noi per certo amore:
ma pur spesso si vede
potere in gentil core anco uno sdegno.
Fecemi servo a donna il mio Signore,
a la qual di mia fede
diedi umile, servendo, certo pegno,
ond'io fui fatto degno
de l'altera sua grazia. Or è sì dura,
che la mia fe' non cura;

e s'io mi slegherò, teco mi scuso,
Amor, che vedi il mio stato confuso.

Le rime doppie danno vita a due serie inclusive, *petto* : *dispetto* e *fiamma* : *infiamma*, che è anche una rima derivativa; si osservi anche l'allitterazione dell'occlusiva *p*: *Perché Porto Petto* (v.1), *Possa disPetto* (v.4). Le rime della seconda stanza sono meno marcate a livello fonico: *Amore* : *Signore*, *vede* : *fede*; *sdegno* : *pegno* : *degn* e le ultime quattro rime, organizzate in due serie bacciate, sono assonanzate sulla vocale tonica *u*, *dura* : *cura* : *scuso* : *confuso*. Ma noterei anche che tra la prima e la seconda parte c'è un filo conduttore, dato dall'allitterazione della *s*: *Sfogar*, *poSSa*, *diSpetto* (v.4), *aSSai* (v.5), *SpeSSo* (v.6), *Sdegno* (v.7), oltre che dai richiami lessicali, *amor* (v.2) e *amore* (v.5). L'allitterazione della *s* e la ripetizione della parola *amor* ritornano nei versi finali: «e S'io mi Slegherò, teco mi Scuso,/ Amor, che vedi il mio Stato confuso».

Le «insistite simmetrie del significante»¹⁰⁴ possono essere strettamente legate al significato, come accade in questi versi, nei quali il poeta descrive il momento in cui la donna amata inizia a suonare «un suo vago stornamento» e a cantare:

Allor che la mia donna in grembo toglie
un Suo vago Stornamento, e gli occhi gira
fingendo altri *mirar*, e *me* sol *mira*
Soavemente, e poi lo Spirto accoglie;

indi dolce Sonando *move* e Scioglie
la voce, e canto Sì Soave Spira
che Cerber ne la sua più fervent'ira
faria pien di pietose e dolci voglie,

39, 1-8

I vv. 2-6 sono dominati dall'allitterazione della *s*, che evoca il suono dello strumento musicale e insieme della voce femminile, e si noti come questo effetto sia ricercato soprattutto in sede di rima, *Spirto* : *Sonando Scioglie* : *Sì Soave Spira*. Oltre a questo suono predominante, si osserva anche l'allitterazione della *m*, favorita dal polittoto al v.3 «fingendo altri *Mirar*, e Me sol *Mira*» e l'insistenza su alcuni nessi fonici, quasi a creare delle rime interne imperfette: *stornamento fingendo soavemente* nella prima quartina, *sonando canto* nella seconda.

I fenomeni di armonizzazione possono avere anche la funzione di rafforzare l'unità del componimento, riproponendo sempre i medesimi suoni, variamente abbinati e

¹⁰⁴ Gorni (2001) p. 234.

accostati, quasi sviluppando il tema dominante del componimento anche attraverso il suono, come avviene nel madrigale 31:

Desio che mi tormenti,
deh perché non ti spegne la *ragione*,
o mi dà morte, o te stesso *rallenti*?

Bei dolci occhi a me crudi e sereni,
che son finestre ad un doglioso core,
criano in me desir tanto possente,
ch'egli a forza di me fatto signore
non cura più della ragion i freni.
Anzi per più mio duol mi dà sovente
vergogna e danno, ond'io bramo la morte,
che a l'amara mia sorte
omai dia fin; ma ei con la speranza
mi tiene in vita: onde più duol m'avanza.

Come si può vedere, tanto rime consonantiche quanto rime vocaliche sono impostate sul suono *en*, *tormenti* : *rallenti*, *sereni* : *freni*, *possente* : *sovente*, e si noti la quasi identità delle serie in *ente*, *enti*. Il suono ricorre anche nella rima irrelata del v.2, *ragione*, che allittera con il rimante successivo *RAgione* : *Rallenti*. Anche la rima baciata finale, *speranza* : *avanza*, ripropone il nesso vocale + n. Alle relazioni tra rime si aggiungono fitti richiami fonici all'interno del testo: noterei, in particolare, l'allitterazione della *m*, che caratterizza i primi versi e ritorna nella parte finale a sottolineare anche la circolarità del tema: «*mi tormenti*» (v.1), «*mi dai morte*» (v.3) e «*ond'io bramo la morte,/ che a l'amara mia sorte/ omai dia fin; ma ei con la speranza/ mi tiene in vita*» (vv. 9-12).

4. Retorica e sintassi

4.1 Dittologie

Inizio la trattazione di questa figura con un dato quantitativo: nelle *Rime* di Da Porto si possono contare all'incirca 170 dittologie: escludendo le dittologie "cristallizzate" provenienti dai *RVF* (e dai *Trionfi*), che costituiscono più o meno un quarto del totale, la parte più consistente di esse deve la sua creazione all'ingegno e all'inventività dell'autore. Certamente il modello offerto da Petrarca ha un peso fondamentale nel suggerire contenuti e definire forme e tipologie delle coppie, come si è visto ampiamente nel capitolo sui prestiti, ma è nello stesso tempo importante sottolineare come questo stilema prettamente petrarchesco venga attratto in un'ottica pienamente petrarchista.

Trasferendo la definizione del petrarchismo quale «sistema linguistico della ripetizione»¹⁰⁵ al campo della retorica, si può constatare che la dittologia assume un ruolo essenziale e costitutivo, per due ordini di ragioni. In primo luogo la dittologia, intesa come «congiunzione di due vocaboli simili nel significato o complementari (Tadeo, 1970)»¹⁰⁶, è già di per sé una figura di ripetizione, catalogata come tale nella trattazione dell'*ornatus in verbis coniunctis*. In seconda battuta la dittologia è l'espedito retorico privilegiato per creare altre figure di ripetizione, delle quali essa è il nucleo primario: correlazioni, chiasmi, strutture parallelistiche, anafore. L'esame delle dittologie presenti nelle *Rime*, oltre all'individuazione delle varie tipologie (copulativa, asindetica, sinonimica, antitetica...) non potrà quindi prescindere da un inquadramento generale di usi e funzioni riservate a tale importante figura di ripetizione.

Si può notare come prima cosa una certa varietà a livello di struttura morfologica¹⁰⁷, con la presenza di coppie a struttura asindetica «di modulo tipicamente petrarchiano, ma in genere trascurate nello stile poetico quattrocentesco»¹⁰⁸: *il mio Sol chiaro adorno 5*,

¹⁰⁵ Quondam (1991) p. 193.

¹⁰⁶ Sto citando una nota di Soldani (1999) p. 18, che qui riporto per intero: «Alla voce *Dittologia* dell'*Enciclopedia Dantesca* (cfr. TADEO 1970), Tadeo dà della dittologia una definizione più ampia di quella generalmente fornita dai trattati di retorica, ponendo l'accento non solo sulla sinonimia delle due parole ma anche sulla loro complementarietà, e dunque sulla possibile variazione di significato: «congiunzione di due vocaboli simili nel significato o complementari», «coppie di sinonimi o di vocaboli i cui significati si integrano».

¹⁰⁷ Seguo da vicino la classificazione proposta da Soldani (1999, pp. 17-18.), che distingue per prima cosa tra «via morfologica» e «via semantica».

¹⁰⁸ Mengaldo (1962) p. 29.

14; *spietata mia perversa sorte* 15, 9; *al foco, al fer* 29, 6; *un foco, un stral* 30, 7; *al ghiaccio, a l'onde* 44, 1; *vago ameno/ Vaticano* 44, 12-13; *rozzo inculto stile* 59, 2; *bel vostro altero volto* 64, 9; *stelle alme lucenti* 71, 2, anche nella forma della dittologia a occhiale: *l'alma luce e pura* 3, 4 (in epifrasi); *bel lume dolcemente amaro* 7, 13 (con ossimoro); *chiare acque ardenti* 20, 1; *salse onde marine* 54, 3; *mortal mia carne smorta* 60, 4 (con figura etimologica che dà luogo a un ossimoro, *mortal* vs *smorta*); *fral vita mortale* 70, 8.

Si distinguono inoltre coppie a struttura polisindetica: *e del lassare/ e del tenere* 12,7-8 (inarcata e antitetica); *e lacci e foco* 26, 1; *e punto e lacerato* 28, 10; *o lieta vita, over morte* 43, 14, *e danno e scorno* 55, 8 e anaforica: *or fero ora ingrato* 10, 6; *nove saette e novo foco* 39, 9; *or vive or more* 43, 6; *in prosa, in verso* 67, 13; talvolta rinforzata da antitesi, come nel caso di *più bella e più spietata* 30, 14 coppia ripetuta in un'altra poesia *più d'ogn'altra bella - e più spietata* 33, 2. Alle volte l'anafora si realizza in versi consecutivi, come in questi casi:

E sciolto *dal dolor, da la allegrezza* 68, 9-10
del mondo, *da la tema e dal desio*

Onde *quant'ora penso e quanto scrivo* 60, 9-11
è sol di morte; e *quant'io ascolto e veggio*
m'è crudel doglia, e *quanto gusto, amaro*

Nel primo esempio si nota anche un parallelismo semantico: due dittologie antitetiche, con il termine disforico in prima posizione e quello positivo in clausola; nel secondo esempio si osserva che l'anafora dell'avverbio si estende anche al verso senza dittologia, in una progressione favorita dalle inarcature tra i vv. 9-10 e 10-11.

Tra le particolarità formali noterei anche due dittologie caratterizzate da epifrasi: «*Natura/ mostra et Amor*» 3, 1-2 (inarcata) e «*con voce di morte e parole*» 10, 5.

Passando a considerare i contenuti semantici delle coppie, si può concentrare l'attenzione su due tipologie: sinonimiche e antitetiche. Il primo gruppo, quello delle dittologie sinonimiche, rappresenta il settore più produttivo e cospicuo, soprattutto nel campo delle coppie aggettivali. Si nota anche come il gioco combinatorio tra le tessere più o meno fisse del formulario lirico - amoroso (*chiaro, dolce, alto...*) si arricchisca di parole estranee al vocabolario dei *RVF*, che proprio nella dittologia sembrano trovare la loro sede privilegiata. Distingueri due aree semantiche: il polo positivo, quindi termini

riferiti per lo più alla lode della donna e parallelo stato gioioso del poeta (in corpo normale il termine non petrarchesco):

chiaro e sereno 1, 3; *grande e fiero* 2, 10; *l'alma luce e pura* 3, 4; *il mio Sol chiaro adorno* 5, 14; *di gioia e di diletto* 6, 6; *lieto et altiero* 9, 5; *disciolto, e fuor d'affanno* 9, 9; *d'or forbito e terso*, 11, 6; *con gaudio e luce* 11, 11; *chiari e snelli* 14, 6; *lucente e degno* 16, 7; *ardito e lieto* 17, 6; *dolce et ameno* 25, 5; *più sonora e dolce* 33, 14; *alto e felice* 34, 12 *d'or carico e pregno* 29, 8; *alto et umano* 29, 13; *bei dolci occhi* 31, 4; *inghirlandi e 'nfiori* 33, 8; *alto e felice* 34, 12; *dolce e vago* 34, 9; *tanta e sì pura gioia* 36, 5; *l'atto e la beltate* 36, 7; *mi promette e dice* 37, 7; *chiaro e cortese* 38, 4; *move e scioglie/la voce* 39, 5; *pietose e dolci* 39, 8; *atti angelici divini* 48, 14; *lieto e giocondo* 48, 8; *saggio e santo* 51, 8; *le poppe e 'l vago sen* 51, 9; *più fido et onorato* 52, 11; *lungo e fido servir* 53, 12; *degne e possenti* 61, 6; *s'adorna e si fa ricco* 62, 2; *gigli o viòle* 62, 12; *sento e scorgo* 69, 11; *virtù e bellezza* 69, 11; *fido e pio* 64, 4; *stelle alme lucenti* 71, 2; *felice e ricco* 72, 6; *bianco e puro* 73, 1; *vago et accorto* 73, 9

e il polo negativo, incentrato sui temi della crudeltà della donna, di Amore, del destino e conseguente infelicità del poeta:

neghittoso e tardo 43, 8; *duri e gravi* 20, 13; *sospiri e 'l duol* 21, 4; *e danno e scorno* 55, 8; *oscura e grave* 5, 6; *oscuro e tenebroso* 10, 2; *spietata mia perversa sorte* 15, 9; *ingrata e dura* 16, 10; *gente boscareccia e rude* 25, 6; *ria crudeltate e 'l mio destino* 33, 10; *tolle et oscura* 38, 5; *turbati e smorti* 45, 3; *ciechi e morti* 45, 7; *mia colpa o mio destin* 47, 14; *rozzo inculto stile* 59, 2; *crudi e rei* 48, 7; *il mondo ignorante e la natura* 58, 9; *vita acerba e corta* 60, 8; *sospiro e ploro* 63, 13; *d'infinita miseria e di dolore* 68, 4; *fral vita mortale* 70, 8.

Su un piano di sostanziale sinonimia collocherei anche le dittologie che rielaborano il nucleo semantico della petrarchesca *preso et arso* (*Rime* 18, 2) e che sviluppano il motivo, molto presente, del “vinto d’Amore”, all’interno della tradizionale metafora guerresca:

sì m'infiamma e traffigge 2, 8; *arso e ferito* 2, 11; *vinto e smarrito* 2, 12; *stringa et impiaghi* 8, 11; *mi stringa e prenda* 9, 14; *legato et acceso* 18, 6; *stanco e roco* 18, 8; *tristo e lacerato* 19, 4; *e lacci e foco* 26, 1; *sì ardente e preso* 26, 2; *legato e*

Sì mi combatte *amore e gelosia*,
donna, per cui di libertà son privo,
che meraviglia è ben com'ancor vivo
il mio cor tristo e lacerato sia.

E voi, d'ogn'altra assai più bella e ria,
ogni mia pace par che abbiate a schivo;
ma poi che avrò piangendo fatto un rivo,
quel che vorrete al fin di me pur fia.

Ché 'n così freddo foco e caldo gelo
d'amor e gelosia, fra tema e spene,
tener non potrò molto in vita il core.

Né però veggio sotto il vostro velo,
negli occhi ardenti ove s'annida amore,
segno d'aver pietà de le mie pene.

in posizione di incipit, «Sì mi combatte *amore e gelosia*» e al v. 10 «*d'amor e gelosia*, fra tema e spene», rispettivamente in sede di clausola e ad attacco di verso. La dualità dei sentimenti¹⁰⁹ si sviluppa in marcata opposizione, attraverso le altre dittologie del sonetto: *cor tristo e lacerato* (v.4) e soprattutto le antitetiche *bella e ria* (v.5), *tema e spene* (v. 10), e l'espressione *freddo foco e caldo gelo* (v.9), che condensa due sintagmi già di per sé ossimorici. Si noti anche che al v.10 la coppia *amor e gelosia* è accostata ad un'altra dittologia *tema e spene*, a creare una perfetta bipartizione del verso.

Naturalmente dittologie petrarchesche e dittologie “nuove” hanno lo stesso peso nel tracciare il disegno retorico - sintattico del componimento, ma spesso nella tessera petrarchesca è racchiuso il nucleo tematico da cui prende le mosse l'intero componimento. Si veda un altro esempio, all'altezza della ballata 21, nella quale il tema dell'insensibilità di *madonna* è sintetizzato dalla dittologia *sorda e cieca*:

Ben promise madonna al mio cor pace
mentre il camin fu chiuso di mercede:
ora non ode o vede
i miei sospiri e 'l duol, che mi disface.

Sorda e cieca s'è fatta or che potria,
vedendo il mio languir, udendo i guai
tormi da morte, a cui son già vicino.
Ma com'è bella, è via più cruda assai
d'ogn'altra, poi che la promessa mia
tronca durezza sua, non mio destino.

¹⁰⁹ Cfr. *RVF* 105, 66-69: «et di *duo fonti* un fiume in pace vòlto/ dov'io bramo, et raccolto ove che sia:/ *Amor et Gelosia* m'anno il cor tolto».

Dunque, Signor, a cui sempre m'inchino,
con un tuo stral ferrato di pietate
rompi la crudeltate,
che 'l suo cor così *sordo e cieco* face.

La dittologia apre e chiude la stanza, con funzione di 'cornice': riferita a *madonna* e dunque declinata al femminile segna l'attacco del v. 5; ripetuta al v.14, quasi in clausola, passa a connotare, metonimicamente, *'l suo cor*. È interessante notare come la coppia del v. 5 instauri una forma di *rapportatio* di tipo semantico con il verso successivo: «**Sorda** e *cieca* s'è fatta or che potria,/ *vedendo* il mio languir, **udendo** i guai»: la dittologia aggettivale è il nucleo base che viene ampliato, con struttura chiasmica, dal verso bipartito, che alterna un verbo relativo alla vista, *vedendo*, e uno relativo all'udito, *udendo*. Questa particolare forma di correlazione, che si presenta «qualora ciascun elemento di una coppia sia legato logicamente solo al corrispondente termine dell'altra, e non a entrambi»¹¹⁰, è presente anche nella ripresa e coinvolge due dittologie, sempre incentrate sugli stessi temi: «ora non **ode** o *vede*/ i miei **sospiri** e 'l *duol*, che mi disface» (vv. 3-4). La coppia *sordo e cieco* viene riproposta nel sonetto 69, ma rovesciata di segno e in un contesto opposto: l'insensibilità è quella auspicata, ma mai raggiunta, dal poeta:

Gli occhi e l'orecchie mie fanno al cor guerra,
vedendo il volto e 'l parlar vostro udendo,
ché in quel rara beltà chiaro comprendo,
per questo odo 'l valor che in voi si serra.

L'uno m'inalza e l'altra poi m'atterra,
ché, udendovi, d'amor speranza prendo;
schermando poi me stesso il cor riprendo,
ché voi veggio alta, e me basso uomo a terra.

Onde il mio cor mai non s'accorda seco,
ché il veder ghiaccio il fa, l'udir acceso:
tal sento e scorgo in voi virtù e bellezza.

Meglio era esser quell'ora **sordo e cieco**,
che **sentendo** e *mirando* restai preso
dal vostro **suon**, da la vostra *vaghezza*.

La dittologia *sordo e cieco* ricorre al v.12 e, anche in questo caso, alla base della costruzione retorica della terzina finale, si individua una forma di *rapportatio*. Dunque una struttura parallelistica costituita da tre versi con dittologia, di cui l'ultima copre

¹¹⁰ Soldani (1999) p. 58.

l'intero verso, con struttura anaforica «*dal vostro suon, da la vostra vaghezza*» v.14. Un modulo simile, verso con dittologia più verso bipartito, ancora caratterizzato da *rapportatio*, apriva il sonetto: «Gli **occhi** e *l'orecchie* mie fanno al cor guerra,/ **vedendo** il volto e 'l parlar vostro *udendo*» (e si noti la costruzione chiasmica: verbo + oggetto, oggetto + verbo). Da questi ultimi esempi si vede bene come la tessera petrarchesca, anche se non è ripetuta in modo identico, venga declinata in dittologie “nuove” e altre forme di bipartizione che amplificano e riproducono il suo contenuto semantico. Nello stesso tempo si osserva anche come le dittologie, in generale, assumano il compito di traino e contenutistico e formale della poesia.

Una funzione simile si può rilevare anche per dittologia *preso et arso*, che si intreccia ai motivi del *laccio* e del *foco* nel sonetto 18, dedicato al tema della prigionia d'amore:

Sì stretto è 'l laccio, sì cocente il foco,
che per voi *preso et arso* al fin mi mena,
che se pietà non scema la mia pena,
di questa vita omai m'avanza poco.

E voi, donna crudel, prendete a gioco,
che *legato et acceso* io viva a pena,
e col cor servo e 'n fiamma ogni mia vena
già di chiamar mercé sia stanco e roco.

Non cheggio già che 'l nodo, in ch'io m'allaccio,
sia mai disciolto, né quel lume estinto,
in mezzo 'l qual mi tien speranza in vita,

ma che in voi sia tanta pietate unita
quant'è l'ardore, e quanto è stretto il laccio,
che 'l cor per voi mi tien nel foco cinto.

Di nuovo ad attacco di sonetto si nota una forma di *rapportatio*, «la figura retorica più tipica dell'autore»¹¹¹, che coinvolge un verso bipartito e un verso con dittologia: «**Sì stretto è 'l laccio**, *sì cocente il foco*,/ che per voi **preso et arso** al fin mi mena» (vv.1-2)¹¹². I significati veicolati dalla coppia *preso e arso*, sono riproposti dalla dittologia *legato et acceso* (v.6); si noti la stessa posizione delle due coppie: nei secondi versi delle quartine, non in clausola (con *arso* e *acceso* sotto accento di 6^a) e precedute ad inizio verso dalla congiunzione *che*, con valore consecutivo al v.2, dichiarativo al v.6.

¹¹¹ Nell'Introduzione alle *Rime*, Gorni fornisce alcuni esempi di *versus* rapportati e connette acutamente la predilezione per questa figura all'«assillo intellettualistico del Porto» di ripetere il proprio nome nei testi. Cito la fase finale di questo ragionamento: «Poste queste premesse, è poi così sorprendente che la figura retorica più tipica dell'autore consista nella rapPORTatio?» (p. XIII).

¹¹² Come rileva Gorni nel luogo appena citato, vedi nota precedente.

Il sonetto prosegue con altri richiami lessicali riferiti al nucleo ‘laccio - preso’: *nodo* v.9; *m'allaccio* v.9; *disciolto* v.10; *laccio* v.14 o a quello ‘arso - foco’: *fiamma* v.7; *lume estinto* v.10; *ardore* v.13, per finire con un sintagma che fonde le due sfere semantiche, *nel foco cinto* v.14 (e si noti in questo senso anche il valore riassuntivo dell’ultima rima, tra i due participi *estinto* : *cinto*).

La dittologia nel sonetto

Vorrei concentrarmi ora sulle modalità d’impiego della dittologia nel sonetto, ponendo attenzione in particolare alla posizione occupata nel verso e nel componimento. Mi sembra interessante osservare innanzitutto il rapporto che intercorre tra dittologie e sintagmi epiteto + sostantivo, due elementi fondativi dell’imitazione petrarchesca. Che queste due “istituzioni” del petrarchismo venissero percepite come tali anche da Luigi Da Porto, lo conferma il modo combinato e complementare con cui esse vengono adoperate nelle *Rime*, soprattutto in presenza di strutture particolarmente elaborate a livello retorico - sintattico. Si osservi, ad esempio, come i sintagmi aggettivo + sostantivo e dittologie scandiscano alternativamente i versi dispari e pari di questo attacco di sonetto:

Questi son quei *begli occhi*, in cui **Natura**
mostra **et Amor** ogni lor **forza et arte**,
di cui depinta ancor in *mille carte*
per la mia man fia **l'alma luce e pura**.

Questa è la fronte, che *canuta cura*
tien sotto **neve e rose** insieme sparte;
quest'è quel *biondo crin*, che spesso ad arte
negletto lega i cor', libertà fura

3,1-8

La sintassi suggerisce un’articolazione in distici, assecondata dalla presenza di *enjambement* tra i vv. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8 e, per quanto riguarda la prima quartina, rimarcata dalla presenza in fine verso di due dittologie «forza et arte» al v.2 e «alma luce e pura» al v. 4. Si nota anche che *l’enjambement* tra i vv. 1-2 produce una dittologia inarcata e caratterizzata da epifrasi, «Natura/... et Amor»: questo espediente consente sia di evidenziare i due termini coinvolti, isolando *Natura* in posizione di clausola e *Amor* sotto accento di 4^a, sia di dare più visibilità alla dittologia di fine verso. La sequenza è conclusa al v.8 da un verso bipartito, che, in un certo senso, è una

dittologia “allargata”; si osservi, inoltre, la costruzione chiasmica «negletto *lega i cor*’, **libertà fura**», tesa a sottolineare il segnale di fine e il senso di compiutezza del periodo.

Il modulo dato dall’alternanza sintagma mono-aggettivale / dittologia si ripete in modo preciso in questi passi delle *Rime*:

E voi, *donna crudel*, prendete a gioco,
che **legato et acceso** io viva a pena,
e col *cor servo* e ’n fiamma ogni mia vena
già di chiamar mercé sia **stanco e roco**. 18, 5-8

Tanto pò in me di que’*bei lumi* il guardo,
che il cor, come a lor piace, **or vive or more**;
e così vada, poi che ’l *mio Signore*
al mio soccorso è **neghittoso e tardo**. 43, 5-8

il *caro braccio*, che qual *dolce acanto*
ben mille volte **i fianchi e ’l cor** mi cinse,
e l’*onorata man*, che la mia strinse
con l’alma insieme, e ’l **parlar saggio e santo** 51, 5-8

È interessante notare come questo modulo si disponga più facilmente nella seconda quartina del sonetto, che è la parte più libera e creativa del sonetto, perché meno vincolata da citazioni petrarchesche, che invece sono quasi d’obbligo in sede di *incipit* ed *explicit* di poesia. Un’altra osservazione riguarda la posizione occupata dalla dittologia: se essa è all’interno del verso non assume particolare rilievo, se, invece, è collocata in clausola rappresenta un’ulteriore segnale di confine metrico - sintattico. Negli esempi citati, le dittologie del v. 6 possono anche non essere in fine verso, mentre lo sono sempre all’altezza del verso 8, perché assumono la funzione di marcare la prima parte del sonetto.

Questa riflessione si può estendere alla totalità delle dittologie presenti nei sonetti. Si veda questa tabella, che accanto al totale di coppie per verso specifica il numero di quelle collocate in fine verso:

<i>versi sonetto</i>	<i>dittologie totale</i>	<i>dittologie fine verso</i>
v.1	11	8
v.2	10	6
v.3	6	5
v.4	6	6
v.5	10	9
v.6	14	9
v.7	8	6
v.8	17	13
v.9	10	8
v.10	9	4
v.11	8	5
v.12	11	8
v.13	12	10
v.14	12	9

Sedi privilegiate delle coppie sono il verso 14 e soprattutto il verso 8, ed è significativo vedere come la maggior parte di esse sia collocata in sede di clausola. Si possono individuare delle zone nevralgiche dove le dittologie sono più concentrate: vv.5-6; vv. 8-9; vv. 12-13-14. Quindi ad attacco della seconda quartina, il che si tradurrà in impiego di strutture parallelistiche che interessano il distico; ai vv. 8-9, cioè fine della ‘fronte’ e inizio della ‘sirma’ del sonetto; nella terzina finale, che tende naturalmente a un maggior impegno retorico. Al polo opposto, guardando soprattutto le dittologie in fine verso, si collocano i vv. 3, 4, 7, 10, 11, versi interni, di “passaggio”. Questi dati sembrerebbero suggerire una netta partizione del sonetto in due parti, ma bisogna considerare anche che spesso ai vv. 4 e 11, cioè alla fine della prima quartina e prima terzina, ci sono versi bipartiti, che spesso (ma non sempre) costituiscono un segnale altrettanto forte di chiusura tematica e sintattica.

Numerose sono anche le dittologie ai vv. 1-2, alle volte allineate in una struttura parallela, come in 26:

Gli occhi vostri, d’amor *e lacci e foco*
 contra il mio cor, che è omai sì *ardente e preso*

rafforzata da *rapportatio*, o in 27:

Dal *più fiorito e dal più lieto* maggio
 atto da *vaghe donne e cavalieri*

Osservando sempre i primi due versi, si nota che spesso dittologie ed *enjambement* cooperano a rafforzare il legame sintattico all’interno del distico, sia quando la

dittologia è al v.1: «Fuor del mio dolce nido, *al ghiaccio, a l'onde/* mi traggi, o crudel Circe, a seguitarte» 44, 1-2; «Se al partir del mio Sol *quest'occhi e 'l core/* eran, quanto era il lor bisogno, accorti» 45, 1-2; «*Bianco e puro* armellin, che pria morire/ vòl che per macchia divenir vermiglio» 73, 1-2, sia, e in modo più significativo, quando la dittologia chiude il verso 2:

Questi son quei begli occhi, in cui Natura mostra et Amor ogni lor <i>forza et arte</i>	3, 1-2
Gli occhi vostri, d'amor e lacci e foco contra il mio cor, che è omai sì <i>ardente e preso</i>	26, 1-2
Quando la bella man, che il cor mi strinse ne la mia <i>verde e più fiorita etate</i>	36, 1-2
Io cantai già molt'anni, e canterei ancora col mio <i>rozzo inculto stile</i>	59, 1-2
Altri loderà il bel crin d'ambra pura di voi, altri le <i>stelle alme lucenti,</i>	71, 1-2

Più in generale si può parlare di un modulo: *enjambement* + dittologia in clausola, attinto dai *RVF*, dove esso è impiegato ampiamente, sia ad attacco di sonetto, sia all'interno del componimento (cfr. *RVF* 26, 1-2 «Piú di me lieta non si vede a terra/
nave da l'onde *combattuta et vinta*»; *RVF* 35, 1-2 «Solo et pensoso i piú deserti campi/
vo mesurando a passi *tardi et lenti*»; *RVF* 49, 3-4 «ingrata lingua, già però non m' ài/
renduto honor, ma facto *ira et vergogna*»; *RVF* 95, 5-6 «Ma voi, occhi beati, ond' io
soffersi/ quel colpo, ove non valse *elmo né scudo*»).

Questo modulo interessa principalmente l'ottava del sonetto (e quindi con *enjambement* al verso dispari e dittologia al verso pari). Si vedano questi altri esempi delle *Rime*:

sparita è quella stella, che soave fu del mio navicar <i>segno e conforto.</i>	5, 7-8
Occhi leggiadri, ai cui cortesi giri vissi colmo <i>di gioia e di diletto</i>	6, 5-6
onde con voce di morte e parole Amor chiamando <i>or fero et ora ingrato,</i>	10, 5-6
sulfuree tombe, sassi, onde l'ardore stilla, che molti fa <i>lieti e contenti</i>	20, 3-4

là dove scalzo e nudo mi conduce mia sorte, acciò ch'io mi <i>trafigga e svene</i> .	28, 7-8
che Cerber ne la sua più fervent'ira faria pien di <i>pietose e dolci voglie</i> ,	39, 7-8
e così vada, poi che 'l mio Signore al mio soccorso è <i>neghittoso e tardo</i> .	43, 7-8
e l'onorata man, che la mia strinse con l'alma insieme, e <i>'l parlar saggio e santo</i>	51, 7-8
ben mi fa accorto di sì lungo errore quel, che da lui mi viene, e <i>danno e scorno</i> .	55, 7-8
sol dolce rimembranza con nov'arte mi tien al mondo in <i>vita acerba e corta</i> .	60, 7-8
pur che a tanto lodevole fatica siano le voci mie <i>degne e possenti</i> ,	61, 5-6
frate mio caro, che mi lasci porto <i>d'infinita miseria e di dolore</i> .	68, 3-4
andaro in un volere (il che sì raro si trova in questa <i>fral vita mortale</i>),	70, 7-8

Dunque un andamento dell'ottava del sonetto che, anche se sintatticamente coeso, si appoggia su una strutturazione in distici, suggerita appunto dall'uso combinato di *enjambement* e dittologia in clausola.

Pur con le dovute differenze, questo modulo trova attuazione, alle volte, anche all'interno della terzina, nel caso in cui essa sia divisa in due unità di un verso e mezzo ciascuna, segnate dalla cesura del verso intermedio. Dunque *enjambement* tra primo e secondo verso e tra secondo e terzo verso più dittologia in clausola nel verso finale. Per quanto riguarda la prima terzina del sonetto trovo solo un caso, tuttavia significativo, perché la dittologia marca la fine di entrambe le unità:

È che per lor virtute il tuo valore divien più <i>grande e fiero</i> , et essi m'hanno a te dato pregon <i>arso e ferito</i>	2, 9-11
--	---------

Nella seconda terzina si possono invece individuare più casi, tenendo presente però che spesso la dittologia in clausola al v. 14 è inserita in una correlazione, che rafforza il segnale di "fine":

Ben l'ho nel cor, e talor pingo in carte parte di lui; ma la natura avanza la mia mano, il mio stil, <i>l'ingegno e l'arte</i> .	42,12-14
lasso, che fia, s'avien mai che mi toglia quel ond'io vivo, e che sol par ch'io brame, mia colpa o mio destin, suoi <i>sdegni od ire</i> ?	47,12-14
ché un sospir vostro a lui sarà più grato che mille altrui, e fia per merto accolto di quanto egli per voi mai <i>fece o disse</i> .	64,12-14

In alcuni casi si rintraccia una suddivisione in tre unità, scandite dalle cesure interne ai versi, che rende ancora più evidente la sfasatura tra metro e sintassi, aspetto caratterizzante della complessità retorica voluta e cercata nelle battute finali del sonetto.

Si vedano queste due terzine:

coi quali or dolce lega, or dolce accende, or dolce impiaga, e i lor cortesi giri mi mostra e gli <i>atti angelici divini</i> .	48, 12-14
E, come scorger pòi da quell'altezza che in sé t'alberga, quel che mi pascea or m'avenena; e te sol <i>piango e grido</i> .	70,12-14

Nel primo caso si nota come la dittologia sia messa in rilievo grazie all'uso combinato di un *enjambement* tra i vv. 13- 14, che innesca una pausa fortemente anticipata con conseguente «dialefe nella sinalefe»¹¹³, e dell'epifrasi «e i lor cortesi giri/... e gli atti angelici divini», con un risultato di effetto rallentato, favorito anche dall'adozione di un endecasillabo di 6^a e 10^a (e si ricordi qui come questa opzione, insieme con l'adozione di una parola sdrucchiola, *angelici*, siano molto rare per Da Porto, cfr. il capitolo sui prestiti).

La trama sintattica del secondo esempio è complicata da un inciso che copre il primo verso e metà del secondo e dalla cesura interna al verso 14, che crea anche qui una «dialefe nella sinalefe»; inoltre il ritmo dell'ultimo verso, con accenti di 1^a 4^a 6^a 8^a 10^a, è in parte alterato dall'apocope di *sol*, che sembrerebbe produrre un contraccanto di 7^a. Dunque un verso nettamente diviso, con un ampio spazio atono nella prima parte, e un

¹¹³ Isella 1968, *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi.

affollarsi di accenti nella seconda: espedienti che concorrono a metter in risalto la clausola dittologica.

Non mancano, infine, esempi di un trattamento più lineare della terzina, che ripropongono il modulo consueto: i primi due versi uniti da *enjambement* e chiusi da una dittologia al v.13 (ma spesso anche al v.12, a creare una struttura parallelistica), e il verso finale più o meno separato:

Ma se sarete ancor, qual sète stato,
così scarso ver' me di *carta e 'nchiostro*,
passerete Neron di crudeltate. 13, 12-14

poi che *vostra virtù, vostra vaghezza*
non fanno i miei martir' men *duri e gravi*,
a Dio, vi lasso per mai sempre, a Dio. 20, 12-14

poi che *madonna e 'l mio destin ingrato*
et amor non mi fan più *ricco e lieto*.
O che bel morir era or son molt'anni! 28, 12-14

E tu per più mio mal sempre davanti
mel mostri aperto, ond'io *sospiro e ploro*,
e vorrei Lethe pur *bere e morire*. 63, 12-14

Se forse non indugi, acciò che 'l fine
del mio fratel si legga *in prosa, in verso*:
e quant'io qui l'amai, piangal qui tanto. 67, 12-14

4. 2 Versi bipartiti

Ripetizione e dualità sono concetti che si fondono in maniera perfetta in due figure: la dittologia, come si è appena visto, e la bipartizione del verso in due emistichi «legati da una qualche corrispondenza sintattica»¹¹⁴ e, su esempio di Petrarca, «rinforza[ta] quasi sempre [...] attraverso degli espedienti propriamente retorici»¹¹⁵. Le forme possibili di corrispondenza tra i due emistichi sono sostanzialmente due, il parallelismo e il chiasmo; quindi l'alternanza di due (o più) elementi (*abab*) oppure una loro disposizione simmetrica (*abba*). Da Porto predilige nettamente la prima modalità, la «forma più canonica»¹¹⁶, scegliendo una strutturazione chiasmica solo in pochi, ma

¹¹⁴ Soldani (1999) p. 46 e cfr. tutto il capitolo relativo ai versi bipartiti (pp. 46-78), che prendo come punto di riferimento per l'impostazione e soprattutto per l'individuazione delle tipologie di bipartizione del verso.

¹¹⁵ Soldani (1999) p. 47.

¹¹⁶ Soldani (1999) p. 47.

rilevati, casi. Lo schema riassuntivo che segue dà conto di questa preferenza, evidente in tutte le tipologie di corrispondenze, stabilite sulla base degli elementi ripetuti nei due emistichi:

NOME - AGGETTIVO

parallelismo Ché 'n così **freddo foco** e **caldo gelo** 19, 9; miro il **gran piano** e **l'ondeggianti biade**, 25, 10; io sol **stecchi pungenti** e **pensier' neri**, 27, 7; Queste **belle ale** e questa **ardente face** 32,1; E fra **vermiglie rose** e **calda neve**, 54, 9; che mi fur **dolce segno** e **fide scorte** 56, 5; Del più **bel corpo**, e da la più **degn'alma** 58, 1; sua **gran beltate** o la mia **pura fede**. 59, 11; La **bella Donna**, il mio **fido tesoro**, 62, 1; scorgo **dolce armonia**, **celeste canto**, 73, 10

chiasmo in **pure carte l'opere divine**, 54, 6; **alti pensieri** e **desir' dolci onesti** 65, 8

SOGGETTO - VERBO (O PREDICATO NOMINALE O PREDICATIVO)

parallelismo **Rintuzzato ogni stral**, **vana ogni froda**. 2,4; che **l'un m'è sprone**, e **l'altro duro morso** 12, 11; **Sì stretto è 'l laccio**, **sì cocente il foco**, 18, 1; come mi **strugga il foco**, o **punga il dardo** 30, 12; perché **il camino è lungo**, e **'l tempo è corto** 41, 14; **L'uno m'innalza**, **l'altra poi m'atterra** 69, 5; chè il **veder ghiaccio** il fa, **l'udir acceso** 69, 10

chiasmo or **nasce il pianto**, e **la tua gioia more**. 45, 4

VERBO - OGGETTO

parallelismo il cor non **schifò laccio**, o **scorse inganno**, 2, 13; Né **fe' schermo** a saetta, o **spense ardore**. 2,14; **vedendo il mio languir**, **udendo i guai** 21, 6; **ardermi il petto**, e **trappassarmi il core**, 39, 10; ovunque **il passo mova**, o **gli occhi gire**. 42, 4; che **toglie libertate** e **dà valore**, 53, 5; **destavate virtù**, **vinceste il sole**, 61, 13

chiasmo negletto **lega i cor'**, **libertà fura**. 3, 8; **vedendo il volto** e **'l parlar vostro udendo**, 69, 2; tu che **il bel piè ricopri** e **porti il peso**, 72, 10; da fare **un monte andar**, **fermare il sole**. 73, 11

OGGETTO - PREDICATIVO

parallelismo voci escon, che **'l mar** *queto* e **'l ciel** *fan vago* 3, 11; *i pensier'* gli **fan caldi** e *'l core* un **foco** 35, 11; *ch'altri di gioia*, e **me** *fai pien d'affanni*, 45, 10 che **l'amar** *mi fer dolce*, e **'l martir** *leve*, 54, 13; chiamar **morte crudele** e **'l cielo** *avaro* 60, 14; *ché voi* *veggio alta*, e **me** *basso uomo* a terra 69, 8

chiasmo che **il ciel** *soglion far chiaro*, e *molli i miei*, 52, 6

ALTRE RELAZIONI

parallelismo che **prima** *il prese*, et **ora** *il tiene afflito*, 9, 2; **fan** *primavera* e **più verde** *ogni faggio*; 27, 4; tal *ch'io ne moro*, e non lascio *d'amare*. 40, 12; de **l'altrui mal** *pietose*, **al mio** *sì pronte*. 50, 8; *ch'agli altri è così umile*, **a me** *sì dura*. 52, 4; **restar** *sommersa*, e **'l suo nocchiero** *morto* 5. 4; **mesto** *mi vivo* e **'n tenebre** *sommerso*, 11, 2; **al ben** *veloce*, **al mal** *diventa tardo* 17, 11; qualora avvien che *segga*, et io la *mire* 73, 4; *Ne le tue selve* e *ne' sacrati campi* 57, 9

chiasmo **conosce il meglio**, et *al peggior s'appiglia*. 15, 14; **o mi dai** *morte*, o *te stesso rallenti* 31, 3; **colma di pura fe'**, *d'inganno scarca*, 49, 3

Come si è visto, può capitare che in uno dei due emistichi ci sia un elemento in più, solitamente un verbo, che, ad esempio, può reggere due sintagmi nominali corrispondenti: «*scorgo dolce armonia, celeste canto*» 73, 10 o due complementi predicativi: «*i pensier' gli fan caldi e 'l core un foco*» 35, 11, e che quindi viene sottinteso in un emistichio, generalmente il secondo. Ma non è neanche infrequente che il verbo funga da perno tra i due emistichi: «*frutti e fiori riporta, e gaudî veri*» 27, 6; «*talor morte mi vien, talor vigore*» 43, 3; «*d'ogni nebbia sgombrato e d'ogni salma*» 49, 11, con conseguente epifrasi del secondo elemento. Un caso analogo si ha con l'inserzione di incisi allocutivi al centro di verso, come in «*Non è tua gloria, Amor, non è tua loda*» 2, 1, che crea un endecasillabo perfettamente speculare. Più raramente, invece, compaiono elementi estranei alla bipartizione, che tuttavia non turbano

l'andamento binario del verso, come in questi casi: «*voci escon, che 'l mar queto e 'l ciel fan vago*» 3, 11 o «*negletto lega i cor', libertà fura*» 3, 8.

Il caso più frequente è comunque quello di versi nettamente scanditi; per questo motivo, molto spesso la bipartizione risulta associata all'anafora, in modo analogo a quanto già osservato per le dittologie. Anzi, alle volte il verso bipartito non è altro che una dittologia che copre l'intero verso (o quasi): «*poi che vostra virtù, vostra vaghezza*» 20, 12; «*sento nove saette e novo foco*» 39, 9. Ma l'importanza dell'anafora, che assume dunque la funzione di creare la bipartizione, è ancora più evidente nei casi in cui ad essere ripetuti in modo identico sono più elementi della frase: «*onde ogni mesto, onde ogni cor selvaggio*» 27, 5; ; «*de le mie piaghe e del mio ardore*» 39, 14; «*e goda questa pietra, e goda il cielo*» 58, 11; «*dal vostro suon, da la vostra vaghezza*» 69, 14. E non è difficile individuare quali siano i moduli preferiti dal Da Porto, che usa spesso l'avverbio temporale *or* e l'avverbio *quanto*, variamente abbinati a preposizioni, pronomi, verbi: «*per lo qual or vi miro, et or vi ascolto*, 26, 11; «*et ora con la voce, or col bel guardo*» 37, 9; «*ch'or mi sostenne, or mi fu dolce peso*» 51, 11; «*or hai ritonda, et or cornuta forma*» 57, 2; «*quant'è l'ardore, e quanto è stretto il laccio*» 18, 13; «*Né per quanto io ricerchi, o quanto io mire*» 42, 5; «*Onde quant'ora penso e quanto scrivo*» 60, 9». Normalmente la ripetizione è all'inizio degli emistichi; alle volte tuttavia l'elemento iterato si trova in posizione centrale: «*e timor ond'io aghiaccio, e spene ond'ardo*» 43, 4; «*quel ond'io vivo, e che sol par ch'io breme*» 47, 13. E anche in questo caso si nota la “vischiosità” di un modulo, nome/pronome + *ond'io* + verbo, che si ripropone in versi diversi e poesie diverse.

Sono state analizzate, finora, bipartizioni che poggiano su due emistichi tra loro coordinati sul piano sintattico. Anche se molto meno numerosi, non mancano tuttavia casi in cui le due parti del verso presentano una «scalatura ipotattica»¹¹⁷, che fa sì che si venga «a creare una sorta di scalino tra i due emistichi»¹¹⁸. Si va dal caso più semplice, con due sintagmi nominali di cui uno è apposizione dell'altro: «*la bella donna, il mio sommo desio*» 10, 11; «*La bella Donna, il mio fido tesoro*» 62, 1 (e si noti la riproposizione della stessa formula iniziale) al caso con sintagma nominale e sintagma preposizionale (spesso con anafora dell'aggettivo): «*De' miei dolci pensieri il dolce nido*» 23, 9; «*che in alto cor alto pensier di guerra*» 23, 13; «*a basso sasso, oimè, troppo alta salma*» 58, 4; a quello di oggetto e predicativo: «*che facean dolce pace ogni*

¹¹⁷ Soldani (1999) p. 57.

¹¹⁸ Soldani (1999) p. 54.

aspra guerra» 62, 10. Oppure nel primo emistichio ci può essere la subordinata, nel secondo la principale: «or chi **vita mi diè, morte m'adduce**» 28, 3; «Ma **com'è bella, è via più cruda** assai» 21, 8; «**doppiando** i miei desir' **doppio** i miei danni» 28, 11 (con polittoto, come in *RVF* 332, 39 «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile») «**ch'avendo** il suo *desio vive in desire*» 47, 10 (con figura etimologica *desio - desire*); «e **quanto più si pasce ha maggior fame**» 47, 11.

Come si vede, questo tipo di bipartizione asseconda e favorisce la giustapposizione di concetti antitetici, soprattutto nella struttura a chiasmo: «che il **viver più più doppia** i miei martiri» 6, 4; «si **partì lieto**, dove *mesto giacque*» 22, 8: «u' 'l **terren basso alti tesori** asconde» 44, 4; «che **d'uom grave** mi fe'sì *leve fera*» 44, 11.

Un caso a parte è costituito dalla bipartizione creata da due dittologie adiacenti: «d'amor e gelosia, fra tema e spene» 19, 10; «mia colpa o mio destin, suoi sdegni od ire?» 47, 14; «Bei dolci occhi a me crudi e sereni» 31, 4, specie caratterizzate da *rapportatio*, quando «ciascun elemento della coppia [è] legato logicamente solo al corrispondente termine dell'altra»¹¹⁹: «un **foco**, un *stral*, che mi **consuma** e *punge*» 30, 7; «la mia **mano**, il mio *stil*, **l'ingegno** e *l'arte*» 42, 14; «tal **sentito** e *scorgo* in voi **virtù e bellezza**» 69, 11. A questo gruppo ricondurrei anche i versi con *geminatio* in entrambi gli emistichi: «Così di duolo in duol, di passo in passo» 10, 9, o con *geminatio* in una parte e dittologia nell'altra: «di grido in grido chiamo e cerco spesso» 10, 10.

Nettamente scanditi in due parti sono anche i versi che presentano nel primo emistichio un sintagma aggettivo + nome e nel secondo una dittologia, come in questi casi: «**Fumoso monticel, chiare acque** ardenti» 20, 1; «**alti pensieri e desir' dolci onesti**» 65,8.

Molto più delle dittologie, in larga parte sinonimiche, i versi bipartiti assumono la funzione di veicolare delle antitesi. Più che «segna[re] la compresenza di stati psicologici differenti dentro il soggetto»¹²⁰, come in Petrarca, le antitesi delle *Rime* sono specializzate nel descrivere la “doppiezza” della donna amata, che si rivela sia nella tradizionale dicotomia *bellezza vs crudeltà*, sia nella difformità del suo comportamento. Al primo motivo si ricollega un verso come «Ma **com'è bella, è via più cruda** assai» 21, 8 che amplia il nucleo tematico cristallizzato in dittologie topiche come *più bella e più spietata* 30, 14; *cruda e vaga* 43, 12; *bella e ria* 19, 5. Leggermente diverso il secondo tema, per sviluppare il quale vengono sfruttati due strumenti, quasi sempre

¹¹⁹ Soldani (1999) p. 58.

¹²⁰ Cfr. Soldani (1999) p. 73, nota 37.

usati in modo combinato: la dinamica oppositiva tra pronomi e l'uso di aggettivi, sostantivi, verbi ossimorici o comunque antitetici. Il comportamento di Madonna varia a seconda che destinatari delle sue attenzioni siano gli *altri* o il poeta stesso: «*ch'altri di gioia, e me fai pien d'affanni*» 45, 10; «*de l'altrui mal pietose, al mio sì pronte*» 50, 8; «*ch'agli altri è così umile, a me sì dura*» 52, 4. Il *focus* tematico può anche essere esclusivamente sul soggetto, come in questo caso: «*Bei dolci occhi a me crudi e sereni*», 31, 4, dove il dativo *a me* è proprio al centro del verso, sotto accento di 6^a che crea un contraccanto di 7^a, a fungere da cardine tra due dittologie antitetiche *bei dolci vs crudi e sereni*, interpretando *sereni* come imperturbabili, distaccati. La contrapposizione tra gli altri e l'io poetico è soprattutto un modo per ribadire la propria condizione d'infelicità, come si vede bene in questo distico, che ospita in *enjambement* un endecasillabo bipartito: «*Dura mia sorte, che dove altri goda/ sol io languisca...*» e in questi versi: «*e che cercando altrui perdo me stesso*» 10,14; «*tronca durezza sua, non mio destino*» 21, 10, con la *correctio* ad insistere sullo scarto tra i due possessivi e tra due situazioni esistenziali. Alla crudeltà e ambivalenza della donna, e di Amore, è riconducibile anche «*la topica opposizione petrarchesca tra 'vivere' e 'morire'*»¹²¹, che caratterizza questi versi bipartiti: «*or chi vita mi diè, morte m'adduce*» 28, 3; «*o mi dai morte, o te stesso rallenti*» 31, 3.

Naturalmente non mancano anche versi che descrivono i sentimenti contrastanti insiti nel soggetto, come «*Ché col piè parto, e col desio ritorno*» 55, 5; «*tal ch'io ne moro, e non lascio d'amare*», ma quasi sempre si tratta di rielaborazioni di versi petrarcheschi: «*conosce il meglio, et al peggior s'appiglia*» 15, 14 («*et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio*» *RVF* 264, 136); «*al ben veloce, al mal diventa tardo*» 17, 11 («*S'al ben veloce, et al contrario tardo*» *RVF* 72, 67); «*Ché 'n così freddo foco e caldo gelo*» 19, 9 («*Ma freddo foco et paventosa speme*» *RVF* 147, 12); «*e timor ond'io aghiaccio, e spene ond'ardo*» 43, 4 («*la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo*» *RVF* 183, 4); «*che facean dolce pace ogni aspra guerra*» 62, 10 («*Pace non trovo, et non ò da far guerra*» *RVF* 134, 1). Più rilevanti, perché più attinenti alla “storia” delle *Rime*, le antitesi che ruotano attorno al polo ‘gioia - dolore’: «*talor morte mi vien, talor vigore*» 43, 3; «*or nasce il pianto, e la tua gioia more*» 45, 4.

Le potenzialità dell'antitesi vengono sfruttate al massimo nelle sequenze di versi bipartiti, come accade nel sonetto 67, che sviluppa il tema della morte di un amico mediante il consueto gioco oppositivo tra pronomi:

¹²¹ Soldani (1999) p. 54, nota 12.

Ghelino è morto, et *io* son vivo ancora;
egli è salito al cielo, *io* giaccio in terra;
egli è colmo di pace, *io* d'aspra guerra;
lui piacer fa gioir, *me* doglia accora.

67, 1-4

qui reiterato nei quattro versi iniziali, a creare un perfetto parallelismo, o come si vede ancora meglio nella poesia 24, che rende il tema dell'empietà della corte attraverso il rovesciamento di ogni valore morale:

Frate, chi vòl veder secca pietate,
fiorita crudeltate, *orba* giustizia,
con mille graffi e mille occhi avarizia,
la fraude in pregio, a vil *la fedeltate*,

nudo il valor, *vestita* la viltate,
il ver mendico, *il mentir* in divizia,
dannar virtute, e *premiär* malizia,
gradir l'inganno, e *non curar* bontate,

lingue tutte di mèl, *cor* di veneno,
un sdegno tra i signor', che batte il servo,
miseria con superbia a paro a paro,

di fora umile ognun, *dentro* protervo,
un giunger dolce, *un dipartirsi* amaro,
vada ond'io vegno, e fia contento a pieno.

Qui l'antitesi è duplice, si realizza cioè sia tra le due parti del verso, con la contrapposizione tra vizi e virtù, sia all'interno dell'emistichio, con la puntuale negazione di ogni valore morale *giustizia* → *orba*, *la fedeltate* → *a vil*, *il ver* → *mendico* e la parallela esaltazione dei loro contrari: *crudeltate* → *fiorita*, *la fraude* → *in pregio*, *il mentir* → *in divizia*. L'insistita replicazione di un modulo, oggetto/predicativo dell'oggetto, si basa su bipartizioni del verso in molti casi perfette, non solo per la stessa funzione grammaticale e ambito semantico degli elementi, ma anche per identico numero di parole tra i due emistichi: «*fiorita crudeltate, orba giustizia*» v.1; «*nudo il valor, vestita la viltate*» v.5. In linea con il tecnicismo e l'artificiosità del componimento anche il ricorso ad una figura complessa come l'antimetabole, usata al v.6: «*il ver mendico, il mentir in divizia*» v.6, con parallelismo sintattico e chiasmo semantico, dato dalla figura etimologica *mendico* - *mentir*, e, caso inverso, al v.4: «*la fraude in pregio, a vil la fedeltate*», con chiasmo sintattico e alternanza semantica.

Fin qui si sono visti casi di antitesi all'interno del verso; ma alle volte essa si realizza sul piano intersversale, sfruttando ancora una volta le potenzialità delle sequenze di versi bipartiti. È il caso del sonetto 27, che, sviluppando il motivo petrarchesco del «primavera per me pur non è mai» (RVF 9, 14), contrappone gli effetti benefici apportati dal «lieto maggio» su qualsiasi essere vivente alla condizione di persistente infelicità dell'io poetico; si osservino le due quartine:

Dal *più fiorito* e **dal più lieto** maggio
fatto da *vaghe donne* e **cavalieri**,
che ovunque van coi lor dolci pensieri
fan primavera e **più verde ogni faggio**;

onde ogni mesto, **onde ogni cor selvaggio**
frutti e fiori riporta, e **gaudî veri**,
io sol *stecchi pungenti* e **pensier' neri**,
e chiodi nel mio cor confitti n'aggio.

Dura mia sorte, che dove altri goda
sol io languisca, e fra tutte le rose
non trovi la mia mano altro che spine.

Dolci speranze mie alte amoroze,
or chi vi guida a così amaro fine?
Ahi cruda invidia, e vo' pur ch'ognun m'oda!

Si può vedere come questa fronte di sonetto sia dominata da figure della dualità: il sonetto è inaugurato da due dittologie (vv 1-2), e procede con una sequenza di versi bipartiti (vv. 4-7), che conferiscono al componimento un andamento binario, solo leggermente incrinato al v. 6 da un'epifrasi, ricomposta comunque in un verso simmetrico, nel quale l'elemento frapposto, il verbo, funge da perno tra la dittologia e l'elemento aggiunto «*frutti e fiori riporta, e gaudî veri*». Fin qui una coesione anche a livello sintattico, con una serie di subordinate dipendenti dal v. 1 «Dal più fiorito e dal più lieto maggio». La frase reggente viene introdotta al v. 7, segnalata dal pronome *io*, fortemente oppositivo, ma la sintassi non interviene a scalfire il ritmo binario, che anzi proprio in questa zona si fa più insistito, con i versi 6 e 7 allineati in una struttura parallela, ad accentuare lo scarto tematico:

frutti e fiori riporta, e **gaudî veri**,
io sol *stecchi pungenti* e **pensier' neri**,

Entrambi i versi presentano la cesura in 6^a sede (dopo tre endecasillabi *a minore*), e sono divisi in due parti, con la congiunzione “e” a introdurre il secondo emistichio. I due sintagmi antitetici, che descrivono il diverso tipo di “raccolto”, risultano così incolonnati: da una parte gli elementi naturali *frutti e fiori vs stecchi pungenti*, dall’altra i sentimenti *gaudî veri vs pensier’ neri*. E si noti come questa clausola, *pensier’ neri*, sia messa in risalto dall’accento ribattuto di 9^a e 10^a¹²², mediante l’apocope del sostantivo *pensier’* e la posposizione dell’aggettivo, a fare da contrappunto alla *iunctura* tradizionale *dolci pensieri* (v.3), nella quale l’epiteto è elegantemente e tradizionalmente anteposto. La frattura prodotta a livello dei contenuti è rafforzata dall’asprezza dei suoni: l’allitterazione della “s” e della “p” «io Sol Stecchi Pungenti e Pensier’ neri» e il nesso velare *steCCHI*, richiamato dal *CHlodi* all’inizio del verso successivo, tutto giocato sull’allitterazione della velare e della vocale “o” «e ChiOdi nel miO COr COnfitti n’aggio».

Versi bipartiti nel sonetto

In modo analogo a quanto fatto per le dittologie, si pone ora l’attenzione sull’uso di tale tipologia di verso nel sonetto. Come punto di partenza, il confronto tra i valori relativi alle dittologie in fine verso e ai versi bipartiti, ad integrazione della tabella presentata nel paragrafo precedente:

<i>versi sonetto</i>	<i>dittologie fine verso</i>	<i>versi bipartiti</i>
v.1	8	8
v.2	6	7
v.3	5	6
v.4	6	13
v.5	9	5
v.6	9	4
v.7	6	3
v.8	13	6
v.9	8	9
v.10	4	13
v.11	5	15
v.12	8	5
v.13	10	9
v.14	9	11

¹²² Come avviene nel passo petrarchesco che contiene lo stesso sintagma (pur in forma lievemente diversa): «or tristi auguri, et sogni et *penser’ negri*» *RVF* 249, 13.

CHE **prima** *il prese*, et **ora** *il tiene afflito*,
difendi da sì rea sorte colei, 52, 3-4
CH' **agli altri** è *così umile*, a **me** sì *dura*.

Mira che crudel febbre gli occhi oscura, 52, 5-6
CHE **il ciel** soglion far *chiaro*, e **mollì i miei**,

o nel verso intermedio della seconda terzina:

e fra perle e rubini uscir parole, 54, 12-14
CHE **l'amar** mi fer *dolce*, e **'l martir** *leve*,
e in un punto cangiar vita e pensiero.

Quindi un uso specializzato per i “secondi versi”, come avviene anche nelle altre forme poetiche, nella ballata 53: «Madonna, il raggio del bel vostro sguardo/, CHE **toglie** *libertate* e **dà** *valore*» (vv. 4-5), ad avvio di strofa, e nel madrigale 56 «se gli occhi tuoi sereni,/ CHE mi fur **dolce** *segno* e **fide** *scorte*» (vv. 4-5), sempre all’inizio della stanza (ma qui senza antitesi).

Lo stesso modulo ritorna anche al v. 11, alla fine della prima terzina, ma di solito in questo punto la funzione non è tanto quella del commento, quanto quella di concludere il ragionamento, come in questo caso:

Da' tuoi per gli occhi miei passommi al core 44, 9-11
il dolce malioso aspro veneno,
CHE **d'uom** *grave* mi fe' sì *leve fera*

La rievocazione dell'amore per la donna ~ Circe, che come un *veneno* passa dagli occhi al cuore, si conclude con la constatazione dello scarto tra un passato di seria virilità e una condizione attuale di vile dipendenza; questa trasformazione è resa mediante l'uso antitetico degli aggettivi, che prima accentuano l'ambiguità del *veneno* con una triade in *climax* «dolce malioso aspro» e poi descrivono le caratteristiche dell'uomo prima e dopo l'avvelenamento «uom *grave*» vs «*leve fera*». Di fenomenologia amorosa si parla anche in questa terzina:

e mentre ch'ei non teme, ecco duo ardenti 35, 9-11
occhi, che per li suoi nel petto entrando
i pensier' gli fan *caldi* e **'l core** un *foco*,

questo passo lo sguardo di Laura, con la sua dolcezza, è causa dello smarrimento del poeta e della sua incapacità a comprendere:

I' nol posso ridir, ché nol comprendo: RVF 198, 12-14
da *ta' due luci* è l' intellecto offeso,
et di *tanta dolcezza* oppresso et stanco.

Qui le due «vere sovraordinate»¹²⁶ (vv. 13-14), tra loro coordinate, sono segnalate rispettivamente dall'avverbio “tale”, *ta' due luci*, e dall'avverbio “tanto”, *tanta dolcezza*. Questo costrutto particolare, ma caratteristico in Petrarca, ricorre solo un'altra volta nelle *Rime* di Da Porto, in una ballata: «Tu, Signor, gli rendesti in larga vena/ speranza e festi piena/ l'anima sua di gioia,/ tal che, perché si moia,/ non teme di morire, *SÌ dolce è quel gioire/ che il suo cor sente, e che la lingua tace*» (32, 12-19).

Sempre al servizio di una «poetica di lode»¹²⁷ è anche il costrutto consecutivo di questa terzina, qui nell'ordine più usuale con la subordinata posposta:

E s'io odo il parlar vago et accorto, 73, 9-11
scorgo dolce armonia, celeste canto,
DA fare **un monte andar, fermare il sole**.

La struttura è resa compatta e coesa dall'insistito impiego della bipartizione, che vede in sequenza un verso con dittologia in clausola e due versi bipartiti, dei quali il secondo è un calco petrarchesco (cfr. *RVF* 156, 8 «che farian gire i monti et stare i fiumi»). La citazione conferisce solennità al finale di terzina, ma nello stesso tempo il ricorso all'immagine iperbolica risponde alla necessità di rendere a parole l'eccezionalità della donna, che, come nell'esempio dell'*ut inversum*, passa sempre attraverso il vedere, *scorgo*, e il sentire, *odo*, del poeta.

Il tono riassuntivo e sentenzioso richiesto al v.11 è garantito, come già si è visto nell'esempio precedente, dalle citazioni di versi del *Canzoniere*, e mi sembra significativo che la maggior parte dei versi petrarcheschi bipartiti attinti dai *RVF* confluisca in questo verso, come in questi casi¹²⁸:

vede quanto pò bello ordir Natura, 17, 9-11
gusta tutto quel dolce ch'è nel cielo,

¹²⁶ Tonelli (1999) p.135.

¹²⁷ Tonelli (1999) p. 136.

¹²⁸ Per 17, 11 cfr. *RVF* 72, 67 «S'al ben veloce, et al contrario tardo»; per 28, 11 cfr. *RVF* 332, 39 «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile».

livello del ritmo, con al v.12 ictus di 1^a 3^a 6^a 7^a 10^a, al v. 13 ictus di 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a e al verso finale accenti di 2^a 4^a 8^a 10^a.

La tripartizione del verso, dunque, può essere impiegata nel finale del componimento per conferire all'enunciato un tono definitivo e drammatico. Si veda il sonetto 52:

Amor, se del tuo regno hai qualche cura,
e vòì domar mai sempre **uomini** e *dèi*,
difendi da sì rea sorte colei,
ch'**agli altri è così umile**, *a me sì dura*.

Mira che crudel febbre gli occhi oscura,
che **il ciel soglion far chiaro**, *e molli i miei*,
ond'hai **mille pregion'**, *mille trofei*,
e fra noi mostran quanto pò Natura.

Soccorri, se pòi tanto, pria che in tutto
Morte li chiuda, e guasti quel bel volto,
ch'è il tuo **più fido** *et onorato* seggio.

Ché s'avien, Signor mio, che ne sia tolto
quel di ch'io vivo, in breve spazio veggio
ME MORTO, IL CIELO OSCURO, e TE DISTRUTTO

Le due quartine e la prima terzina contengono una preghiera rivolta ad Amore, affinché egli guarisca la donna: «difendi da sì rea sorte colei...», v.3; «Mira che...» v.5, «Soccorri, se pòi tanto...» v. 9. Si tratta di una parte coesa, sia a livello sintattico, in quanto le frasi principali condividono il medesimo vocativo «Amor» v.1 e reggono la stessa subordinata: «se del tuo regno hai qualche cura... » vv.1-2, sia sul piano retorico, in quanto costruita sulle figure della dualità, dittologie, vv. 2, 7, 11, e versi bipartiti, vv. 4 e 6. Tanto analitica e dettagliata la prima parte, quanto rapida e fulminea la terzina finale, che introduce l'ipotesi di una mancata guarigione della donna, prospettando uno scenario di totale distruzione. Il periodo ipotetico divide a metà la terzina: alla protasi, vv.12-13 «s'avien, Signor mio, che...» segue l'apodosi, vv.13-14, «in breve spazio veggio...», che culmina nel verso finale: la tripartizione del verso, introdotta solo in questo punto, abbinata al parallelismo (oggetto/ predicativo), permette di focalizzare l'attenzione su ogni singolo elemento e insieme di sintetizzare in un endecasillabo, in una sorta di *climax*, le possibili conseguenze della morte della donna: «**me morto**, **il cielo oscuro**, e **te distrutto**». Le estremità del verso vedono coinvolti i due veri protagonisti del sonetto, l'io poetico e il suo interlocutore, *Amore*: l'uso dei pronomi,

ancora una volta, traduce questa dialettica «*me... e te...*», e l'impiego delle allitterazioni rivela una polarità sempre presente: «*Me Morto... e Te disTruTTO*».

Più spesso i versi tripartiti rispondono ad esigenze di enumerazione, ad esempio di elementi naturali, bellezze femminili, e in generale termini legati al lessico amoroso :

che l'Alpi, il mare e la Livenza chiude	25, 2
<i>o</i> con ferro, <i>o</i> con laccio, <i>o</i> giù d'un monte	32, 9
come di Sapho <i>e</i> di Phili <i>e</i> di Dido	32, 11
là 've l'envesca <i>e</i> prende <i>e</i> lega Amore	55, 6
la grazia, la virtù, l'atto gentile	59, 3
e già <i>ogni</i> pianta, <i>ogni</i> sasso, <i>ogni</i> rivo	60, 12

I tre elementi, come si vede, possono essere giustapposti in modo asindetico (59, 3), anche con anafora (60, 12), oppure mediante polisindeto (32, 2; 32, 11; 55, 6).

Molto di frequente le figure della tripartizione sono usate per creare delle sequenze parallele, all'interno dell'unità metrica:

Or s'*un saggio* *parlar*, cui par *sempr'oda*,
 un *dolce inganno*, che m'ha intorno cinto,
 un *dardo acuto* da bel guardo spinto
 sì *m'infiamma* e *traffigge* e sì *m'annoda* 2, 5-8

ma anche tra le unità metriche, come tra le terzine del sonetto:

Questi poscia mi stampa, ovunque io miri,
l'oro lucente, l'ebeno e i rubini,
 onde Amor *arco, rete e face* prende;

coi quali *or dolce lega, or dolce accende*,
or dolce impiaga, e i lor cortesi giri
 mi mostra e gli atti angelici divini. 48, 9-14

In entrambi i casi si nota che il parallelismo è al servizio di figure di *rapportatio* di tipo semantico, ad esempio, per il sonetto 48, *arco* si collega con *dolce impiaga, rete* con *dolce lega, face* con *dolce accende* (e si noti la duplice anafora, di *or* e di *dolce*)

La medesima «valenza enumerativa»¹³³ presentano anche gli altri versi plurimembri delle *Rime*, secondo il modello di Petrarca, che arriva a accostare in un endecasillabo sette addendi: «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi» *RVF* 303, 5. Da Porto non oltrepassa la soglia dei cinque elementi, comunque sempre tratti dal mondo vegetale o dal lessico canonico dell'amore e della bellezza femminile:

¹³³ Soldani (1999) p. 84.

or caldo, or freddo, et or timore, or speme	22, 6
or piagge, or selve, or monti, or fiumi, or laghi.	50, 14
fra l'ebeno e 'l cresp'oro e 'l bianco e 'l nero	54, 10

Si noti anche come la scansione degli elementi sia resa ancora più insistita dalla presenza dell'anafora, *or...or...* (nei primi due casi) e del polisindeto, *e...e...* (nell'ultimo esempio).

Tanto i versi tripartiti quanto quelli plurimembri possono essere inseriti in enumerazioni ampie, che coinvolgono più versi. Vediamo alcuni esempi, che riguardano soprattutto descrizioni naturali:

<i>chiuse valli, ombre fide, aure soavi, antri foschi e spelonche, là dov'io scorgo de la natura ogni bellezza,</i>	20, 9-11
---	----------

Ne le tue selve e ne' sacratì campi greggia non entri; e vi sian <i>ferè et erbe,</i> <i>e fonti, e fiori, e frutti, et aure, et ombre.</i>	57, 9-11
---	----------

ma anche, come in questo caso, di sentimenti:

Dunque breve distanza e lieto stato, dov'or godete, ha spento <i>l'amor nostro,</i> <i>l'usanza antica, il sangue, l'amistate?</i>	13, 9-11
--	----------

L'enumerazione è di norma abbinata ad una coordinazione asindetica, ma quando l'esigenza è quella della particolarizzazione (come in 57, 10-11) l'autore ricorre al polisindeto, che consente di scandire ogni singolo elemento (si vedano, per le due tendenze, questi esempi dal *Canzoniere*: «non edra, abete, pin, faggio o ginebro» *RVF* 148, 5; «e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto» *RVF* 98, 11)¹³⁴.

4. 4 Anafore e riprese lessicali

L'anafora è lo strumento privilegiato per creare parallelismi: si è già potuta vedere l'importanza di tale figura trattando di dittologie e partizioni del verso; ora concentreremo l'attenzione sulle ripetizioni che coinvolgono più versi. Innanzitutto si può distinguere tra le anafore di elementi grammaticali, e quindi avverbi (primo fra tutti *or*),

¹³⁴ Per altri esempi dai *RVF* cfr. Soldani (1999) p. 79.

Qui mi sto solo, et *or* di sopra un colle
miro il gran piano e l'ondeggianti biade,
or fo d'un tronco a me stesso colonna,

or veggio il tuo Merlin pien di beltade,
or capre, *or* agni pascere l'erba molle;
e sol bramo te meco, e la mia donna.

20, 9-14

dove comunque l'anafora di *or* è sempre usata da collante all'interno della sirma. Talvolta può capitare che l'anafora colleghi le due parti, unendo la seconda quartina alla prima terzina. È il caso della rievocazione delle bellezze e virtù della donna del sonetto 62, scandita dall'anafora del lessema patetico *oimè*, creata sul modello di *RVF* 267¹³⁵:

Oimè i rubini, *oimè* l'ebeno e l'oro,
oimè le rose, che non temean gelo,
oimè le stelle, che uno avaro velo
già m'ascose, son terra, et io non moro!

Oimè i dolci atti, il senno e le parole,
che facean dolce pace ogni aspra guerra,
suonan là dove il senso mio non sale.

62, 5-11

L'anafora può anche essere di supporto ad una struttura parallelistica che interessa l'intero componimento. Ad esempio, la ripetizione della congiunzione *né* all'inizio del verso caratterizza il sonetto 14, ricalcato sul sonetto 312 dei *RVF*¹³⁶, che enumera una serie di elementi naturali, oggetti, animali, superati per numero e qualità dalle *grazie* della donna:

Non son nel firmamento *tante* stelle,
Né volan per quest'aria *tanti* augelli,
Né gli animali copron *tanti* velli,
Né sparge Mongibel *tante* fiammelle,

Né solcan l'onda *tante* navicelle,
Né tanti fiumi al mar van chiari e snelli,
Né veste alcun april *tanti* arboscelli,
Né selva ha *tanti* fior', frondi o ramelle;

¹³⁵ Cfr. *RVF* 267, 1-8: «*Oimè* il bel viso, *oimè* il soave sguardo, *oimè* il leggiadro portamento altero; *oimè* il parlar ch' ogni aspro ingegno et fero/ facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo! et *oimè* il dolce riso, onde uscío 'l dardo/ di che morte, altro bene omai non spero:/ alma real, dignissima d' impero, / se non fossi fra noi scesa sí tardo!».

¹³⁶ Cfr. *RVF* 312 «*Né* per sereno ciel ir vaghe stelle, / *né* per tranquillo mar legni spalmati... / *né* per campagne cavalieri armati...».

*Non par che tanti pesci il mar ammanti,
Né tante arene ingombrin la sua riva,
Né tra noi pioggia in tante gocce cade;*

*Tanti sospir' non fan tutti gli amanti,
Di quante grazie adornan la mia Diva
Natura e'l cielo, et ella questa etade.*

Oltre all'anafora della negazione, si nota anche la ripetizione e dell'aggettivo indefinito *tanto* ad ogni comparsa di elemento citato, «*tante stelle*», «*tanti augelli*», «*tanti velli*», che sottolinea il legame comparativo, *tanti... quante* (v.13) e che rende ancora più compatta la struttura parallelistica, abbinata, in questo caso, ad un sonetto costituito da un solo periodo, con *accumulatio* nella prima parte e «detonazione finale»¹³⁷ nell'ultima terzina.

Diverso il caso delle anafore, o iterazioni imperfette, di elementi non grammaticali, che alla funzione “costruttiva”, sempre presente, associano una valenza semantica. Si veda questo esempio:

*pianga il mondo ignorante e la natura,
pianga Amore e virtù, che è senza nido;
e goda questa pietra, e goda il cielo* 58, 9-11

dove le anafore generano un'antitesi che investe tutta la terzina: ai due versi con dittologia, 9 e 10, è abbinata l'anafora del verbo *pianga*, al verso bipartito conclusivo quella del verbo antitetico *goda*. In questo caso:

*sento nove saette e novo foco
ardermi il petto, e trappassarmi il core,
ch'omai non ha per nova piaga loco.*

*E tu sol contra me mostri valore,
crudele Amor; deh fa' almen ch'ella un poco
senta de le mie piaghe e del mio ardore.* 39, 9,14

il polittoto *sento - senta* crea una connessione tra il primo e l'ultimo verso delle terzine, legati da una *rapportatio* semantica: *nove saette / de le mie piaghe* e *novo foco / del mio ardore*. In questo gruppo collocherei anche le anafore di pronomi, che in Da Porto sono molto spesso sfruttati per creare delle antitesi o comunque delle opposizioni come in questo versi, nei quale il poeta contrappone gli *altri* a sè stesso:

¹³⁷ Cfr. Renzi (1989) p.197.

Altri loderà il bel crin d'ambra pura
di voi, altri le stelle alme lucenti,
altri le perle e i rubinetti ardenti,
altri la man che i cor' dstringe e fura.

A *me* sol diede Amor in dolce cura
di lodar del bel piè gli alti ornamenti,
perché i primi onor' vostri non sian spenti
dal rozzo stil, da la mia voce oscura.

71, 1-8

Più complesso e articolato il settore delle riprese lessicali, all'interno del quale la ripetizione di parole identiche è solo il caso più evidente. Figure etimologiche, polittoti e, soprattutto, riprese semantiche hanno la funzione di sviluppare il tema dominante del componimento. Più volte nel corso di questo capitolo si è evidenziata la presenza di una figura caratteristica delle *Rime*, e cioè la *rapportatio*, usata, soprattutto nel sonetto, per creare sequenze parallele e insieme per sviluppare il motivo dominante del componimento; si è anche visto che il tema che si presta maggiormente a questo tipo di correlazione è quello del laccio e del fuoco, che amplia il nucleo tematico della dittologia *preso et arso*.

Un altro motivo ricorrente delle *Rime* è quello della polarità luce/oscurità, che si risolve in antitesi, soprattutto sul piano del distico:

divenga d'un zafir *chiaro* e sereno
quest'aria, che di *Phebo* i raggi *oscura* 1, 3-4

Ai segni del mio *Sol* mi disconforto,
che m'annonzian tempesta *oscura* e grave 5, 5-6

La lontananza del mio *chiaro Sole*
oscuro e *tenebroso* fa il mio stato 10, 1- 2

anche se spesso uno dei due temi è richiamato a distanza:

Lontan dal mio *bel Sol* lieto e sereno
mesto mi vivo e 'n *tenebre* sommerso...
con gaudio e *luce* sarei fuor d'affanno 11, 1-2, 11

Le due *stelle lucenti*...
Il *raggio* lor a me *chiaro* e cortese
mi si tolle et *oscura* 38, 1, 4-5

vedrassi, come il *sol* tra l'altre *stelle*,
l'onor mio *lampeggiar* tra gli altri onori,
d'ogni *nebbia* sgombrato e d'ogni salma 49, 9-11

Mira che crudel febbre gli occhi <i>oscura</i> , che il ciel soglion far <i>chiaro</i> , e molli i miei... me morto, il cielo <i>oscuro</i> , e te distrutto.	52, 14
se gli occhi tuoi sereni... fosser di <i>luce</i> or pieni, come fur già, e non <i>foschi</i> per morte	56, 4, 7-8
e dal ciel <i>splendi</i> , mentr'io seguo l'orma... con la tua <i>luce</i> ogni mio duol risana... Il <i>sol</i> nel tuo bel volto più non stampi quel de la terra, ma sì <i>chiaro</i> il serbe, che <i>nebbia</i> o incontro suo mai non <i>l'adombre</i>	57, 3, 5, 12-14
di voi, altri le <i>stelle alme lucenti</i> ... perché i primi onor' vostri non sian <i>spenti</i> dal rozzo stil, da la mia voce <i>oscura</i> .	71, 2, 7-8

Un altro tema, ancora più presente, è quello della morte, sviluppato talvolta mediante l'identica replicazione del termine, specie nei madrigali, con funzione di "cornice":

o mi dà <i>morte</i> , o te stesso rallenti? vergogna e danno, ond'io bramo la <i>morte</i>	31, 3, 10
mi guidan dritto a <i>morte</i> . tostana <i>morte</i> , o libertate al core	38, 3, 11

ma anche nel sonetto, come in questo caso dove il termine è inserito in due versi bipartiti:

talor <i>morte</i> mi vien, talor vigore, o lieta vita, over <i>morte</i> mi doni.	43, 3-13
---	----------

Il caso più frequente è comunque quello della presenza del termine insieme con i suoi derivati, sia in posizione ravvicinata e quindi nel distico:

occhi sopra il <i>mortal</i> corso lucenti, che se immatura <i>morte</i> vi avrà spenti,	61, 2-3
Or so che di dolor più non si <i>more</i> , poscia che per tua <i>morte</i> io non son <i>morto</i> ,	68, 1-2
là dove aperto veggio il mio <i>morire</i> . E quantunque io conosca ire a la <i>morte</i>	15, 5-6

sia a distanza, per sottolineare il tema e insieme per creare un collegamento tra le varie parti del componimento:

spogliandosi il <i>mortal</i> s'è fatto eterno... Onde, in terra <i>morendo</i> a noi, rinacque... beato quel che pargoletto <i>more</i> .	22, 2, 5, 14
<i>Morte</i> li chiuda, e guasti quel bel volto... me <i>morto</i> , il cielo oscuro, e te distrutto.	52, 10, 14
Questo mio volto, che ha color di <i>morte</i> ... sol che lo possa occhio <i>mortal</i> soffrire, vostre guancie di rose un giorno <i>smorte</i> ...	53, 1, 6, 14
occhi sopra il <i>mortal</i> corso lucenti, che se immatura <i>morte</i> vi avrà spenti,	61, 2-3
Ghelino è <i>morto</i> , et io son vivo ancora; <i>Morte</i> , a l'aspra fortuna, che sommerso	67, 1, 10

Bibliografia

Testi lirici

Luigi Da Porto, *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, N. Pozza, Vicenza, 1983.

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 1991.

Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Le Monnier, Firenze, 1969.

Pietro Bembo, *Rime in Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, TEA, Milano, 1989.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 1996.

Francesco Petrarca, *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Mondadori, Milano 1996.

Altri strumenti

Archivio Metrico Italiano (AMI), a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, Università degli Studi di Padova

Biblioteca italiana (Bibit), Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica, Università di Roma La Sapienza.

Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca, a cura di Giuseppe Savoca, Bartolo Calderone, Olschki, Firenze, 2011.

Concordanza della Commedia di Dante Alighieri, a cura di Luciano Lovera, con la collaborazione di Rosanna Bettarini e Anna Mazzarello, premessa di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1975.

Testi critici

- Afribo (2009) = Andrea Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma.
- Contini (1943) = Gianfranco Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Sansoni, Firenze, poi in Contini (1970), pp. 5-31.
- Contini (1965) = Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in "Paragone", poi in Contini (1970) pp. 369-405.
- Contini (1970) = Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
- Fedi (1990) = Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma.
- Ferroni-Quondam (1973) = Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La locuzione artificiosa: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'eta del manierismo*, Bulzoni, Roma.
- Gorni (2001) = a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, *Poeti del Cinquecento*, vol.1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Mengaldo (1962) = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, estratto da «La rassegna della letteratura italiana», 65.
- Mengaldo (1963) = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, L. S. Olschki, Firenze.
- Mengaldo (2008) = Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana: analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma.
- Praloran (2003a) = Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in Praloran (2003b), pp. 125- 89.
- Praloran (2003b) = a cura di Marco Praloran, *La metrica dei "Fragmenta"*, Antenore, Padova.
- Quondam (1991) = Amedeo Quondam, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Panini, Modena.
- Renzi (1989) = Lorenzo Renzi, *La sintassi continua: i sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: 100, 213, 224, 351*, estratto dagli 'Atti e memorie dell'Accademia patavina

di scienze, lettere ed arti', vol. C, parte III, pp.188-220, Soc. coop. Tipografica, Padova.

Soldani (1999) = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, M. Pacini Fazzi, Lucca.

Soldani (2003) = Arnaldo Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran (2003b), pp. 383- 504.

Tonelli (1999) = Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, L. S. Olschki Firenze, 1999.

Trovato (1979) = Paolo Trovato, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Leo S. Olschki, Firenze.

Trovato (1994) = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, Il mulino, Bologna.

Indice

Introduzione.....	1
1. Petrarca in Da Porto.....	7
1.1 Sintagmi aggettivo + sostantivo	10
1.2 Dittologie	21
1.3 Sintagmi nominali + pronome relativo	31
1.4 Altri sintagmi, altri emistichi.....	36
2. Lessico non petrarchesco.....	43
2.1 Dantismi	47
2.2 Sostantivi astratti	54
2.3 Altro lessico tra Quattrocento e Cinquecento.....	57
3. La rima.....	63
3.1 Rime vocaliche	66
3.2 Rime consonantiche.....	69
3.3 Rime e relazioni di suono	73
4. Retorica e sintassi	79
4.1 Dittologie.....	79
4.2 Versi bipartiti.....	92
4.3 Oltre la dualità	105
4.4 Anafore e riprese lessicali.....	108
Bibliografia.....	115