

## Indice

Introduzione.....	3
1. Le tipologie ritmiche dell'endecasillabo .....	7
1.1 Schemi giambici: 2 4 6 8 10 – 1 4 6 8 10 – 4 6 8 10 .....	11
1.2 Schemi di 4 8 10 – 2 4 8 10 – 1 4 8 10 .....	20
1.3 Schemi di 4 6 10 –1 4 6 10 –2 4 6 10 .....	28
1.4 Schema dattilico: 2 4 7 10 –1 4 7 10 –4 7 10 .....	33
1.5 Schemi di 2 6 10 – 2 6 8 10 .....	38
1.6 Schemi di 3 6 10 – 3 6 8 10 – 1 3 6 10 –1 3 6 8 10 .....	43
1.7 Schemi di 1 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup> – 1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup> .....	47
1.8.1 Contiguità di sesta e settima .....	49
1.8.2 Contiguità di prima e seconda .....	55
1.8.3 Contiguità di seconda e terza.....	58
1.8.4 Contiguità di terza e quarta.....	61
1.8.5 Contiguità di quarta e quinta.....	63
1.8.6 Contiguità di quinta e sesta.....	65
1.8.7 Contiguità di settima e ottava .....	67
1.8.8 Contiguità di nona e decima .....	68
2. Gli schemi compositivi dell'ottava.....	73
2.1 L'ottava delle <i>Stanze</i> .....	73
2.1.1 Sintassi larga: ottave monoperiali (schema 8).....	76
2.1.2 Schema 6+2 .....	84
2.1.3 Schema 2+6 .....	92
2.1.4 Schema 2+2+2+2.....	96
2.1.5 Schema 4+4 .....	103

2.1.6 Schema 4+2+2 .....	115
2.1.7 Schema 2+2+4 .....	118
2.1.8 Schema 2+4+2 .....	124
2.1.9 Schemi dispari .....	125
2.1.10 Relazioni tra ottave .....	130
2.2 L'ottava dei <i>Rispetti</i> .....	142
2.2.1 Schemi a sintassi larga (8, 6+2, 2+6).....	142
2.2.2 Schemi bipartiti in due quartine (4+4).....	149
2.2.3 Schemi tripartiti in distici e quartina (4+2+2; 2+2+4; 2+4+2).....	152
2.2.4 Schemi quadripartiti in distici (2+2+2+2) .....	158
2.2.5 Schemi dispari .....	161
2.3. L'ottava nella <i>Fabula di Orfeo</i> .....	163
3. Le rime nelle opere di Poliziano: qualche considerazione generale .....	170
3.1. Le rime nelle <i>Stanze</i> .....	172
3.2 Le rime nei <i>Rispetti</i> e nelle altre due sezioni delle <i>Rime</i> .....	184
3.3 Le rime nella <i>Fabula di Orfeo</i> .....	193
Conclusioni .....	197
Appendice .....	203
Bibliografia .....	207

## Introduzione

Questo lavoro si configura come un primo approccio di analisi metrico- stilistica delle tre opere poetiche in volgare di Poliziano, con un occhio di riguardo alla forma metrica dell'ottava. Di conseguenza verranno considerate le *Stanze per la Giostra* nella loro interezza, mentre per la raccolta lirica e la *Fabula di Orfeo* l'analisi si dovrà restringere ai *Rispetti* e alle ventitré ottave dell'opera teatrale. Tuttavia non si è voluto rinunciare *in toto* ad una visione più ampia dell'opera del nostro autore e quindi nei vari capitoli verranno presentati dati inerenti anche alle altre forme metriche. Mi spiego meglio descrivendo brevemente come si articola questa tesi. Il primo capitolo vuole proporsi come un quadro generale del ritmo dell'endecasillabo di Poliziano e pertanto includerà tutti gli endecasillabi composti dal nostro autore, sconfinando dunque in altre forme metriche, la ballata prevalentemente ma anche la terzina, la canzone, il sirventese, la lauda e il madrigale.<sup>1</sup> È bene sottolineare che nel *corpus* lirico le ballate in endecasillabi sono tematicamente e stilisticamente molto vicine alle ottave dei *Rispetti* – al contrario delle ballate in ottonari – mentre non è così per le cosiddette rime *Varie*, quattro componimenti (un sonetto, un sirventese, una canzone e una lauda) che per la scelta del metro e per la loro *facies* sintattica e lessicale rappresentano un'esperienza marginale nella poesia del nostro autore e non condividono il carattere popolareggiante delle altre due sezioni. Per quanto riguarda gli endecasillabi dell'*Orfeo* non è tanto la polimetria a veicolare degli scarti o delle differenze tematico- stilistiche (discorso che può valere invece per il canto carnascialesco finale), poiché la varietà, in tutte le sue manifestazioni, può concernere anche lo stesso metro, com'è soprattutto visibile nelle ottave. Il secondo capitolo si concentra invece sugli schemi compositivi dell'ottava e gran parte di esso è volutamente dedicata all'opera interamente in ottave, le *Stanze*. Il terzo, infine, chiude il cerchio tornando a spaziare agli altri metri, questa volta non limitandosi agli endecasillabi ma includendo tutte le tipologie versali allo scopo di offrire uno sguardo il più possibile globale sul settore della rima, pur sempre privilegiando le opere in ottave.

---

<sup>1</sup> Mi riferisco ad *Orf.* 128- 140, un componimento composto anche di endecasillabi (di schema abCabCdcDeffE) che a lungo è stato ritenuto una stanza di canzone petrarchesca con verso chiave leggermente spostato (Scherillo 1926, p. 341) ma che l'editrice dell'*Orfeo*, Tissoni Benvenuti, accosta piuttosto al madrigale. Cfr. Tissoni Benvenuti 1986, pp. 25- 26.

Il primo capitolo offre dunque un'analisi ritmica, focalizzandosi in prima battuta sulla distribuzione e sulla frequenza delle diverse tipologie accentuative dell'endecasillabo. Naturalmente però, non si tratterà solo di registrare passivamente l'incidenza dei singoli ritmemi, ma di far interagire quest'ultima con osservazioni sugli aspetti sintattici e stilistico- retorici che sono strettamente implicati con il ritmo del verso, e quindi con la sua di volta in volta mutevole fisionomia accentuativa. Questo primo sguardo sul «piccolo ritmo del verso», per citare Beccaria, intende inoltre inscrivere le opere del Poliziano nello scenario poetico e letterario del Quattro e Cinquecento attraverso il confronto con i maggiori autori dei due secoli. Si è pensato di proporre questo confronto vista la cospicua messe di dati statistici raccolti nell'archivio metrico italiano (AMI), nonché di quelli presentati in vari studi, primo fra tutti quello di Praloran sull'ottava dell'*Inamoramento de Orlando* (Praloran 1988), che comprende anche un'analisi del ritmo dell'endecasillabo. È in particolare questo studio che ha dato indirettamente lo spunto per la riflessione privilegiata sull'opera più letteraria del Poliziano, le *Stanze per la Giostra*; l'autore, rifacendosi a note osservazioni della critica letteraria, si è più volte espresso sul loro carattere "lirico".<sup>2</sup> L'analisi accurata dell'assetto ritmico- prosodico dell'opera ha riconfermato proprio questo, una decisa adesione agli stilemi della lirica aulica e dunque petrarchesca, pur con qualche importante riserva che emergerà nel corso dell'analisi, e, dal lato opposto, l'estraneità rispetto al filone cavalleresco, il genere letterario a cui l'opera pur formalmente appartiene. Ma l'esame delle scelte ritmiche svolto nel primo capitolo non ha offerto solamente un'angolazione, un taglio prospettico da cui osservare la posizione delle *Stanze* nella storia poetica e letteraria quattro e cinquecentesca. Esso ha fornito altresì delle prime linee essenziali per inquadrare le altre due opere, portando a riflettere sulla varietà che sta alla base della produzione artistica del nostro autore, quella *docta varietas* che è il principio estetico ispiratore di una strenua prassi letteraria e non solo.

Nel secondo capitolo si è allora voluto approfondire questo primo tracciato interpretativo studiando la forma interna del metro più sfruttato dal Poliziano volgare, l'ottava. Un'ampia parte di esso, si diceva, è dedicata all'ottava delle *Stanze*, e ciò essenzialmente per una scelta personale stimolata dalla lettura dei grandi lavori sull'ottava cavalleresca e dalla curiosità di capire, attraverso un esame della sua forma,

---

<sup>2</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 35.

in che cosa consistesse la peculiarità del piccolo *opus* poliziano rispetto ai poemi narrativi in ottava rima. Si è cercato di avere un'idea più chiara, insomma, del senso di quell'aggettivo che rientra così spesso nella definizione dell'ottava delle *Stanze*, l'ottava "lirica". Studiare gli schemi compositivi di una forma metrica significa studiare i principi costruttivi e articolatori del discorso poetico, quindi la sua *facies* sintattica, e di vedere come questi si relazionano rispetto al metro. A tale proposito è stato interessante dopo aver analizzato le *Stanze*, essersi concentrati, seppur più brevemente, sull'ottava rispettistica e su quella dell'opera drammatica dal loro interno. È venuto nuovamente alla luce, specie tra le *Stanze* e i *Rispetti*, uno scenario alquanto divergente: se è vero infatti che l'opera più letteraria si apre a moltissime suggestioni "popolaresche", soprattutto nell'orizzonte ritmico e sintattico, i *Rispetti* mostrano un legame ancor più stretto con la poesia popolare ma in modo differente rispetto alle *Stanze*. Qui infatti il poeta s'iscrive proprio in un genere popolare, ne mima le movenze ora con atteggiamento volutamente ingenuo, ora sfruttando il legame endemico con l'oralità della lingua parlata in un'ottica dichiaratamente sperimentale, atteggiamenti entrambi estranei sia alle *Stanze* che all'*Orfeo*. Per l'analisi delle strategie compositive delle due opere stilisticamente più distanti sono stati fondamentali, più che gli studi sull'ottava, quelli linguistici: il lavoro datato ma ancora attualissimo di Ghinassi sul volgare delle *Stanze* e quello più recente di Roggia sulle *Rime*. Si tratta dei contributi che, dal mio punto di vista, si sono rivelati più utili per capire l'opera aulica e quella antiaulica del Poliziano, oltre ad essere stati forieri degli spunti critici tra i più interessanti e pertinenti.

L'ultimo capitolo è quello che entra maggiormente in contatto con le scelte lessicali in quanto tratta della rima nelle tre opere. I risultati emersi sono generalmente in sintonia con quelli offerti dagli altri due campi d'indagine ma si noterà tuttavia come questo settore riveli più distintamente i punti estremi della scelta in senso aulico delle *Stanze* e, all'opposto, in senso antiaulico della raccolta lirica (anche perché si è scelto di includere le ballate in ottonari).

Può essere utile, come ultimo appunto, sottolineare che le *Stanze* e la *Fabula di Orfeo* sono cronologicamente vicine, essendo nate, le prime, in seno a quella fase culturale della Firenze medicea anteriore alla Congiura dei Pazzi (1479) e la seconda poco

dopo di essa.<sup>3</sup> È questa una parentesi culturale «segnata da un eccezionale sperimentalismo linguistico, miscela di poesia di umanisti e di affermazione del primato del volgare».<sup>4</sup> Le due opere sono inoltre strettamente legate ad occasioni concrete e di committenza: la dimensione pubblica e politica della celebrazione della Giostra e le feste nobiliari nell'ambito delle quali è nato ed è stato inscenato l'*Orfeo*. Del *corpus* lirico non conosciamo i limiti cronologici precisi ma sappiamo che l'autore non l'ha concepito come un'opera unitaria, un canzoniere, e che, anzi, ha spesso lavorato assieme ad altri, amici e allievi.<sup>5</sup> Dall'esame della tradizione manoscritta è emerso che l'opera non è ascritta esclusivamente alla fase giovanile come lo sono le *Stanze* e l'*Orfeo*: molti componimenti infatti si rivelano legati agli anni della maturità (1479- 1494), la fase più erudita della produzione artistica e filologica di Poliziano.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Per le *Stanze* la data di composizione comunemente accettata va dal 1475, anno delle Giostra, fino al 1478; per l'*Orfeo* le ipotesi di datazione si attengono al 1480, appena dopo il biennio di «continui tumulti» dovuti alla congiura. Cfr. Orvieto 2009, p. 313.

<sup>4</sup> Cfr. Orvieto 2009, pp. 10- 11.

<sup>5</sup> Per una gran parte dei *Rispetti* (38- 101), afferma l'editrice, «l'autenticità non è da ritenersi autoriale *stricto sensu* quanto ambientale, quasi da bottega pittorica». Cfr. Delcorno Branca 1987, p. 154.

<sup>6</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 11.

## 1. Le tipologie ritmiche dell'endecasillabo

In questo primo capitolo analizzeremo il profilo ritmico- prosodico degli endecasillabi delle tre opere del Poliziano a partire dai dati statistici relativi alla frequenza dei diversi schemi ritmici riassunti alla tabella 1. L'esame delle tipologie accentuative fa emergere dei punti di contatto ma soprattutto delle differenze fra le *Stanze*, la *Fabula di Orfeo* e le *Rime* e, attraverso i dati relativi ai maggiori autori di Quattro e Cinquecento, ci permette di inquadrare le tre opere nello scenario poetico e letterario del secolo coevo e di quello successivo.

Si noterà che il principale termine di paragone è però uno dei grandi trecentisti, ossia Petrarca; si tratta di una scelta obbligata vista l'incidenza capitale che hanno avuto i *Rerum Vulgarium Fragmenta* nella lirica successiva, incidenza che ha interessato, in questo settore, anche le *Stanze* di Poliziano. La critica ha già da tempo infatti messo in luce che il "poemetto" in ottave, pur appartenendo formalmente ad un genere epico-narrativo, ha un carattere in realtà scarsamente narrativo e, piuttosto, lirico.<sup>7</sup> Sul profilo ritmico- prosodico l'analogia delle *Stanze* con le opere liriche *stricto sensu* è già stata statisticamente dimostrata da Marco Praloran nel suo studio sulla metrica dell'*Inamoramento de Orlando*.<sup>8</sup> Nello spettro comparatistico proposto dallo studioso per contestualizzare l'opera boiardesca, le *Stanze* rappresentano assieme ad opere liriche coeve (*Amorum Libri*) e al *Furioso* il versante «non solidale» al poema epico di Boiardo e a tutta la tradizione che gli sta alle spalle, quella dei cantari.<sup>9</sup> Pertanto si è pensato di non riproporre il confronto, già svolto da Praloran, con le opere del versante epico-cavalleresco, ma di esaminare in dettaglio il grado di petrarchismo nel ritmo dell'endecasillabo delle *Stanze*.

Il confronto con l'aretino e con i petrarchisti quattro e cinquecenteschi, oltre a contestualizzare l'opera aulica nel versante a lei affine, può essere utile per osservare "in negativo" come le *Rime* e l'*Orfeo* si configurino rispetto ad essa e rispetto alla lirica aulica ormai entrata nel segno del petrarchismo.

---

<sup>7</sup> Sull'ottava "lirica" delle *Stanze* cfr. Ghinassi 1957, pp. 80- 82. Ma anche le osservazioni di Rossi 1992, p. 533.

<sup>8</sup> Afferma infatti lo studioso che «malgrado la presenza di alcuni elementi popolari, ma "lirici" e non "narrativi", il versante delle scelte ritmiche delle *Stanze* è petrarchesco». Cfr. Praloran 1988, p. 35.

<sup>9</sup> Cfr. Ibid., pp. 3

Direi dunque di iniziare a delineare un quadro generale dell'assetto ritmico-prosodico delle opere del Poliziano, commentando i dati della tabella 1. Prima però è opportuno segnalare che i risultati dello spoglio condotto da Praloran sulle *Stanze* si trovano nel suo studio sulla metrica dell'*Inamoramento*,<sup>10</sup> dove si potrà notare che i risultati si discostano a volte più e a volte meno da quelli dei miei spogli. Sempre da quest'opera di Praloran sono ricavati i dati relativi a Boiardo, mentre da Praloran 2003 quelli dei *Fragmenta* petrarcheschi. Per Lorenzo De' Medici tengo come riferimento i dati statistici di Bellomo,<sup>11</sup> dal lavoro del quale sono tratte le percentuali degli altri autori quattro e cinquecenteschi<sup>12</sup> che sono quelle presenti nell'AMI.

La differente fisionomia ritmica delle due opere maggiori, le *Stanze* e le *Rime*, risalta soprattutto se si guarda alle percentuali dei moduli con ictus in ottava sede: gli schemi di quarta e ottava, ad esempio, raggiungono valori percentuali molto alti nelle *Stanze* e nell'*Orfeo*, opera quest'ultima che presenta una fisionomia ritmica spesso molto affine alla prima (*St.* :18,1%; *Orf.* :17%). Nelle *Rime*, di contro, i moduli con ictus di quarta e ottava rimangono ben al di sotto di queste vette, con percentuali di poco superiori al 15% (per l'esattezza 15,2%). Il dato risulta molto indicativo considerate le caratteristiche dei moduli di quarta e ottava: essi uniscono linearità sintattica ed elaborazione formale e soprattutto sono il gruppo più sfruttato in assoluto nel *Canzoniere* petrarchesco (18,30%);<sup>13</sup> all'aretino poi risale la tendenza, in generale, a non lasciare atono il secondo emistichio dell'endecasillabo, dalla sesta alla decima sillaba<sup>14</sup>. Rispetto alle consuetudini ritmiche della lirica quattro ma anche cinquecentesca le *Stanze*, con il loro 18,1%, si distinguono per un maggiore utilizzo di questo modulo: nel *Canzoniere* di Lorenzo il Magnifico esso ottiene solo il 15,84%, meno ancora nelle sue *Selve* (13,69%)<sup>15</sup> in Sannazaro il 16,05%<sup>16</sup> e altrettanto nel Bembo.<sup>17</sup> Nelle opere di questi tuttavia, l'altro gruppo con ictus in ottava, quello giambico, bilancia la situazione superando in alcuni di loro anche il 20% (*Canz.*: 18,57%; *Selve*: 20,68%; *Sann.* 23,77%; *Bembo*: 21,43%)<sup>18</sup>,

---

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, p. 39.

<sup>11</sup> Cfr. Bellomo 2014, pp. 459- 462.

<sup>12</sup> Escluso il Bembo per il quale ci basiamo su Praloran 2001, p. 114.

<sup>13</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 131- 130.

<sup>14</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 132- 133.

<sup>15</sup> Cfr. Bellomo 2014, 459.

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 460.

<sup>17</sup> Cfr. Praloran 2001, p. 114.

<sup>18</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 560 e Praloran 2001, p. 114.



mentre in Petrarca si attestava ai 14,32 punti percentuali.<sup>19</sup> L'aumento degli schemi giambici è un dato che riguarda tutti i petrarchisti e nemmeno il Poliziano delle *Stanze* vi si sottrae (tot. gr. 1: 19,2%). L'*Orfeo* si accosta anche in questo caso all'opera aulica, ma sempre presentando valori un po' più bassi (18,6%) mentre nelle *Rime*, significativamente, gli schemi registrano solamente 15,2 punti percentuali.

Parallelamente all'aumento dei moduli con ictus in ottava avviene la diminuzione di quelli che lasciano atona quella posizione (gr. 3: 2 4 6 10- 1 4 6 10- 4 6 10) presso i lirici; nelle *Stanze* questa contrazione non è così forte come nelle opere degli altri quattrocentisti (nel *Canzoniere* di Lorenzo, ad esempio, il gr. 3 si attesta al 9,15%, in Sannazaro all'8,37%) in quanto il modulo rimane comunque superiore al 10% (11,5%). È significativo che nelle *Rime* esso registri due punti percentuali in più, raggiungendo il 13,7%, mentre i valori dell'*Orfeo*, al solito, sono vicinissimi a quelli dell'opera aulica: 11%. Un'ulteriore differenza tra *Stanze* e *Rime* riguarda la frequenza dei moduli a tre accenti principali (tutti eccetto il raro modulo 1 6 10), generalmente maggiore nelle seconde anche se non sempre in maniera rilevante, come si evince dalla lettura della tabella. Non si tratta di uno scarto altrettanto netto ma pare comunque degno di menzione, poiché uno dei tratti salienti della prassi versificatoria petrarchesca che è stato maggiormente percepito dalla lirica successiva concerne l'intensificazione ritmica dell'endecasillabo, e dunque la progressiva diminuzione degli schemi "leggeri" a tre ictus. Se ci si focalizza sugli attacchi versali, si noterà che il poeta preferisce porre il primo ictus in seconda posizione in tutte le opere e in tutti i gruppi accentuativi; si tratta, come per l'aumento del modulo giambico, di un fenomeno comune della prassi versificatoria quattro e cinquecentesca che non è proprio del modello: nei *Fragmenta* sono molto più sfruttati gli attacchi in sede dispari, la prima o la terza.

Nonostante i molti punti di contatto con le opere propriamente liriche, l'atteggiamento di Poliziano rispetto agli schemi dattilici nelle *Stanze* rappresenta il caso più macroscopico di defezione dalle consuetudini versificatorie petrarchesche e petrarchiste. La consistente presenza degli endecasillabi dattilici (7,6%) sposta l'opera questa volta sul "versante cavalleresco" in quanto lo schema con tempo forte in settima posizione era decaduto nel genere lirico a partire da Petrarca, e da allora divenne proprio del genere narrativo o popolareggiante (nelle *Rime* è, seppur di poco, superiore alle

---

<sup>19</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 130- 131.

*Stanze*: 8,2%). Si tratterà di una “resistenza” del genere letterario, ancora immune, nel Quattrocento, dalla proscrizione dello schema dattilico già attiva nella lirica.

Veniamo infine ai moduli con ictus contigui. Le percentuali non eguagliano quelle petrarchesche (dove in totale i versi con ictus ribattuti raggiungono il 32,25%)<sup>20</sup> ma sono comunque alte, superiori in ogni caso a quelle degli autori precedenti l’aretino: nelle *Stanze* la percentuale complessiva del gruppo 8 è del 24%, nelle *Rime* del 28,1% e nella *Fabula di Orfeo* del 22,2%. Dal confronto con i dati degli altri quattrocentisti si delinea in questo caso una situazione ribaltata: le *Stanze* ma soprattutto l’*Orfeo* si situano in una scala “mediocre” assieme a Boiardo lirico (*Am. Lib.*: 21,8%)<sup>21</sup>, mentre le *Rime* si avvicinano maggiormente alle vette toccate dal *Canzoniere* laurenziano (32,4%) e da alcuni petrarchisti del secolo successivo (*Canz.*: 32,42%; *Selve*: 27,84; *Bembo*: 27,24%; *Della Casa*: 40,26%).<sup>22</sup> L’alta frequenza dei moduli con ictus contigui non indica però di per sé un maggior grado di petrarchismo: in tal senso sono invece determinanti le modalità in cui avvengono gli scontri d’arsi, come vedremo dettagliatamente in sede di analisi.<sup>23</sup> Sono sempre le *Stanze* comunque e semmai la sezione più aulica delle *Rime* (rime *Varie*) a offrire realizzazioni più in linea con le consuetudini petrarchesche, decisamente minoritarie nell’*Orfeo* e nella sezione “popolareggiante” delle *Rime*. Per quanto riguarda la fitta presenza di questo gruppo nelle *Rime* possiamo dire, anticipando quanto tratteremo più diffusamente nei paragrafi relativi a questi moduli, che è solitamente la segmentazione sintattica, soprattutto nei *Rispetti*, a determinare gli scontri d’arsi. Questa è a sua volta conseguenza di tutti quei fenomeni sintattici come le dislocazioni e le inversioni, la sintassi stretta, o di quei fenomeni pertinenti alla categoria dell’“allocutività”, mutuando la definizione di Roggia,<sup>24</sup> (gli incisi allocutivi o esclamativi) di cui l’autore si serve per mimare le movenze del linguaggio parlato. L’opera teatrale si mostra invece la meno connotata sul piano stilistico e vedremo quanto la vicinanza “statistica” alle *Stanze* possa essere ingannevole una volta considerato il profilo del ritmo nel suo dettaglio, allargando l’osservazione alle figure ritmico-sintattiche del verso.

---

<sup>20</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 130- 131.

<sup>21</sup> Cfr. Praloran 1988, p.39.

<sup>22</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 560 e Praloran 2001, p. 114.

<sup>23</sup> Ecco perché non devono ingannare i valori relativamente bassi di Sannazaro (26,93%) o di Tasso (23,71%).

<sup>24</sup> Cfr. Roggia 2001, p. 119.

### 1.1 Schemi giambici: 2 4 6 8 10 – 1 4 6 8 10 – 4 6 8 10

Quella giambica è una delle tipologie ritmiche più sfruttate nelle opere del Poliziano: le *Stanze* e la *Fabula di Orfeo* presentano le percentuali più alte, rispettivamente il 19,2% e il 18,6%, valori da cui invece si discosta nettamente la raccolta delle *Rime*, nella quale il modulo giambico rappresenta il 15,2%. Il gruppo giambico è uno dei moduli a più alta densità di ictus ed è pertanto da considerare tra i tipi endecasillabici più lenti; esso si caratterizza inoltre per avere un andamento regolare, data la presenza degli ictus in tutte le sedi pari, almeno dalla quarta in poi.<sup>25</sup>

Valori così alti di utilizzo sono estranei sia alla lirica della tradizione, sia a Petrarca, sia alla tradizione canterina. Il modulo giambico riscontra invece molto favore tra i petrarchisti quattro e cinquecenteschi: Boiardo e Lorenzo De' Medici, nelle loro opere liriche, presentano valori di poco superiori alle *Stanze*, e Sannazaro, Tasso e Della Casa sono ancora più prodighi nell'adoperare questi moduli.<sup>26</sup> Già questi primi dati sulla frequenza di impiego del modulo giambico rivelano un aspetto importante, e cioè che il Poliziano soprattutto delle *Stanze* presenta molti punti di contatto con la lirica coeva e quindi, lo vedremo meglio analizzando anche gli altri ritmici, è più disposto, nel "poemetto" in ottave, a recepire l'influenza petrarchesca sul piano del ritmo. Per quanto riguarda le proporzioni fra i tre sottogruppi, la variante più sfruttata dal Poliziano è quella integralmente giambica, ossia quella con attacco in seconda posizione (10% nelle *Stanze*, 8,8% nell'*Orfeo* e 7,3% nelle *Rime*) mentre le altre due hanno valori piuttosto simili e vicini al 4- 5%. La massiccia presenza del modulo giambico e la predilezione per endecasillabi con attacco in seconda riguardano la lirica petrarchista, ma non il suo modello, in quanto Petrarca sembra, al contrario, voler attenuare la tendenza a successioni regolari di accenti, prediligendo endecasillabi con attacco in sedi dispari (la prima e la terza) e soprattutto endecasillabi con scontri d'arsi. Anche il nostro poeta, come i lirici petrarchisti, tende quindi a sentire di più la pressione dell'arcimodello giambico rispetto a Petrarca. Un'ultima considerazione: diversamente da Petrarca e dai petrarchisti, il

---

<sup>25</sup> Ad eccezione del tipo con ictus in prima posizione (1 4 6 8 10) che, rispetto agli altri, ha un attacco più veloce per la maggior distanza accentuale tra i primi due ictus. Come acutamente nota Dal Bianco la differenza di questo attacco "dattilico" si fa sentire a livello melodico, non di velocità di elocuzione, creando l'effetto di un lieve straniamento (cfr. Dal Bianco 1997, p.174).

<sup>26</sup> Cfr. Bellomo 2014, pp. 459- 460.

Poliziano sfrutta molto di più la variante giambica a quattro ictus, che ha una frequenza di utilizzo vicina a quella con attacco in prima posizione nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* ed è più sfruttata di quest'ultima nelle *Rime*.

La maggior parte degli endecasillabi appartenente a questo gruppo è bipartita, il più delle volte *a minore*. Lo stacco tra le due parti del verso coincide con lo snodo sintattico fondamentale dell'enunciato- verso e può o meno esserci una pausa linguistica vera e propria. La divisione del verso è ben percepibile quando lo snodo interfrasale è di tipo subordinativo:

<i>St.</i> I 3, 4	tuo fia l'onor, s'io già non prego invano;	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 6, 6	convien ch'i' sudi in questa polver io.	2 4 6 8 10
<i>St.</i> II 31, 3	quivi è colei che l'alte mente infiamma,	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 96, 5	ma il tetto d'oro, in cui l'estremo giro	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 6, 3	ciò che la dice o fa mi tocca l'ugola,	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 25, 5	Io spero ancor che tu sarai contento,	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, 8	e se nol credi, fanne pur la pruova.	4 6 8 10
<i>Ball.</i> 105, 11	io colsi allor per empier tutto el grembo,	2 4 6 8 10

O quando i due emistichi sono legati dalla coordinazione, sindetica soprattutto:

<i>St.</i> I 94, 8	tempra lor danze, e pur le noze agogna.	1 4 6 8 10
<i>St.</i> II 20, 4	legon gli Amori, e quella irata rugge.	1 4 6 8 10
<i>St.</i> II 23, 1	Così le disse; e già la ninfa accorta	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, 1	El tempo fugge e tu fuggir lo lassi,	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, 7	Cerca de' modi, truova qualche mezzo,	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 66, 8	ché sola al mondo t'amo e tu lo sai.	2 4 6 8 10

Si possono avere anche versi bipartiti tra i cui emistichi vige un rapporto di dipendenza non subordinativo, come il rapporto tra il sintagma verbale e i suoi argomenti o le sue espansioni, o, nei casi con predicato nominale, tra copula e predicativo o tra predicativo e specificatori. Vediamone degli esempi sia *a minore* che *a maggiore*:

<i>St.</i> I 51, 3	ma là sovra Arno innella vostra Etruria	2 4 6 8 10
--------------------	---	------------

<i>St.</i> I 56, 7	fra sé lodando il dolce andar celeste	2 4 6 8 10
<i>St.</i> I 69, 1	Or canta meco un po' del dolce regno,	2 4 6 8 10
<i>St.</i> I 72, 3	ivi non osa entrar ghiacciato verno,	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 31, 2	che voi mettete tutti e vostri ingegni	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 73, 3	so che saresti assai più dolze in vista	1 4 6 8 10
<i>Ball.</i> 105, 4	Contento son di quanto ho mai sofferto,	2 4 6 8 10
<i>Var.</i> 127, 13	udite il suon de' tristi mie lamenti.	2 4 6 8 10

Nel secondo emistichio compaiono molto spesso dittologie, per lo più aggettivali, che alcune volte determinano la bipartizione del verso (è il caso del secondo, del sesto e del settimo verso citato qui sotto). Le dittologie sono sempre molto diffuse in Poliziano e riguardano un po' tutti gli schemi accentuativi. Vediamone alcune realizzazioni con schemi giambici, sia *a minore* che *a maggiore*:

<i>St.</i> I, 7 1	sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli <sup>27</sup>	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I, 100 6	l'aura incresparle e crin distesi e lenti;	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I, 120 7	dolce in sembianti, in atti acerbo e fello,	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 6 1	Questa fanciulla è tanto lieta e frugola,	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 19	in breve tempo farsi passi e secchi,	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 89 4	sì è la sorte mia spietata e dura.	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 98 2	dal collo il giogo tuo molesto e grave,	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 278	per donna o mai per lei s'allegra o dole,	2 4 6 8 10

Osserviamo che primo e il terzo verso sono entrambi costruiti sulla correlazione, struttura frasale molto sfruttata in poesia a fini retorici, che Mengaldo efficacemente definisce «gioco di corrispondenze semantiche e strutturali». <sup>28</sup> La correlazione è una figura di parallelismo e comporta, da un lato, una netta cesura a livello ritmico, dall'altro, attraverso la ripetizione delle stesse strutture sintattiche del primo nel secondo emistichio, accentua

<sup>27</sup> Questo, come il terzo verso, è costruito sulla correlazione, asimmetrica perché il secondo emistichio ha un tempo forte in più, per cui può contenere due aggettivi anziché uno, contrariamente al primo emistichio; la disposizione degli elementi è comunque chiasmica (agg.+sost.+sost.+agg.+agg.), anche se il secondo membro del chiasmo ha un componente in più.

<sup>28</sup> Cfr. Mengaldo 1963, p.22

e sottolinea la simmetria tra le due parti del verso. Spiega infatti Roggia a proposito delle figure iterative all'interno del verso, che il parallelismo «se da una parte contribuisce a sottolineare la cesura tra i due emistichi, dall'altra, creando una forte interdipendenza tra di essi, finisce per rafforzare la compattezza dell'unità di ordine superiore, il verso». <sup>29</sup>

Le lunghe correlazioni costruite sugli schemi giambici a cinque ictus possiedono una struttura necessariamente sfalsata in quanto, essendoci un numero dispari di tempi forti, uno dei due emistichi ne presenterà uno in più dell'altro. Nei versi con cesura di quarta i tempi forti saranno dunque raggruppati secondo lo schema (1+1) + (1+1+1), mentre negli endecasillabi *a maiore* si avrà lo schema (1+1+1) + (1+1). Si avranno realizzazioni chiastiche o alternate della correlazione a seconda della disposizione degli elementi, di solito sostantivi e aggettivi, che la compongono. Vediamone qualche esempio:

<i>St.</i> I 72, 2	tenera brina o fresca neve imbianca;	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 83, 1	Surge robusto el cerro, et alto el faggio,	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 83, 3	l'olmo fronzuto, e l' frassin pur selvaggio;	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 100, 1	Vera la schiuma e vero il mar diresti,	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 111, 6	quel con un cembol bee, quelli altri ridono;	1 4 6 8 10
<i>St.</i> II 26, 6	grappon le lance e' forti scudi imbracciono;	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 4, 8	col canto piglia e poi col riso uccide.	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 58, 5	Così or sono in vita e ora ucciso	2 4 6 8 10

Dalla provenienza degli esempi citati si evince che la correlazione complessa che abbraccia l'intero verso è presente soprattutto nel poema in ottave; essa può anche riguardare solo uno dei due emistichi, come nei versi riportati di seguito:

<i>St.</i> I 27, 7	di fischi e bussi tutto il bosco suona,	2 4 6 8 10
<i>St.</i> I 25, 8	giva predando ora uno or altro fiore.	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 40, 4	tal che raggiugne e l'una e l'altra cocca;	1 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 163	la cervia e l' tigre insieme avemo accolti	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 42	e' t'uscirà del capo e sciami et orti	4 6 8 10

---

<sup>29</sup> Cfr. Roggia 2001, pp. 137 ss.

Va detto che la variante *a minore* di questa figura non è in netta prevalenza rispetto a quella *a maggiore* come in Petrarca.<sup>30</sup> Il Poliziano non assimila del tutto questo particolare tratto stilistico dell'autore dei *Fragmenta*, che avrà invece molta fortuna nel petrarchismo del '500.

Assai spesso Poliziano sceglie di variare il classico andamento bipartito dell'endecasillabo. Un primo modo per aumentare il numero delle pause e dunque degli stacchi melodici del verso consiste nell'inserzione di un inciso, allocutivo, esclamativo o avverbiale, o di una subordinata (di valore incidentale) alla frase principale; in questo modo si andranno a creare non uno ma due stacchi melodici e il verso avrà un andamento tripartito. Osserviamone l'effetto nei versi seguenti:

<i>St.</i> I 88, 8	ne' petti ammorza, quando vuole, Amore.	2 4 6 8 10
<i>St.</i> II 42, 8	mostrami il porto, o dea, d'eterna fama.	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 106, 7	"Europa", suona il lito, "Europa, riedi",	2 4 6 8 10 <sup>31</sup>
<i>Risp.</i> 21, 6	se non, tuo danno, a fare altrui morire?	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 78, 1	Venite insieme, amanti, a pianger forte	2 4 6 8 10
<i>Ball.</i> 110, 14	per quanto i' n'ho, fanciulle mie, sentito.	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 80	Portate, venti, questi dolci versi	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 114	Guarda, Aristeo, che 'l troppo grande ardire	2 4 6 8 10

Ricordiamo che le segmentazioni ottenute con l'inserimento di un elemento intonativamente autonomo, soprattutto in sesta posizione e con i moduli di quarta e sesta erano molto frequenti nella lirica duecentesca, come vedremo in seguito.

Ma più che con l'inserzione di elementi incidentali, Poliziano preferisce spezzare in più momenti l'andamento dell'endecasillabo agendo sull'ordine delle parole, sulla sintassi. Tra i costituenti vigono infatti delle gerarchie, dei rapporti di forza che si trasferiscono anche sul piano del ritmo. Fenomeni sintattici differenti, afferma Praloran,

<sup>30</sup> Petrarca preferisce il modulo di 1 3 6 8 10 per la variante *a maggiore* di questa figura. Cfr. Praloran 2003, p. 137.

<sup>31</sup> Oltre alla pausa intonativa dovuta all'inciso è presente anche una pausa più lieve dopo la seconda occorrenza di "Europa".

creano eventi sostanzialmente assimilabili sul piano della fonologia ritmica: le segmentazioni ritmiche.<sup>32</sup> Queste possono essere causate dalla scomposizione del consueto ordine delle parole, creando cioè delle frasi marcate attraverso anticipazioni, inversioni, posposizioni di uno o più costituenti dell'enunciato- verso. In versi composti da tre costituenti, alterando l'ordine che questi hanno in situazioni non marcate (sogg.+ verbo+ complemento/frase) ad esempio inserendo il complemento tra soggetto e verbo, si otterrà non uno stacco melodico ma due. La voce si alzerà e si abbasserà in concomitanza con l'inserito centrale e pertanto la linea melodica, non più in un primo momento ascendente e poi discendente, diverrà più sinuosa. Vediamo l'effetto ritmico di questi versi sintatticamente marcati:<sup>33</sup>

St. I 12, 5	e dove Amor/ il cor/ li avessi avinto,	2 4 6 8 10
St. I 28, 2	di Giove il foco/ d'alta nube/ piomba;	2 4 6 8 10
St. I 57, 6	e pargli/ ch'ogni vena/ Amor li sugga;	2 4 6 8 10
Risp. 42, 4	morte torrà/ dal core/ il duro morso.	1 4 6 8 10
Ball. 104, 4	Ma perch' i' son/ del vostro amore/ incerto,	2 4 6 8 10
Ball. 107, 29	far mi convien/ per forza/ qualche staglio:	1 4 6 8 10
Var. 126, 40	fussi ogni dea/ di ciel/ discesa in terra:	1 4 6 8 10
Orf. 21	non son venuti/ questa mane/ armenti,	4 6 8 10
Orf. 211	quest'è/ de' nostri passi/ estremo segno:	1 4 6 8 10

Sempre per la sintassi marcata si possono avere versi con più di tre tempi, ma sono decisamente più rari. Tuttavia negli schemi giambici per via del numero elevato di tempi forti e quindi, potenzialmente, delle parole del verso, sono un po' più frequenti che in altri schemi. Citiamo di seguito alcuni versi a quattro tempi (l'ordine dei costituenti si tradurrà in questo caso con lo schema *adcb*):

---

<sup>32</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 170.

<sup>33</sup> Si noti che in posizione centrale c'è quasi sempre un complemento- argomento, solo in Ball. 107 29 e in Orf. 21 un complemento circostanziale. Secondo Praloran, fenomeni come questi, differenti dal punto di vista dell'analisi sintattica, da un punto di vista dell'analisi ritmica non presentano una differenza così pertinente (cfr. Pralora 2003, p.74).



St. I, 32 6	e 'l sangue/ a tutte/ drento al cor/ s'aghiaccia;	2 4 6 8 10
St. I, 68 6	ove Biltà/ di fiori/ al crin/ fa brolo, <sup>34</sup>	1 4 6 8 10
Risp. 84 5	Vidilo/ in tanti pianti/ un tempo/ stare,	1 4 6 8 10
Risp. 93 3	né ho/ del pianto/ mai/ le luci asciutte	2 4 6 8 10

Casi molto interessanti di segmentazioni plurime diversi da quelli che abbiamo appena analizzato si trovano, e sono ben riconoscibili, soprattutto nelle *Rime* e nell'*Orfeo*: sono versi con più stacchi intonativi dovuti alla frammentazione sintattica. Di seguito due esempi dai *Rispetti*:

<i>Risp.</i> 27, <sup>84</sup>	deh, fa' un colpo, dama, e sie per resto!	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 65,7	pietà, per Dio, pietà, pietà, ch'i' moro,	2 4 6 8 10

Il primo verso si apre con un'interiezione a cui seguono due frasi imperative intramezzate da un inciso allocutivo, mentre il secondo è costituito da una triplice invocazione anaforica (*pietà...pietà...pietà*) in cui s'inserisce un'esclamazione e da una subordinata («ch'i' moro») introdotta da una congiunzione polivalente (il “che polivalente” appunto). La congiunzione “che”, quando viene usata in luogo di connettori subordinanti più specifici, si dice che assume un carattere polivalente perché può attrarre a sé molti tipi di legami sintattici (può esprimere un rapporto di tipo finale, causale-esplicativo, solo causale, dichiarativo-esplicativo) ma il più delle volte non è possibile attribuire un valore semantico perspicuo e univoco al rapporto tra le proposizioni che congiunge. La preferenza per questo tipo di connettore generico e polivalente nel linguaggio soprattutto dei *Rispetti* e delle *Ballate*, spiega Roggia nel suo studio linguistico sulle *Rime*, svela l'intenzione di imitare i modi dell'oralità riproducendo una «sintassi prerazionale com'è esemplarmente quella parlata»<sup>35</sup>. Entrambi gli esempi citati presentano delle caratteristiche che si possono definire proprie del linguaggio parlato, quali le allocuzioni, le esclamazioni e una sintassi costruita per blocchi giustapposti oppure legati paratatticamente (ad esempio nel primo verso tra le due proposizioni

<sup>34</sup> Ordine dei costituenti è in questo caso *acdb*; a ben vedere, gli schemi dei versi a quattro tempi sono una variante di quello a tre, *acb*: in tutti e due c'è, in sostanza, l'allontanamento di due termini normalmente contigui.

<sup>35</sup> Cfr. Roggia 2001, p. 115.

imperative c'è un legame coordinativo) o da una subordinazione “generica”. Sul piano ritmico e fonologico questo tipo di linguaggio rende l'andamento del verso sincopato e zoppicante, nonché rallentato per il fitto numero di pause.

Al di là di questi indubbi casi di segmentazioni che vanificano un'interpretazione bipartita del verso, se ne trovano altri, se non proprio di cesura anticipata, di pause di scansione più o meno rilevanti che cadono nelle prime posizioni del verso.

<i>St.</i> I 13, 5	Costui che 'l vulgo errante chiama Amore	2 4 6 8 10
<i>St.</i> I 52, 7	all'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,	2 4 6 8 10
<i>St.</i> II 2, 8	Iulio, minor fratel del nostro Lauro.	1 4 6 8 10
<i>St.</i> II 4, 4	arde, e lei dura <i>ancor</i> si mostra a Lauro,	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 36, 4	Dunque non ami tu un solo? Un solo.	1 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 63, 5	occhi, cagion del foco in qual sempre ardo,	1 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 26	Ier vidi sotto quello ombroso speco	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 223	pel Caos onde tutto el mondo nacque	2 4 6 8 10

In *St.* I 13, 5 è senza dubbio presente e anche molto marcata la pausa dopo il secondo ictus, tra antecedente e proposizione relativa, anche se un'altra pausa, più lieve, cade in sede canonica, tra il soggetto e il verbo+ l'oggetto della subordinata. Allo stesso modo, potrebbero al limite essere interpretati *a maiore* anche il terzo verso citato (*St.* II 2, 8) e il quinto (*Risp.* 63, 5). In *St.* II 4, 4 lo snodo coordinativo avviene dopo il primo ictus del verbo “arde”, *rejet* di un'inarcatura; da notare al centro del verso la presenza dell'avverbio incidentale che rende ambigui i confini di una ulteriore partizione (della figura ritmico-sintattica con avverbi incidentali in sede di cesura parleremo diffusamente in seguito). Per il secondo e il sesto verso (*St.* I 52, 7 e *Orf.* 26) è molto più arduo stabilire pause minori nella zona centrale dell'endecasillabo. In *St.* I 52, 7 troviamo due complementi indiretti legati per asindeto; il secondo e più complesso sintagma preposizionale, formato da un aggettivo indefinito, due aggettivi qualificativi e un sostantivo, non è suddivisibile dal punto di vista sintattico, trattandosi appunto di un unico sintagma. È lo stesso principio per cui Praloran definisce “versi con assenza di segmentazione sintattica” quelli costituiti

da un unico sintagma intonativo, quasi sempre nominale.<sup>36</sup> Affermando ciò, è chiaro che lo studioso non concepisce la cesura come un fenomeno eminentemente metrico, ma più sintattico e linguistico. Anche il v. 26 della *Fabula di Orfeo* presenta dopo il verbo su cui cade l'accento principale del verso un sintagma preposizionale non ulteriormente suddivisibile. In *Orf.* 223 invece le pause avvengono, a mio parere, dopo la seconda posizione, in corrispondenza dello snodo interfrasale tra antecedente e relativa, e dopo l'ottava, punto di giuntura tra il soggetto e il verbo della subordinata. Si può dunque senz'altro affermare che in questo verso le pause non coincidono con le canoniche sedi di cesura. Un caso singolare di cesura posticipata è quello di *Risp.* 36, 4, il celebre rispetto di Eco che ha la particolarità di incorporare in ogni verso un dialogo a due, in cui alle domande di Pan la ninfa risponde ripetendo solo l'ultima parola proferita dal dio. Anche i questi versi tripartiti le pause maggiori cadono in seconda e ottava, quindi al di fuori delle sedi di cesura:

<i>Risp.</i> 26, 4	che tanto/ agli occhi tuoi benigni/ piacqui.	2 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>1</sup> 4	colui/ che sopra ogni altra cosa/ t'ama:	2 4 6 8 10

Resta da prendere in esame una figura ritmico- sintattica tipica della versificazione e dello stile del Poliziano, che ci permette di arricchire le nostre considerazioni sulle partizioni versali. Gli endecasillabi costruiti sull'enumerazione o accumulo lessicale non sono rari all'interno di questo gruppo: gli effetti ritmici che comporta la figura possono però essere differenti, come si evince da questi esempi:

<i>St.</i> I 26, 8	con archi e lacci e spiedi e dardi e corni.	2 4 6 8 10
<i>Orf.</i> 43	e vite e biade e paschi e mandre e gregge.	2 4 6 8 10
<i>St.</i> 120, 5	quel che soggioga il cel, la terra e l'acque,	1 4 6 8 10
<i>St.</i> I 17, 5	Veder la valle e 'l colle e l'aer più puro,	2 4 6 8 10
<i>Var.</i> 126 14	a quella pura, onesta, saggia e bella,	2 4 6 8 10

---

<sup>36</sup> In questo gruppo endecasillabico ne ho trovato un solo caso: *Var.* 126, 106 «il valoroso tuo beato aspetto». Sull'assenza di segmentazione sintattica cfr. Praloran 2003, pp. 182 ss.

È evidente che l'andamento ritmico dei primi due versi è continuo, privo di stacchi intonativi: gli elementi che compongono le due serie enumerative sindetiche hanno tutti ugual estensione sillabica e soprattutto ugual peso accentuale; inoltre la presenza del polisindeto, creando sinalefe tra tutti gli elementi, amplifica l'effetto tirato e continuo della linea melodica. Al contrario, gli altri sono interpretabili come versi classicamente bipartiti, soprattutto grazie o alla coordinazione tra gli ultimi due membri della serie, o alla presenza di elementi modificatori. Si guardi ad esempio a *St.* 120,5: gli ultimi membri del *tricolon* sono legati dalla congiunzione coordinante *e* che conferisce loro una certa autonomia intonativa. Lo stesso dicasi per *Var.* 126,14, dove sono quattro gli elementi della serie enumerativa. Anche in *St.* I 17 5 l'ultimo componente della serie trimembre non è un semplice aggettivo come gli altri due, ma un comparativo («l'aer più puro»), e quindi, avendo un peso ritmico maggiore degli altri due, costituisce un sintagma intonativo a sé.

#### 1.2 Schemi di 4 8 10 – 2 4 8 10 – 1 4 8 10

L'aumento dello schema di quarta e ottava è indice, nella storia dell'endecasillabo, di una tendenza a spostare anche alla fine del verso una certa tensione e lentezza ritmica. Nei *Fragmenta* il modulo, che è il più frequente in assoluto (18,30%),<sup>37</sup> costituisce un elemento di regolarità e di neutralità, in quanto difficilmente sede di complicazioni aggiuntive come scontri d'arsi (tra quarta e quinta o settima e ottava posizione, non essendoci un ictus di sesta) e perché ospita strutture sintattiche di grande fluidità. Esso è sentito come “lo schema portante del genere lirico”, anche nel petrarchismo quattrocentesco.<sup>38</sup>

La tipologia di quarta e ottava raggiunge nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* percentuali molto alte, superando il 18% nelle prime e il 17% nella seconda; le *Rime* anche in questo caso si distanziano considerevolmente da entrambe, con percentuali sempre di poco superiori al 15% (15,2%). Come si diceva nell'introduzione, la differenza più macroscopica tra le due opere maggiori riguarda proprio la presenza degli schemi con ictus in ottava, in forte

<sup>37</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 130- 31.

<sup>38</sup> Cfr. Ibid., p. 139.

aumento a partire da Petrarca. Gli *Amorum Libri* di Boiardo presentano una situazione simile alle *Stanze* e all'*Orfeo*, mentre è singolare che in Lorenzo lirico la presenza del modulo non sia altrettanto incisiva, né nel poema in ottave, ma questo è forse meno sorprendente, né nel *Canzoniere*. La variante maggiormente impiegata in tutte e tre le opere è quella con attacco in seconda sede, come è anche nei *Rvf* e in genere nella lirica quattro- cinquecentesca; il tipo con attacco in prima posizione ha invece un valore di utilizzo più basso rispetto a Petrarca e anche a Boiardo.

Abbiamo detto che questo schema si distingue per la semplicità e la fluidità dei costrutti sintattici: più che in ogni altro modulo si trovano versi bipartiti composti da sintagmi nominali o aggettivali modificati da sintagmi preposizionali, soprattutto complementi di specificazione (quindi nessi di determinato e determinante):

<i>St.</i> I 8, 1	Nel vago tempo di sua verde etate,	2 4 8 10
<i>St.</i> I 72, 1	Né mai le chiome del giardino eterno	2 4 8 10
<i>St.</i> I 92, 5	la dea Ciprigna fra' suoi dolci nati	2 4 8 10
<i>St.</i> I 96, 1	Le mura a torno d'artificio miro	2 4 8 10
<i>St.</i> 118, 7	la bella ninfa colle suore fide	2 4 8 10
<i>St.</i> I 120, 6	una zampogna ben di cento canne:	4 8 10
<i>St.</i> II 66, 4	il più bel toro del cornuto armento,	4 8 10
<i>Risp.</i> 24, 1	E dolci accenti del cantar ch'i' sento	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 46, 2	la dolce vista di madonna vostra;	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 64, 2	l'oneste voglie di quel santo core,	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 80, 3	tutta affannata da pensier confusi	1 4 8 10

Versi di così ampio respiro, volti a “presentare” e “descrivere” un sintagma nominale trovano spazio soprattutto nelle *Stanze*, l’opera del Poliziano più affine alla lirica aulica; nelle *Rime* queste figurazioni trovano minor impiego, e questo è solo uno dei tanti fenomeni che mette in luce il diverso profilo stilistico delle due opere.

Lo stacco in quarta posizione marca spesso la divisione tra il verbo e i suoi argomenti (soggetto, complemento argomentale, frase argomentale), come negli esempi sottocitati. Più raramente incontriamo endecasillabi imperniati sulla coordinazione o composti da sovraordinata e subordinata circostanziale.

<i>St. I, 26 3</i>	fatto frenare il corridor superbo,	1 4 8 10
<i>St. I, 28 6</i>	sonò Megera la tartarea tromba.	2 4 8 10
<i>St. I, 97 5</i>	Nell'una è insulta la 'nfelice sorte	2 4 8 10
<i>Risp. 40 1</i>	Chi si diletta in giovenile amore	4 8 10
<i>Risp. 43 7</i>	anzi nascondi el tuo amoroso volto.	1 4 8 10
<i>Risp. 85 4</i>	fin che non giunse nel mio freddo core.	1 4 8 10
<i>Risp. 99 1</i>	Già non m'incresce di lasciare il core	1 4 8 10
<i>Var. 126 21</i>	Era tornata la stagione amica	4 8 10
<i>Orf. 88</i>	El non è tanto el mormorio piacevole	4 8 10
<i>Orf. 180</i>	dunque gli aprite le ferrate porte.	1 4 8 10

Si noti l'andamento ritmico molto bilanciato di questi versi e come la fisionomia dello schema accentuativo, con la sua distribuzione gerarchica dei tempi forti e la spaziatura tra il primo e il secondo emistichio, si presti perfettamente ad una scansione bipartita. Ricorrentissime sono le clausole costituite da nomi e aggettivi, il primo dei quali ha di solito un'estensione sillabica maggiore; particolarmente mirabile è poi l'effetto di simmetria e parallelismo quando anche nelle prime due sedi è presente una coppia sostantivo+ aggettivo, come al verso incipitale dell'ottava nr. 8 del primo libro delle *Stanze*, citazione del celeberrimo "Nel dolce tempo della prima etade" che apre la canzone 23 dei *Fragmenta*.

Il secondo emistichio è inoltre usualmente sede di dittologie, soprattutto aggettivali e verbali, che tante volte sono ragione della bipartizione versale, in quanto occupano tutta la seconda metà del verso:

<i>St. I 93, 1</i>	Muove dal colle, mansüeta e dolce,	1 4 8 10
<i>St. I 86, 3</i>	col collo e il petto insanguinato e molle,	2 4 8 10
<i>St. I 106, 3</i>	tale atteggiata di paura e doglie	1 4 8 10
<i>Risp. 97, 1</i>	Merzede ormai, ch'i' mi consumo e ardo,	2 4 8 10
<i>Risp. 31, 7</i>	dunque operate discrezione e senno	1 4 8 10
<i>Ball. 103, 9</i>	Era 'l suo canto sì soave e bello	1 4 8 10
<i>Orf. 145</i>	da un serpente venenoso e reo	4 8 10

*Risp.* 100, 4

da mia devota servitute e fede.

4 8 10

Le correlazioni interessano quasi esclusivamente gli schemi a quattro ictus e, grazie al numero pari e alla distribuzione bilanciata di questi ultimi, hanno una struttura decisamente più simmetrica di quella dei moduli giambici: (1+1)+(1+1). Va sottolineato che anche negli schemi di quarta e ottava le correlazioni che si dispiegano lungo tutta la linea versale sono sfruttate soprattutto nel poema in ottave, come si deduce dalla maggioranza degli esempi citati. Spesso il terzo elemento ha un corpo sillabico più consistente, ma negli endecasillabi con schema di 1 4 8 10 anche il secondo o il primo termine possono essere sillabicamente ricchi. Si possono trovare correlazioni alternate:

<i>St.</i> I 29, 8	chi in man lo spiede e chi s'acconcia el dardo.	2 4 8 10
<i>St.</i> I 73, 3	con alte voci e fanciullesco grido	2 4 8 10
<i>St.</i> II 3, 1	L'antica gloria e 'l celebrato onore	2 4 8 10
<i>St.</i> II 34, 6	surger suo ninfa e rabbellirsi il mondo,	1 4 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>8</sup> 3	o se gli è sciolto, o se gli è pur legato:	4 8 10
<i>Orf.</i> 107	più dolce in acto o più superba in fronte:	2 4 8 10

Ma più frequentemente chiastiche:

<i>St.</i> I 72, 4	non vento o l'erbe o li arbuscelli stanca;	2 4 8 10
<i>St.</i> I 74, 5	Pallore smorto e paventoso Affetto	2 4 8 10
<i>St.</i> I 88, 7	sì l'odio antico e 'l natural timore	2 4 8 10
<i>St.</i> I 103, 8	con fronte crespata e rilevate ciglia.	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 1, 1	Amor bandire e comandar vi fa,	2 4 8 10
<i>Ball.</i> 102, 14	di dolce voglia e d'un piacer divino.	2 4 8 10
<i>Ball.</i> 106, 12	e rompe il ferro e 'l diamante spezza:	2 4 8 10
<i>Var.</i> 125, 6	ha già li spirti e le mie forz'estorte	2 4 8 10

Naturalmente, accanto a questi tipi bipartiti molto armonici, caratterizzati da una sintassi lineare e da un alto grado di elaborazione retorica sempre tesa a far affiorare simmetrie e parallelismi, non è difficile incontrare versi con più pause di scansione. La

tripartizione è soprattutto ottenuta per via sintattica, attraverso l'alterazione del normale ordine delle parole; tuttavia non infrequenti sono i versi con incisi, come i seguenti:

<i>St. I</i> , 58 1	“U' sono or,/ Iulio,/ le sentenzie gravi,	2 4 8 10
<i>St. I</i> , 118 3	e quei,/ notando parimente,/ spirono;	2 4 8 10
<i>St. II</i> , 36 6	e tempra e volge,/ come vuol,/ le rote?	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 90 1	Perché hai tu,/ donna,/ il mie partire a sdegno	2 4 8 10
<i>Ball.</i> 110 11	però,/ fanciulle,/ io ho di voi sospetto,	2 4 8 10
<i>Orf.</i> 112	Rimanti,/ Mopso,/ ch'i' la vo' seguire,	2 4 8 10

Solo episodicamente uno degli stacchi intonativi non coincide con la sede di cesura, come accade a *St. I* 118,3. Analogamente, quando la tripartizione è causata dalla scomposizione dell'*ordo verborum*, i casi in cui uno degli apici reca sempre l'ictus di quarta costituiscono la regola:

<i>St. I</i> 5, 2	se non contasti/ al mio volar/ fortuna,	4 8 10
<i>St. I</i> 25, 1	Zefiro già,/ di be' fioretti/ adorno,	1 4 8 10
<i>St. I</i> 85, 2	e fa la piaggia/ di verdura/ adorna;	4 8 10
<i>St. I</i> 97, 4	tagliar/ del padre/ le feconde membra.	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 12, 4	deh guarda quel/ che a riveder/ ti viene;	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 16, 4	l'amante tuo/ che di gran doglia/ è pieno.	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 17, 5	Datti tre volte/ colle man/ nel petto,	1 4 8 10
<i>Risp.</i> 69, 6	ch'i' son per dare/ alla mia vita/ bando:	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 72, 5	El mio servir,/ al mio pregar,/ t'è nuovo;	4 8 10
<i>Orf.</i> 183	I' veggo fissa/ d'Ission/ la rota,	2 4 8 10
<i>Orf.</i> 304	tal ch'ogni sterpo è/ del suo sangue/ sazio.	1 4 8 10

Assai rari, ancor più che nel gruppo 1, ma non assenti neanche in questi schemi, i versi a quattro tempi creati da fenomeni di marcatezza sintattica.

<i>St. I</i> 100, 3	la dea/ negli occhi/ folgorar/ vedresti,	2 4 8 10
<i>St. I</i> 116, 4	paion/ di schiuma/ biancheggiar/ le zanne;	1 4 8 10



È bene infine dedicare anche in questo paragrafo qualche osservazione ai versi con cesure non canoniche, sottolineando innanzitutto che non ci troviamo di fronte a una novità o a un'anomalia: endecasillabi di questo tipo sono infatti ben presenti nella tradizione, e anche in Petrarca, se da una parte c'è la tendenza ad evitare che la quarta o la sesta sede non siano toniche, dall'altra è facilissimo trovare versi con la pausa più marcata esterna alle sedi di cesura.<sup>39</sup> Così anche Poliziano non è estraneo ad interpretazioni "eterodosse" dell'endecasillabo, che comunque, è bene sottolinearlo, presenta sempre sillabe toniche in sede di cesura.

Negli schemi di quarta e ottava è possibile trovare versi con pausa forte dopo la prima, la seconda o l'ottava sede. Vediamo alcuni esempi con cesura in una delle prime due posizioni, dove però, a ben vedere, è sempre presente anche una pausa più lieve in sede canonica:

<i>St.</i> I 39, 1	Qual tigre, a cui dalla pietrosa tana	2 4 8 10
<i>St.</i> I 82, 4	e 'l laur che tanto fa bramar suo fronde;	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 62, 2	donna, che sempre i' non ti sia soggetto;	1 4 8 10
<i>Risp.</i> 83, 5	Lasso! mirando nel tuo aspetto fiso,	1 4 8 10

Nei versi citati dalle *Stanze* la pausa più marcata cade tra l'antecedente e la sua frase relativa, in seconda posizione; questa figura si rifà a un tipo arcaico, a una figura ritmico-sintattica della nostra tradizione lirica che riguarda versi, presenti soprattutto in attacco di componimento o di strofa, caratterizzati da un'allocuzione iniziale a cui segue una subordinata, per lo più relativa.<sup>40</sup> A questa figura tradizionale sembrerebbe quindi alludere anche *Risp.* 62, 2, verso iniziante con un'allocuzione, ma la proposizione che segue è una dipendente (una consecutiva) di una principale al verso precedente (si tratta dunque di un inciso che cade nel mezzo di un periodo disposto su due versi). L'ultimo endecasillabo che si apre con l'esclamazione "lasso!" ripropone invece senza dubbio una

---

<sup>39</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 177.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 177.

figura ritmico- sintattica della tradizione, la quale all'esclamazione fa seguire una frase subordinata o una principale.<sup>41</sup>

Cesure anticipate si hanno anche in questi tre casi, non interpretabili come calchi di stilemi della tradizione:

<i>St.</i> I 21, 7	Ma Vener, com'e suo' alati corrieri	2 4 8 10
<i>St.</i> I 114, 2	Ercole, e veste di femminea gonna	1 4 8 10
<i>St.</i> I 116, 8	par canti, e muova le lanose gote,	2 4 8 10
<i>St.</i> I 96, 3	passa pel dolce oriental zaffiro	1 4 8 10

Gli stacchi intonativi marcano il raccordo tra due proposizioni diverse (due coordinate in *St.* I 116,8), s'inseriscono tra un soggetto e una frase subordinata che si cala dentro una principale (*St.* I 21,7), oppure separano il *rejet* di un'inarcatura da un'altra frase (*St.* I 116,8). In *St.* I 96,3 la pausa in prima posizione corrisponde al punto di giuntura tra un verbo e un complemento indiretto. Per la stessa ragione si verificano stacchi intonativi in ottava sede nei versi seguenti, dove il verbo o il participio è posposto al proprio complemento indiretto:

<i>St.</i> I 95,5	Sovra a colonne adamantine  pende	1 4 8 10
<i>St.</i> I 102,3	d'oro e di gemme orientali  accesa,	1 4 8 10
<i>St.</i> I 101,8	e di stellato vestimento  involta.	4 8 10

La posposizione di un costituente (qui quello sotto ictus di decima) determina le cesure dopo ictus di ottava anche in questi due ultimi versi, dove, nel primo, è un vocativo ad essere "aggiunto" in finale di frase e di verso, nel secondo un verbo reggente è posposto rispetto a una proposizione comparativa di analogia:

<i>Orf.</i> 141	Crudel novella ti rapporto, Orfeo:	2 4 8 10
<i>Ball.</i> 119, 5	E come quella chioccioletta fo	2 4 8 10

---

<sup>41</sup> Cfr. le osservazioni di Bellomo su questa figura ritmico- sintattica nel suo studio sulla metrica di Lorenzo lirico, in Bellomo 2014, p. 92.

L'enumerazione lessicale ha un'incidenza abbastanza diffusa tra gli endecasillabi con questo schema accentuativo, non quanta ne ha però negli schemi giambici o in altri ritmici, come negli schemi di quarta e sesta. Si trovano per lo più *tricola* in cui l'estensione dei singoli membri non arriva mai ad equivalersi:

<i>St. I</i> 50, 7	soave, saggia e di dolceza piena,	2 4 8 10
<i>St. II</i> 30, 8	e 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste”.	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 46, 6	il riso e 'l canto e la speranza nostra.	2 4 8 10
<i>Risp.</i> 78, 3	ma vie più lieta, più ridente e bella,	4 8 10
<i>Var.</i> 126, 33	benigna, dolce e graziosa tanto,	2 4 8 10

Il più delle volte due elementi della serie hanno ugual peso sillabico e accentuativo, ma uno, quasi sempre l'ultimo della successione, è più consistente perché modificato da qualche elemento (un complemento di specificazione, un aggettivo possessivo, un quantificatore), sicché, valendo il doppio degli altri due, diventa intonativamente autonomo e annulla allo stesso tempo la potenziale autonomia degli altri due, che diventano a loro volta un unico sintagma intonativo. Il risultato è, ancora, un verso a due tempi. Si noti in *Risp.* 78, 3 che il “più” modifica sia il primo elemento, il più esteso, sia gli altri due che però sono legati in dittologia dalla congiunzione, e formano pertanto un unico sintagma intonativo.

Solamente in due luoghi delle Stanze troviamo enumerazioni quadrimembri:

<i>St. I</i> 77, 6	di rose, gigli, violette e fiori;	2 4 8 10
<i>St. I</i> 120, 8	giovene, nudo, faretrato, augello.	1 4 8 10

Se il primo verso grazie alla coordinazione tra gli ultimi due sostantivi è ancora riconducibile al modello bipartito, ma il secondo presenta una perfetta serie enumerativa “a quattro” perché ogni elemento è ritmicamente equivalente a tutti gli altri.

### 1.3 Schemi di 4 6 10 -1 4 6 10 -2 4 6 10

Lo schema ha la caratteristica di lasciare atona la parte finale del verso, dalla sesta fino alla decima e ultima posizione, e di avere uno o due tempi forti nella parte iniziale che precede l'ictus di sesta. Si tratta di un modulo piuttosto veloce per via dell'ampio spazio atono finale,<sup>42</sup> specialmente nella sua variante a tre accenti. Ampiamente presente nella tradizione e ancora in Dante, conosce una netta diminuzione a partire da Petrarca, il quale tendeva a non lasciare privo di accenti lo spazio dalla sesta alla decima posizione, anche se questo tipo endecasillabico è sfruttato dal poeta dei *Fragmenta* per creare figure di grande raffinatezza ritmica e stilistica. La diminuzione dello schema è da collegare in primo luogo ad un importante cambiamento nel modo di realizzare la rima: infatti, afferma Aribio nel suo saggio sulla rima del Canzoniere, con la *Commedia* e soprattutto con Petrarca diminuiscono le rime desinenziali e gli ampi polisillabi in rima (tra cui, in primis, gli avverbi terminanti in -mente) molto frequenti nello Stilnovo e nelle *Rime* dantesche.

Nelle opere di Poliziano lo schema registra una frequenza superiore a Petrarca, raggiungendo nelle *Stanze* l'11,5%, nell'*Orfeo* il 10,6% e il 13,7% nelle *Rime*. La discrepanza tra i valori dell'opera in ottave e quelli della raccolta lirica costituisce sicuramente un dato molto indicativo: percentuali piuttosto alte, vicine al 15%, si hanno presso i poeti della tradizione (in Cino ad esempio) e in Dante,<sup>43</sup> mentre con i *Fragmenta* la frequenza di utilizzo del modulo scende fino all'8,60%.<sup>44</sup> La maggior vicinanza delle *Stanze* ai valori petrarcheschi risalta ancora di più se si guarda alle percentuali di Boiardo, preso il quale il modulo di quarta e sesta è ancora molto gradito (negli *Amorum Libri* ha una frequenza del 15,95%, e nell'*Inamoramento* supera addirittura il 26,20%, ma lì siamo

---

<sup>42</sup> Prendendo come riferimento la classifica dei tipi endecasillabici proposta da Dal Bianco, stilata sulla base della loro velocità d'esecuzione, vediamo che il modulo di 4° 6° 10° non appartiene agli schemi più veloci, ma figura tra i moduli con una velocità media di esecuzione. Questo perché, spiega lo studioso, lo spazio atono è collocato nella parte finale, e non nella zona fondamentale che precede l'ictus di sesta. Un endecasillabo sarà dunque molto veloce se presenta uno "scivolamento" iniziale, se avrà pochi picchi dalla prima alla sesta posizione.

<sup>43</sup> In Dante lo schema registra i valori più alti nel *Purgatorio* (unico canto rappresentativo della *Commedia* nelle tabelle di Praloran), seguono le rime e il *Convivio*, mentre i valori più bassi sono nella *Vita Nuova*. Cfr. Praloran 2003, p.130- 131.

<sup>44</sup> Cfr. Ibid., p.130- 131.

ben al di fuori della lirica).<sup>45</sup> Come di consueto, Lorenzo De' Medici con il *Canzoniere* si conforma maggiormente alle caratteristiche della versificazione di Petrarca, tanto che il modulo ottiene lì solo un 9,15%, ma nelle *Selve* è presente con l'11,58%,<sup>46</sup> valore vicinissimo alle *Stanze* poliziane. Quest'opera di Poliziano, assieme alla *Fabula di Orfeo*, si pone dunque, relativamente a questo schema, decisamente più su un versante petrarchesco, non così le *Rime*. Relativamente ai rapporti dei singoli sottogruppi dello schema di quarta e sesta, la variante prediletta è, in tutti i poeti, quella a quattro ictus con attacco in seconda posizione.

Una «figurazione duecentesca e soprattutto dantesca»<sup>47</sup> di questo modulo è l'inserzione di un gerundio sotto l'ictus di sesta, che, in quanto elemento incidentale, è in grado di determinare la tripartizione del verso. L'unico caso di gerundio in sesta con questo modulo si trova nel rispetto incipitario, secondo l'ordine proposto dall'editrice Delcorno Branca, delle *Rime*; tuttavia qui più che nelle altre opere poliziane, la sesta posizione ospita più frequentemente elementi incidentali in generale, la presenza dei quali nella parte centrale del verso porta a realizzazioni eterodosse rispetto al modello bipartito. Si tratta di incisi per lo più allocutivi ed esclamativi, come nei seguenti esempi:

<i>Risp.</i> 1, 8	ch'una di voi cantando l'allettò.	1 4 6 10
<i>Risp.</i> 41, 8	per contentarvi, donna, che vivendo.	4 6 10
<i>Risp.</i> 71, 3	a chi mi deggia, lasso, richiamare	2 4 6 10
<i>Ball.</i> 102, 1	I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino	4 6 10

In questo schema endecasillabico il Poliziano pare sfruttare solo sporadicamente una realizzazione petrarchesca che prende spunto dal tradizionale modulo con gerundi o altri elementi incidentali sotto ictus di sesta. Al loro posto l'autore dei *Fragmenta* preferiva porre degli avverbi incidentali bisillabici o monosillabici. Questi, grazie alla loro funzione di circostanziali, se collocati a metà verso possono venire attratti sia da ciò che sta alla loro sinistra, sia da ciò che sta alla loro destra: hanno cioè un valore ancipite, ora cataforico, ora anaforico. Sul piano del ritmo viene a crearsi un effetto di instabilità

---

<sup>45</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 39.

<sup>46</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 459.

<sup>47</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 143.

perché, sebbene tali elementi non annullino un'interpretazione bipartita del verso, sono in grado tuttavia di rendere ambigui i confini di tale bipartizione. La figura è presente in tutti gli schemi del *Canzoniere*, ma trova il suo campo d'applicazione prediletto negli schemi di quarta e sesta. Come i petrarchisti del Quattrocento,<sup>48</sup> il Poliziano accoglie e utilizza consapevolmente questa figurazione di Petrarca, ma lo fa principalmente in altri moduli (ad esempio in quello di sesta e settima) e naturalmente per lo più nelle *Stanze*. Citiamo i pochi casi di endecasillabi con avverbi incidentali sotto ictus di sesta:

<i>St.</i> I 10, 2	Ma fu sì altero <i>sempre</i> il giovinetto,	4 6 10
<i>St.</i> I 122, 4	pascendo gli occhi <i>pur</i> della sua faccia;	2 4 6 10
<i>Risp.</i> 21, 5	Che val bellezza, <i>adunque</i> , senza amore,	4 6 10 <sup>49</sup>

Una caratteristica realizzazione del modulo di quarta e sesta, diffusa soprattutto in Dante ma ben riconoscibile anche nei *Fragmenta* è quella che si basa sull'accostamento all'elemento sotto l'ictus di quarta, che può essere una parola piana o una tronca seguita da un'atona, di uno sdrucciolo; la ripercussione immediata d'accento che ne deriva provoca una scansione rapida e particolarmente intensa. Nella parte centrale dell'endecasillabo sarà quindi concentrata tutta l'acme ritmica, un po' come succede con lo scontro d'arsi in sesta e settima posizione, soprattutto quando questo è provocato dall'accostamento di tronca+ sdrucciola.<sup>50</sup> Questa figura ritmico- sintattica, assai preziosa, verrà molto imitata nella lirica successiva e le opere del Poliziano non fanno eccezione. Lo sdrucciolo in sesta sede fa frequentemente parte di coppie costituite da sostantivi e aggettivi:

<i>St.</i> I 96, 2	forma un soave e lucido berillo;	1 4 6 10
<i>St.</i> II 18, 1	Vanno spiando gli animi gentili	1 4 6 10
<i>St.</i> I 9, 5	Cotal viveasi il giovine gagliardo;	2 4 6 10
<i>St.</i> I 62, 2	ghiacciossi ognun di subita paura	2 4 6 10

<sup>48</sup> Secondo Praloran l'applicazione della figura non trova, curiosamente, altrettanto favore presso i petrarchisti del Cinquecento. Su questa realizzazione ritmica petrarchesca cfr. Praloran 2003, p. 173.

<sup>49</sup> È interessante notare che l'avverbio "adunque" è compreso tra due virgole, a voler sottolineare il suo valore incidentale e quindi in un certo senso autonomo rispetto alla frase.

<sup>50</sup> Cfr. Megaldo 1963, p. 245.

<i>St.</i> II 3, 3	e del gran Cosmo, italico splendore,	4 6 10
<i>Risp.</i> 17, 2	far qualche bene al povero affamato,	2 4 6 10
<i>Risp.</i> 82, 4	el duro fin dell'anima transita.	2 4 6 10
<i>Orf.</i> 166	pietà vi prenda, o spiriti infernali.	2 4 6 10

e viene sovente implicato in figurazioni retoriche, come membro iniziale di una “dittologia lunga” o all’interno di strutture correlative per lo più formate da sostantivi e aggettivi. Bisogna precisare però che le figurazioni retoriche con termine sdrucchiolo in sesta posizione non sono molto diffuse come in Petrarca, dove ad esempio la dittologia “lunga” di sesta e decima costituisce una «vera alternativa alla dittologia su ottava e decima e su settima e decima» (Praloran 2003, p. 144). Gli esempi che citiamo qui di seguito non a caso provengono per lo più dalle *Stanze*:

<i>St.</i> II 28, 2	tutta nel volto rigida e proterva,	1 4 6 10
<i>St.</i> I 117, 6	e che per lei si macera e sfragella,	4 6 10
<i>Risp.</i> 66, 5	Tu tien mie vita in lacrime e sospiri	2 4 6 10
<i>St.</i> I 43, 1	Candida è ella, e candida la vesta,	1 4 6 10
<i>St.</i> I 74, 1	Dolce Paura e timido Diletto,	1 4 6 10
<i>St.</i> I 10, 6	inculto sempre e rigido in aspetto;	2 4 6 10
<i>Risp.</i> 71, 6	O cruda morte, o lacrime vivace,	2 4 6 10

In tutti questi versi si nota il riverbero che ottiene la parola sdrucchiola, la quale, dispiegandosi nello spazio di tre sedi a partire dalla sua tonica, viene a trovarsi al centro dello spazio atono «addensando tutta la *fonè* attorno a sé», citando le parole di Praloran.<sup>51</sup>

Nei precedenti paragrafi, parlando ad esempio della distribuzione nelle opere di Poliziano delle correlazioni “lunghe” (quelle cioè che si dispiegano lungo tutto l’arco del verso) o dei versi interamente composti da nessi di determinato- determinante, si diceva che la raccolta di liriche presenta in misura minore alcune delle figurazioni retoriche che stiamo analizzando. Anche a proposito della figura ritmico- sintattica con lo sdrucchiolo sotto ictus di sesta, dobbiamo constatare che, sebbene non siano carenti gli endecasillabi

---

<sup>51</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 145.

con proparossitoni in sesta posizione, questi sono il più delle volte versi retoricamente disadorni. Ciò ovviamente non significa che quest'opera sia stilisticamente trascurata: la sua tessitura retorica è ben evidente, ma certe figurazioni che trovano impiego soprattutto nella lirica aulica qui vengono accolte con decisamente minor profusione. Sempre molto presenti nella raccolta sono invece i versi imperniati sul parallelismo, come queste tre correlazioni basate sull'antitesi:

<i>Risp.</i> 5, 5	Ell'è la cerbia, e io sono una chiocciola;	1 4 6 10
<i>Risp.</i> 5, 6	ell'è il falcone, i' sono una testuggine.	1 4 6 10 <sup>52</sup>
<i>Risp.</i> 13, 8	col canto morto e poi risucitato.	2 4 6 10

O comprendenti ripetizioni lessicali (aggiungo anche due realizzazioni simili delle *Stanze*, in quanto la categoria della ripetizione interessa tutto Poliziano):

<i>Risp.</i> 10, 4	piena di rose, piena di vïole,	1 4 6 10
<i>St.</i> II 6, 2	armato lui, armato el corridore,	2 4 6 10
<i>St.</i> II 11, 6	tutto adirato, tutto era focoso.	1 4 6 10

Sull'enumerazione diciamo solo che unicamente in un caso si ha un verso privo di stacchi intonativi<sup>53</sup> e che in questo schema sono presenti tre dei cosiddetti "versi coloristici", quei versi cioè costituiti da elenchi di colori floreali, che ricorrono sia nelle *Stanze* che nelle *Rime* sempre più o meno con gli stessi colori o *nuances* di colori variamente disposti all'interno del verso. Il fatto che queste accumulazioni declinate in chiave coloristica abbiano un'intertestualità interna all'opera di Poliziano è indice di «una precisa volontà di unire a distanza, in un criptosistema, componimenti tanto diversi, anche perché la simmetria, la ripetizione complicata dalla variazione, e insomma una complicata semplicità, è lo strumento principe della poesia di Poliziano».<sup>54</sup> Citiamo di seguito i tre versi "coloristici" con schema ritmico di quarta e sesta, notando che ci sono sempre degli accorgimenti che suggeriscono un'interpretazione bipartita del verso:

<sup>52</sup> Si noti che i due endecasillabi sono in serie, e che quindi il parallelismo vige anche nel distico.

<sup>53</sup> Si tratta di *Risp.* 10,5 «cortese, saggia, onesta, graziosa».

<sup>54</sup> Cfr. Puccini 1992, cit. p. 49.



<i>St.</i> I, 79,2	gialle, sanguigne e candide viole;	1 4 6 10
<i>St.</i> I, 77,8	bianca, cilestra, pallida e vermiglia.	1 4 6 10
<i>Ball.</i> 192,5	azzurri, gialli, candidi e vermigli:	24 6 10

#### 1.4 Schema dattilico: 2 4 7 10 -1 4 7 10 -4 7 10

Utilizzato moltissimo dai duecentisti e da Dante, lo schema di quarta e settima ebbe una forte contrazione con Petrarca, e di conseguenza venne bandito dalla lirica dai petrarchisti, diventando un modulo caratteristico della poesia popolareggiante e narrativa e della *mimesis* del parlato.<sup>55</sup>

È difficile per noi moderni comprendere perché lo schema dattilico non fosse congeniale a Petrarca; forse risultava eccessivamente regolare e monotono, soprattutto nella variante interamente dattilica con attacco in prima sede.<sup>56</sup> Pirotti, che ha delineato la storia del modulo dattilico dalle origini fino alla lirica contemporanea,<sup>57</sup> ipotizza che questo non trovò il favore dell'aretino perché reca un tempo forte su una sillaba dispari nel secondo emistichio, motivo per cui, sostiene, spezzerebbe il ritmo tendenzialmente giambico dell'endecasillabo. Lo studioso afferma infatti che il nostro verso maggiore «dimostra una spiccatissima predilezione per gli accenti sulle sedi pari» e che, pur ammettendo gli ictus nella prima o nella terza sillaba, mal tollera quelli nelle altre sedi dispari, e quindi quello di settima e quelli contigui di quinta o di nona posizione. A questo proposito va ricordato che un carattere saliente della versificazione petrarchesca nonché uno dei suoi principali aspetti innovativi è proprio l'alta frequenza degli scontri d'arsi, soprattutto in sesta e settima, ma anche nelle altre sedi. Che Petrarca avesse evitato il modulo perché in generale mal tollerava i tempi forti nelle sedi dispari dalla quarta in poi non mi sembra pertanto condivisibile. Di fatto non gradiva proprio quel particolare ictus in settima posizione, tant'è che ne ha creata una sua personale interpretazione, ma non disdegnava di certo gli ictus nelle sedi dispari in generale.

---

<sup>55</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 145.

<sup>56</sup> Cfr. *ibid.*, p. 147.

<sup>57</sup> Cfr. Pirotti 1979, p.

Nel *Canzoniere* e nei *Trionfi* la frequenza del tipo di quarta e settima non solo è dimezzata rispetto alla lirica precedente (5,17% è la percentuale dello schema nel *Canzoniere* e 5,21% nei *Trionfi*, mentre nelle opere di Dante e di Cino il suo valore è sempre attorno al 10%),<sup>58</sup> ma accanto ai normali tipi di quarta e settima si hanno versi dall'andamento diverso, che sono molto più frequenti dei primi. La loro diversità è dovuta alla presenza di un monosillabo (solitamente un aggettivo possessivo monosillabico o bisillabico con sinalefe, oppure un monosillabo avverbiale, nettamente proclitico, come il *si*) in sesta posizione accanto all'ictus di settima, che, pur non potendo essere promosso a sede di ictus, è in grado tuttavia di modificare la percezione del ritmo. L'intenzione è chiaramente quella di alludere al prediletto schema con accenti contigui di sesta e settima; questi endecasillabi vengono definiti "misti" per differenziarli da quelli "puri" di quarta e settima.

I petrarchisti del '500, radicalizzando come di consueto un tratto ritmico- stilistico del loro modello, hanno reso il tipo "misto" la realizzazione quasi esclusiva dello schema dattilico, per altro ulteriormente ridotto rispetto alle opere dello stesso Petrarca (nelle *Rime* bembiane, ad esempio, la frequenza del modulo scende addirittura al 2,85%).<sup>59</sup> Nel Quattrocento la "proscrizione" dello schema di quarta e settima è già effettiva in ambito strettamente lirico: gli autori tendono a differenziare l'impiego del modulo evitandolo quando si cimentano nel genere alto ma accogliendolo quando compongono al di fuori di esso. Tuttavia tra i lirici di questo secolo il tipo "misto" non si è ancora imposto su quello "puro", visto che Boiardo, ad esempio, gradisce impiegare anche negli *Amorum Libri* endecasillabi nettamente dattilici. Una significativa eccezione è invece costituita da Lorenzo il Magnifico, il quale nel suo *Canzoniere* predilige la variante "mista" oltre ad utilizzare ancor meno di Petrarca il modulo dattilico nel suo complesso.<sup>60</sup>

L'esperienza petrarchesca ha avuto quindi ripercussioni nella storia del modulo soprattutto perché ha circoscritto, per così dire, i suoi ambiti di competenza. In Poliziano la sua frequenza è relativamente bassa nelle *Stanze* (7,6%) se la si confronta con i dati statistici relativi ai coevi poemi in ottave, ma molto alta rispetto alle opere liriche coeve

---

<sup>58</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 130- 131.

<sup>59</sup> Cfr. Praloran 2001, p. 114.

<sup>60</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 48.

(Gli *Amorum Libri* registrano solo un 3,69%<sup>61</sup>, un 3,48% il *Canzoniere* di Lorenzo<sup>62</sup>). Anche nella più breve *Fabula di Orfeo* lo schema si stabilizza su simili valori percentuali (7,5%), ed è alquanto significativo che i primi due versi dell'opera siano proprio due endecasillabi dattilici. Infine, nelle *Rime* il poeta si dimostra più prodigo nell'uso di questo ritmema, la cui frequenza è pari al 8,2%. Una percentuale così distante da quella dei lirici coevi nelle *Stanze* può certo stupire, ma qui entra in gioco molto probabilmente l'influenza del genere letterario, nel quale non è ancora in vigore la limitazione dello schema dattilico.<sup>63</sup>

Per quanto riguarda la diffusione dei tipi "puri" e di quelli "misti", sarà interessante notare che i "misti" sono assai meno ricorrenti in tutte e tre le opere e, contrariamente forse a quanto ci si potesse attendere, non ci sono più tipi "misti" nelle *Stanze* e più "puri" nelle *Rime*. Dunque anche le *Stanze*, che sul piano del ritmo si mostrano in molti casi tutt'altro che refrattarie alla lezione petrarchesca, non accolgono né la marginalizzazione del modulo dattilico perseguita con vigore dai petrarchisti, né la sua quasi totale trasformazione nella variante "mista". Oltre alle ragioni legate al genere letterario del poema in ottave, non influenti potrebbero essere anche dei motivi più strettamente legati alla persona del poeta, al suo concepire il rapporto con i modelli, insomma alla sua idea di imitazione. In tutta la sua produzione artistica, sia in latino che in volgare, è chiaramente percepibile l'insofferenza dell'Ambrogini verso i modelli unici e dominanti. È il caso emblematico di Cicerone sul versante latino e di Petrarca su quello volgare: il poeta dimostra di conoscerli benissimo, ma li adopera senza particolare spicco e ossequio.<sup>64</sup>

Negli endecasillabi della tipologia "mista" il monosillabo che ha la funzione di dissimulare l'andamento dattilico del verso è nella maggioranza dei casi un aggettivo possessivo, un aggettivo (qualificativo, quantificativo ecc.) monosillabico per troncamento, oppure un aggettivo bisillabico legato all'elemento successivo tramite

---

<sup>61</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 39.

<sup>62</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 459.

<sup>63</sup> Praloran ritiene che soltanto a partire dal '500 l'impiego dell'endecasillabo dattilico verrà limitato sensibilmente anche al di fuori del genere strettamente lirico e coinvolgerà metri narrativi come l'ottava. Cfr. Praloran 1988, p.40.

<sup>64</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990= Daniela D. B., *Rime*, edizione commentata a c. di Daniela D. B., Venezia, Marsilio, pp. 25 ss.

sinalefe. L'aggettivo possessivo monosillabico è impiegato quasi sempre come primo elemento di sequenze costituite da agg. poss. mon.+ agg. qualificativo+ nome, che occupano il secondo emistichio. Raramente l'ordine degli elementi è invertito, come è solitamente nei *Fragmenta*. Solo nel secondo esempio abbiamo una sequenza più lunga con il possessivo monosillabico al secondo posto, racchiuso tra due aggettivi qualificativi.

<i>St.</i> I 37, 5	ma pur seguendo <i>sua</i> vana speranza,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 105, 3	portarne il dolce <i>suo</i> ricco tesoro,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 107, 6	portar sospeso il <i>suo</i> bel Ganimede,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 16, 6	tosto obliate <i>vostra</i> alta natura;	1 4 7 10
<i>St.</i> I 81, 2	che con suo arco il <i>bel</i> monte sospende;	4 7 10
<i>Orf.</i> 54	Udite, selve, <i>mie</i> dolce parole,	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 12, 5	deh fagli udir la <i>tuo</i> dolce armonia,	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>2</sup> 8	se non veder di <i>que'</i> segni l'effetto	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 79, 3	piangete el dolce e <i>bel</i> tempo dappoi	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 94, 7	le gravi pene e 'l <i>gran</i> foco ov'io ardo	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>4</sup> 5	ché troverria ne' <i>begli</i> occhi merzede,	4 7 10

Sotto accento di sesta possiamo inoltre trovare avverbi o congiunzioni monosillabiche varie; l'avverbio che ricorre maggiormente è comunque il "sì" proclitico:

<i>St.</i> I 46, 5	datemi aita <i>sì</i> ch' ogni memoria	1 4 7 10
<i>St.</i> I 124, 7	allegro in vista, e <i>sì</i> lasso ch'a pena	2 4 7 10
<i>Orf.</i> 108	e parla e canta in <i>sì</i> dolce favella	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 3, 4	né d'esser servo a <i>sì</i> alta bellezza;	2 4 7 10
<i>Ball.</i> 105, 7	onde traete <i>sì</i> dolce valore?	1 4 7 10
<i>St.</i> I 107, 8	ignudo tutto e <i>sol</i> d'ellera cinto.	2 4 7 10
<i>St.</i> I 114, 4	avea scampato, et <i>or</i> serve una donna;	2 4 7 10
<i>St.</i> I 36, 4	sempre la giunge, e <i>pur</i> mai non la prende:	1 4 7 10
<i>Risp.</i> 123, 8	fermo in su l'ale, e <i>poi</i> giù la scotea:	1 4 7 10
<i>Risp.</i> 30, 6	pur che la pania <i>poi</i> tenga o la rete;	1 4 7 10
<i>Risp.</i> 3, 5	ma se degnassi un <i>po'</i> basso mirare	4 7 10

Ma il monosillabo in sesta posizione può essere anche un verbo, e in tal caso, poiché il suo peso è maggiore, lo è anche l'effetto di squilibrio a livello ritmico nel verso.

<i>St.</i> I 2, 7	Amor, del quale i' <i>son</i> sempre soggetto,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 121, 4	come a suo nido <i>fa</i> lieto colombo:	1 4 7 10
<i>Orf.</i> 1, 1	Silenzio. Udite. E' <i>fu</i> già un pastore	2 4 7 10
<i>Orf.</i> 124	O Mopso, al servo <i>sta</i> bene ubidire,	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 15, 8	ch'i' arsi e ardo e <i>son</i> d'arder contento.	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 56, 6	non tutta volta <i>fa</i> il pomo perfetto.	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 58, 2	mi fanno un tempo <i>star</i> lieto e contento;	2 4 7 10

Prima di Petrarca il modulo ritmico di quarta e settima si prestava ad ospitare varie figure retoriche, soprattutto dittologie aggettivali nel settore finale del verso o sintagmi sostantivo- aggettivo in sesta posizione.<sup>65</sup> Sul solco di Petrarca e del petrarchismo si affermò invece la tendenza ad evitare di caratterizzare retoricamente i tipi endecasillabici nettamente dattilici. Non così nelle opere poliziane, in cui la variante non mediata è sovente curata dal punto di vista retorico- formale. La correlazione, più spesso in disposizione alternata che chiastica, è decisamente la figura retorica più tipica di questo modulo in Poliziano, le altre (enumerazioni, dittologie) compaiono più episodicamente. Citiamo di seguito alcuni endecasillabi con correlazioni:

<i>St.</i> I 34, 3	con alta fronte, con corna ramoso,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 62, 5	Chi mostra fuochi, chi squilla el suo corno,	2 4 7 10
<i>St.</i> I 85, 7	l'un l'altro cozza, l'un l'altro martella,	2 4 7 10
<i>St.</i> II 23, 5	di varie forme e stranier' portamenti,	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 70, 2	chiuda questi occhi e li spiriti lassi;	1 4 7 10
<i>Risp.</i> 26, 6	O tu l'affoga, o tu taglia el capresto.	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 43, 2	raddoppio e pianti e rinnovo e sospiri,	2 4 7 10
<i>Risp.</i> 62, 6	di tuo bellezze e di me poveretto:	4 7 10

---

<sup>65</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 41.

<i>Risp.</i> 72, 8	più bella in vista e nel cor più ribelle.	2 4 7 10
<i>Ball.</i> 102, 23	sanz'altra ragna, senza altra parete	2 4 7 10
<i>Var.</i> 126, 8	el toro giostra e 'l lanoso montone.	2 4 7 10

### 1.5 Schemi di 2 6 10 – 2 6 8 10

La distribuzione di questi due moduli varia tra le due opere maggiori: nelle *Rime* i due tipi a tre e a quattro accenti sono più o meno in rapporto di parità, nelle *Stanze*, per contro, il modulo più veloce a tre accenti è molto meno sfruttato rispetto a quello più fitto di ictus. Per quanto concerne l'*Orfeo*, il tipo a quattro ictus prevale, ma di pochissimo e su un numero di versi veramente esiguo (20). Il fatto che nell'opera in ottave la variante a quattro accenti sia più frequente dell'altra colloca l'opera sul versante della lirica; lo schema a quattro infatti, oltre ad essere prevalente presso i maggiori trecentisti Dante e Petrarca, lo è anche nella lirica di Boiardo, ma non nell'*Inamoramento* (nella tradizione cavalleresca è maggioritario il tipo a tre tempi forti, adatto a veicolare «enunciati molto semplici, costituiti, soprattutto nella zona finale, da elementi lessicali di media o grande estensione sillabica»<sup>66</sup>).

La grande distanza accentuale nei moduli a tre ictus comporta una velocità di scansione molto elevata, ancor più elevata di quella dei moduli di quarta e sesta perchè lì lo spazio atono è situato nella parte finale, non iniziale del verso; inoltre questi moduli hanno una “tenuta centrale” molto forte, data la vicinanza degli accenti in quarta e in sesta posizione. Realizzazioni di rara fluidità, soprattutto quando il verso è riempito da ampi polisillabi, sono caratteristiche di questi moduli:

<i>St.</i> I 25, 4	la stanca rondinella peregrina;	2 6 10
<i>St.</i> I 52, 6	qui lieta mi dimoro Simonetta,	2 6 10
<i>St.</i> I 95, 4	ma vinta è la materia dal lavoro.	2 6 10
<i>St.</i> II 25, 4	che fatta era già tutta sonnacchiosa;	2 6 10
<i>Risp.</i> 24, 7	Ma solo una speranza mi conforta,	2 6 10

---

<sup>66</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 47.

<i>Risp.</i> 27, <sup>2</sup> 1	E priegati umilmente che tu degni	2 6 10
<i>Risp.</i> 40, 4	e spesso la tempesta la disperde.	2 6 10
<i>Risp.</i> 65, 4	o viso pellegrino e grazioso,	2 6 10
<i>Orf.</i> 65	la ninfa non si cura dell'amante,	2 6 10
<i>Orf.</i> 244	s'inchini la potenza del mio scettro.	2 6 10

I versi più poetici sono quelli ricchi di richiami fonici tra le parole e, allo stesso tempo, caratterizzati da una sintassi molto lineare, come in *St.* I 52, 6, un verso di una delle raffinate ottave dedicate a Simonetta, intessuto di richiami fonici, o in *Risp.* 40 4 e in *Risp.* 65, 4. In questi esempi si riscontra quella compresenza di *dulcedo* e *gravitas* di cui parla Praloran a proposito delle realizzazioni più liriche di questo schema nei *Fragmenta*<sup>67</sup>. Lo studioso ha inoltre notato come Petrarca ponga particolare attenzione alla posizione degli accenti nelle singole parole, ponendo a contatto, sulla linea del verso, parole diversamente accentate. In particolare nel primo emistichio l'autore dei *Fragmenta* ama far succedere a un sintagma trisillabico piano un trisillabo tronco; versi così composti trovano spazio per lo più nelle *Stanze*:

<i>St.</i> I 70, 3	e 'l primo rosseggiar dell'orizzonte,	2 6 10
<i>St.</i> I 124, 3	nessun del vaneggiar era satollo;	2 6 10
<i>St.</i> I 21, 3	viveansi in libertà le genti liete,	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 9, 7	È questo il guidardon delle mie pene?	2 6 10

Spesso un termine sdrucchiolo sotto accento di seconda (seguito quasi sempre da un termine piano) acquista risalto perché al centro dello spazio atono iniziale:

<i>St.</i> I 113, 4	a' zefiri amorosi ventilare;	2 6 10
<i>St.</i> I 99, 7	da zefiri lascivi spinta a proda,	2 6 8 10
<i>St.</i> II 38, 2	di Pegaso stringea l'ardente briglia;	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 7, 3	d'Ipolita, che 'l cor cogli occhi fura:	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 14, 8	e abbisi chi vuole il paradiso.	2 6 10

---

<sup>67</sup> Cfr. Praloran 2003, pp.149- 150.

Si sarà notato che tra gli esempi sopracitati alcuni versi sono a tre tempi (*St.* I 124, 3; *Risp.* 14, 8; *Risp.* 7, 3), e risultano pertanto eterodossi rispetto alle interpretazioni classicamente bipartite dell'endecasillabo italiano. Di ciò parleremo tra poco, restiamo per ora ai versi bipartiti e vediamo che figurazioni retoriche sono più usuali negli schemi di seconda e sesta. La dittologia aggettivale in punta di verso è molto frequente, ma non di rado si trovano coppie di aggettivi in sesta e ottava:

<i>Orf.</i> 202	del vostro celebrato antico amore,	2 6 8 10
<i>St.</i> I 37, 6	pervenne in un fiorito e verde prato:	2 6 8 10
<i>St.</i> I 77, 4	spargendolo di mille vaghi odori:	2 6 8 10
<i>St.</i> I 105, 1	Nell'altra in un formoso e bianco tauro	2 6 8 10
<i>Var.</i> 126, 92	in mezzo degli ardenti occulti sguardi,	2 6 8 10

Significativamente questa figura è presente nelle *Stanze* ma nelle *Rime* solo una volta all'interno del *corpus* petrarchesco delle *Varie* e difatti si tratta di una realizzazione più rara di quella con coppia aggettivale in ottava e decima. Il primo termine è di solito più corposo fonicamente e in questo schema ottiene un rilievo particolare in virtù dell'ampio spazio atono che lo circonda. Si noti poi la partitura fonica che connota queste realizzazioni. Immaneabili poi i versi, a quattro accenti per lo più, che sfruttano la correlazione per creare giochi di risposdenze, alcune riguardanti solo una metà del verso:

<i>St.</i> I 18, 4	destar la sua zampogna e 'l verso inculto;	2 6 8 10
<i>St.</i> I 57, 7	or teme di seguirla, or pure agogna,	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 14, 7	contentami del canto e del bel riso,	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>4</sup> 2	chi l'ami o chi l'aprezzi, mai non truova:	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>11</sup> 4	che ingegno o che cervello ha quel che t'ama.	2 6 8 10
<i>Ball.</i> 102, 18	quale erano un po' passe e qual novelle.	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 32, 2	a tante villanie, a tanto strazio?	2 6 8 10

I due ritmemi sembrano prestarsi molto bene alla creazione di versi tripartiti, vista la frequenza che questi hanno nel gruppo. Del resto, anche in Boiardo epico gli



endecasillabi a tre tempi con schema di 2 6 10 o 3 6 10 costituiscono una figura ritmico-sintattica molto ricorrente nel poema.<sup>68</sup> Vediamo alcuni versi dall'andamento tripartito con schema di seconda e sesta:

<i>St.</i> I 39, 7	e mentre/ di tal vista/ s'innamora	2 6 10
<i>St.</i> II 22, 2	Pasitea,/ delle Grazie/ una sorella,	2 6 10
<i>Risp.</i> 6, 6	vorrei/ della sua grazia/ uno scamuzzolo.	2 6 10
<i>Risp.</i> 60, 3	e sono/ in fra gli amanti/ il più contento	2 6 10
<i>St.</i> I 12, 4	seguir/ della nemica sua/ le piante,	2 6 8 10
<i>St.</i> I 39, 5	poi resta/ d'uno specchio/ all'ombra vana,	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 14, 3	farotti/ co' mie versi/ un tale onore	2 6 8 10
<i>Ball.</i> 102, 8	e cinger/ di grillanda/ el vago crino.	2 6 8 10
<i>Var.</i> 126, 7	o nettar/ di che in ciel/ si pasce Giove.	2 6 8 10

La tripartizione può pure chiaramente avvenire per l'inserzione, a metà verso, di un avverbio dall'ampio peso sillabico o di un elemento incidentale. Ma solo in pochi casi e nell'opera antiaulica:

<i>Risp.</i> 2, 4	udirlo dolcemente sospirare,	2 6 10
<i>Risp.</i> 88, 4	né viver senza te, madonna, ancora.	2 6 8 10

Nei *Rispetti* si hanno due interessanti casi di tripartizione non dovuta né alla marcatezza dell'ordine delle parole, né all'inserzione di un elemento incidentale, bensì alla segmentazione sintattica o alla sintassi cosiddetta stretta, a *membra minutiora*. Nel primo esempio che citiamo qui sotto l'ordine dei costituenti non è marcato e le tre pause principali cadono ai confini delle tre proposizioni che costituiscono la frase: proposizione principale, completiva oggettiva di primo e di secondo grado. Nel secondo esempio abbiamo un tipico caso di segmentazione sintattica propria dello stile colloquiale: è una frase esclamativa composta "a tre", da due imperativi, di cui il secondo è sillabicamente più ricco, e un sintagma esclamativo vero e proprio.

---

<sup>68</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 47 ss.

<i>Risp.</i> 27, <sup>3</sup> 1	Sa ben che non è degno che tu l'ami,	2 6 10
<i>Risp.</i> 53, 2	Venite, soccorretelo, per Dio!	2 6 10

Non così rari come in altri schemi sono i versi a quattro tempi causati dalla perturbazione dell'*ordo verborum*. I costituenti possono disporsi secondo un ordine *adcb*, oppure, lo vediamo nel verso costituito da una proposizione oggettiva (*Risp.* 88, 1), secondo uno schema *abdc*, dove la perturbazione dell'ordine dei costituenti ha luogo nella subordinata. In modo analogo si può interpretare l'ordine dei costituenti in *St.* II 17, 2, in cui c'è la coordinazione.

<i>St.</i> I 87, 8	mentre ella/ con tre lingue/ al sol/ si liscia.	2 6 8 10
<i>St.</i> I 82, 7	ma l'alber,/ che già tanto/ ad Ercol/ piacque,	2 6 8 10
<i>St.</i> II 17, 2	riprende,/ e la faretra/ al fianco/ alluoga,	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 65, 6	per te che/ di chiamar/ già mai/ non poso:	2 6 8 10
<i>Risp.</i> 88, 1	Tu pensi/ ch'i' mi sia/ da te/ rimosso,	2 6 8 10

I versi interessati dall'accumulo lessicale presentano serie trimembri:

<i>Risp.</i> 76, 6	ogni atto e bel costume e dolce riso:	2 6 8 10
<i>Ball.</i> 103, 14	ma 'l becco di cristallo, e 'l collo e 'l petto.	2 6 8 10
<i>Orf.</i> 236	pel canto, pell'amor, pe' giusti prieghi.	2 6 8 10

Gli ultimi due endecasillabi sono interpretabili come bipartiti in quanto uno dei tre membri del *tricolon* è modificato da un altro elemento, da un complemento di specificazione (*Ball.* 103, 14) o da un aggettivo (*Orf.* 236) che lo rende ritmicamente non uguale agli altri due. Il primo esempio presenta una serie "a tre" legata dal polisindeto, dove forse è meno avvertibile una pausa centrale; tutti e tre i *cola* sono modificati da un aggettivo ma nei primi due questo è annullato dalla sinalefe e solo l'ultimo membro della serie occupa "lo spazio di due ictus", ragione per cui è ritmicamente più rilevante.

## 1.6 Schemi di 3 6 10 – 3 6 8 10 – 1 3 6 10 – 1 3 6 8 10

Gli schemi endecasillabici con la terza sede tonica sono presenti con una frequenza attorno ai dieci punti percentuali nelle opere maggiori (*Stanze* 10,4%, *Rime* 9,9%), molto più alta nella *Fabula di Orfeo* (15,3%). I tipi con ictus in ottava sono maggioritari rispetto a quelli con solo ictus in sesta in tutte le opere, e il modulo che presenta valori più alti è quello con attacco in terza posizione e con quattro ictus (3 6 8 10). Rispetto ai *Fragmenta* l'utilizzo complessivo che il Poliziano fa di questi schemi nelle *Stanze* e nelle *Rime* è molto più basso (di circa quattro punti percentuali in meno), ma del resto la predilezione per endecasillabi con accento principale in terza sede rimarrà un tratto peculiare della versificazione petrarchesca non accolto dalla lirica successiva, almeno fino al Bembo. Come si accennava, i poeti quattro e cinquecenteschi generalmente preferiscono endecasillabi con attacco in sede pari, in seconda.

Iniziamo dagli schemi con ictus in ottava (136810 e 36810). Nella maggioranza dei casi gli endecasillabi sono bipartiti, ovviamente con cesura *a maiore*; la divisione in due emistichi è spesso sottolineata dalla dittologia aggettivale in punta di verso o dalla ripetizione di un elemento lessicale, solitamente di un avverbio. Vediamone qualche esempio:

<i>St.</i> I 9, 6	né pensando al suo fato acerbo e diro,	3 6 8 10
<i>St.</i> I 25, 5	risonava la selva intorno intorno	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 7, 7	Quand'Ipoluta ride onesta e pura,	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 96, 4	del dolor che mi strugge a poco a poco	3 6 8 10
<i>Orf.</i> 6	fu cagion del suo caso acerbo e reo:	3 6 8 10

Coppie aggettivali, ripetizioni lessicali possono situarsi anche nel primo emistichio, come nei due versi dei *Rispetti* che riportiamo qui sotto. Il loro schema ha cinque ictus, il che comporta una divisione “sbilanciata verso destra” del verso: essendo cinque le posizioni toniche, se ne avranno tre fino alla sesta nel primo emistichio, e due nel secondo. La disposizione dei tempi forti sarà dunque del tipo: (1+1+1)+(1+1), come nello schema giambico a cinque ictus con cesura *a maiore*. Per questo motivo la coppia aggettivale, se

è nel primo emistichio, figurerà sempre accompagnata da un terzo elemento, il suo sostantivo, diversamente da quanto accadeva in punta di verso.

<i>Risp.</i> 1, 2	donne belle e gentil che siete qui,	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>5</sup> 5	mille e mille sospiri uscir del petto	1 3 6 8 10

Quando infine una coppia aggettivale occupa la parte centrale del verso, i due aggettivi si dispongono a cavaliere di cesura. Riportiamo qui sotto alcune realizzazioni con coppie di aggettivi a metà verso, notando che, per via dell'ictus di terza (vedi sotto), il primo aggettivo sarà trisillabico o bisillabico preceduto da un elemento monosillabico, come nel primo esempio.

<i>St.</i> I 50, 2	lampeggiò d'un sì dolce e vago riso,	3 6 8 10
<i>Var.</i> 126, 44	era quanto è d'onesto e bello al mondo.	3 6 8 10
<i>Orf.</i> 147	e fu tanto possente e crudo el morso	3 6 8 10

Lo schema a cinque tempi forti, esattamente come il suo corrispettivo giambico, può ospitare strutture correlative a cinque elementi, tre dei quali occupano il primo emistichio, due il secondo. Solo due volte nelle *Stanze* e una nell'*Orfeo* troviamo complesse correlazioni "a cinque", chiasmiche o alternate:

<i>St.</i> I 30, 1	Già le setole arriccia e arruota e denti	1 3 6 8 10
<i>St.</i> I 111, 8	quale ha preso una ninfa e qual si ruotola.	1 3 6 8 10
<i>Orf.</i> 215	Or la tenera vite e l'uva acerba	1 3 6 8 10

Nelle *Rime* invece, la correlazione non occupa mai l'intero spazio del verso negli schemi a cinque o a quattro ictus, ma riguarda solo l'emistichio finale:

<i>Risp.</i> 67, 8	sol ch'io spero trovarti o in vita o in morte.	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 89, 3	contro a cui non mi vale o 'ngegno o arte,	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 29, 1	Voi vedete ch'io guardo questa e quella,	3 6 8 10

Nel tipo a quattro ictus (36810) le correlazioni che interessano tutta la linea del verso sono costruite su quattro elementi, tra loro in rapporto simmetrico: (1+1)+(1+1), come nei moduli di quarta e ottava. Qui tuttavia, afferma Praloran, per via dell'ictus di terza i primi due costituenti della correlazione dovranno avere un peso sillabico maggiore rispetto agli altri due; ciò provoca, ancora una volta, uno spostamento “a destra” della linea del verso.<sup>69</sup> Osserviamo questa peculiarità ritmica dei moduli di terza e sesta con quattro ictus nei seguenti esempi:

<i>St.</i> I 10, 8	con ghirlanda di pino o verde faggio.	3 6 8 10
<i>St.</i> I 13, 4	che di pigra lascivia e d'ozio sorge. *	3 6 8 10
<i>St.</i> I 24, 2	al leone il fer rughio, al drago il fischio;	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>8</sup> 8	o tu stendi omai l'arco, o tu lo scocca.	3 6 8 10
<i>Orf.</i> 164	e tirate le selve, e ' fiumi svolti.	3 6 8 10

Per quanto riguarda i moduli 1 3 6 10 e 3 6 10, l'assenza del tempo forte in ottava posizione li rende più veloci e più adatti ad ospitare strutture sintattiche di grande fluidità, come accadeva con gli schemi di 2 6 10. Si hanno infatti le medesime figure ritmico-sintattiche viste per il gruppo 5, come la dittologia “lunga” costruita su ampi polisillabi:

<i>St.</i> I 55, 1	Poi con occhi più lieti e più ridenti,	1 3 6 10
<i>St.</i> I 33, 5	colla chioma arruffata e polverosa,	3 6 10

o versi dalla ricca partitura fonica e dalla sintassi estremamente lineare:

<i>St.</i> II 30, 7	e 'l rabbioso fischiar delle ceraste	3 6 10
<i>Ball.</i> 105, 20	con un riso amoroso mi socorse,	3 6 10
<i>Var.</i> 126, 88	mansueta rispose e soridendo.	3 6 10

Nonostante i tipi bipartiti siano decisamente prevalenti in tutte le tipologie di questo gruppo accentuativo, non mancano endecasillabi in cui, soprattutto a causa della perturbazione dell'*ordo verborum*, i tempi sono tre anziché due. Analogamente agli altri

---

<sup>69</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 151- 152.

moduli, escluse rarissime eccezioni,<sup>70</sup> uno dei due stacchi intonativi cade sempre in sede di cesura:

<i>St. I</i> 104, 6	come tutta/ d'amor/ gli ardessi l'alma:	1 3 6 8 10
<i>St. II</i> 14, 8	come l'oro/ nel fuoco/ più risplende.	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 54, 1	Questi tanti sospir/ ch'al cor/ si stanno,	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 93, 1	Passo/ senza dormir/ le notti tutte	1 3 6 8 10
<i>St. I</i> , 114, 6	chi colli omer' già fece/ al ciel/ colonna;	3 6 8 10
<i>St. II</i> , 43, 3	e ch'ogni altro pensier/ dal cor/ mi rube,	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 101, 5	Ma chi sa/ se morendo/ amor vien meno,	3 6 8 10
<i>Orf.</i> 31	e mie mente/ d'amor/ divenne insana:	3 6 8 10
<i>St. II</i> , 12 1	Questa è/, madre gentil,/ la mia vittoria;	3 6 10
<i>St. II</i> , 45 1	Troppo forte è/, signor,/ lo suo valore,	3 6 10
<i>Risp.</i> 20, 2	i' sarei/ degli amanti/ il più contento;	3 6 10
<i>Var.</i> 126, 45	A pensar/, non che a dire,/ i' mi confondo	3 6 10

In non pochi casi l'accento di terza acquista una forte rilevanza. Certamente, quasi tutti gli endecasillabi proposti<sup>71</sup> presentano anche una pausa più lieve in sesta posizione, ma è innegabile che lo stacco intonativo principale sia presente dopo il primo elemento tonico:

<i>St. I</i> , 107 3	per fornir l'amoroso suo lavoro;	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 60 2	ch'io soffermi e di tanti mie affanni,	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 2 6	e diresti: «Una volta i' vo' provare».	3 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>11</sup> 2	di non perder la tua perfetta fama,	3 6 8 10

<sup>70</sup> Unico caso in *St. II*, 26 2: quando/ senza sospetto et arme/ giacciono. La scansione più naturale porta a sottolineare gli snodi sintattici dell'enunciato- verso, e quindi ad isolare intonazionalmente il lungo circostanziale "senza sospetto et arme"; le tre pause fondamentali coincidono dunque con la prima e con l'ottava posizione.

<sup>71</sup> In *St. I* 107 3 e in *Risp.* 60 2 si hanno due lunghi sintagmi nominali, variamente collegati all'elemento che reca l'ictus di terza, dove i tre costituenti sono disposti in ordine marcato creato dall'anticipazione dell'aggettivo qualificativo o quantificativo (la sequenza è la seguente: agg. qualificativo o quantificativo+ agg. poss.+ sost.). Volendo tentare di stabilire una divisione all'interno del sintagma, sarebbe più naturale separare l'aggettivo qualificativo/quantificativo dalla coppia possessivo e sostantivo. <sup>34</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 152.

<i>Risp.</i> 91, 5	e che il ben che speranza m'ha promesso	3 6 8 10
<i>Orf.</i> 4	Euridice, che moglie fu di Orfeo,	3 6 8 10

Può essere la sintassi a determinare il maggior rilievo dell'elemento che reca l'ictus di terza: ad esempio in *St.* I, 107 3 e *Risp.* 27 2 due lunghi sintagmi nominali sono gli oggetti di un infinito sotto accento di terza, oppure, in *Orf.* 4, ad occupare quella posizione è un antecedente di una frase relativa. In *Risp.* 60 2 la stacco avviene, con molta probabilità, tra il un *rejet* di un'inarcatura e un'altra frase, mentre in *Risp.* 2 6 su un verbo che introduce un discorso diretto.

L'enumerazione non comporta mai, in nessuno degli schemi con ictus di terza, partizioni nel verso che ne scongiurino il classico andamento bipartito. È solitamente la coordinazione sindetica tra gli ultimi due elementi dell'elenco che, legandoli insieme, conferisce loro autonomia intonativa.

<i>St.</i> I 55,8	bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi.	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 33, 6	tienmi sempre in sospetto, in briga e stento:	1 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>10</sup> 3	di cercare ogni via, ogni arte e modo	3 6 8 10
<i>Ball.</i> 109, 1	Benedetto sie il giorno, l'ora e 'l punto	3 6 8 10
<i>Var.</i> 126, 32	amoroso, cortese, onesto e santo,	3 6 8 10

### 1.7 Schemi di 1 6 10 – 1 6 8 10

Gli schemi di prima e sesta sono molto rari perché, afferma Praloran, «lo spazio atono è condotto ai limiti delle possibilità prosodiche della lingua»<sup>34</sup>. Per questa vastissima atonia iniziale, i versi con tale schema accentuativo oltre ad essere velocissimi hanno un peso ritmico anomalo, concentrato nella parte iniziale e soprattutto nella prima posizione, tanto da attenuare l'intensità dell'accento in ottava, dove c'è.<sup>72</sup> La parola o il sintagma che apre il verso, grazie all'isolamento dovuto alla grande distanza accentuale, possono venire investiti di grande rilievo. Citiamo di seguito alcuni versi in cui, secondo

<sup>72</sup> Cfr. Dal Bianco 1997, p. 174.

me, questa peculiarità prosodica degli schemi di prima e sesta è particolarmente avvertibile:

<i>St.</i> I 38, 7	parli che dal bel viso e da' begli occhi	1 6 10
<i>Risp.</i> 100, 1	Vinto dalla durezza del tuo petto,	1 6 10
<i>Risp.</i> 33, 3	riditi del mio male e de' mie guai,	1 6 10
<i>Risp.</i> 33, 5	mostramiti nimica come fai,	1 6 10
<i>Risp.</i> 40, 2	compera la ricolta in erba verde,	1 6 8 10

Si noti la fisionomia di questi tipi ritmici: si ha una fortissima battuta iniziale, un lungo spazio atono e poi uno tonico, che però non attenua la forza del primo ictus. Un notevole effetto amplificatore l'ottengono poi i proparossitoni in apertura di verso, in virtù delle loro proprietà foniche e della vastità dello spazio atono. Assai notevoli sono i versi in cui si succedono una parola sdrucciola e una tronca; se recato da una parola tronca, l'accento di sesta acquista una maggiore intensità e aumenta l'effetto di staccato tra le due metà del verso:

<i>St.</i> I 71, 4	cantano i loro amor' soavi augelli.	1 6 8 10
<i>St.</i> I 36, 6	Tantalo, e 'l bel giardin vicin gli pende,	1 6 8 10
<i>St.</i> I 83, 8	l'ellera va carpon co' piè distorti.	1 6 8 10
<i>Risp.</i> 96, 8	forse t'increscerà di tanto strazio.	1 6 8 10
<i>Orf.</i> 159	Forse che svolgeren la dura sorte	1 6 8 10

Molto frequenti in questi moduli i versi a tre tempi, le cui pause però solo in due occorrenze eccedono la sede di cesura. Si osservi come in questi casi venga attribuita la consueta enfasi alla parola d'attacco:

<i>St.</i> II 26, 8	tanto/ ch'alla nimica schiera/ giungono.	1 6 8 10
<i>Risp.</i> 8, 5	Legami, /e in qual prigion tu vuoi/ mi serra,	1 6 8 10



### 1.8.1 Contiguità di sesta e settima

Le percentuali degli endecasillabi con ictus contigui in sesta e in settima posizione sono piuttosto alte in tutte le opere, e in particolare sono le *Rime* ad avvicinarsi moltissimo, con il loro 11,6%, ai valori dei *Fragmenta*, presso i quali il modulo di sesta e settima raggiunge l'11,72%.<sup>73</sup> Le *Stanze* e la *Fabula di Orfeo* presentano invece percentuali più basse, di poco superiori all'8% (per l'esattezza 8,3%)<sup>74</sup> le prime, e appena inferiori a quel valore la seconda (7,8%). Diamo un sguardo alle opere maggiori del Quattrocento: sul versante lirico, abbiamo Boiardo con il valore di 9,2<sup>75</sup> punti percentuali, Lorenzo il Magnifico<sup>76</sup> con l'11,6% nel suo *Canzoniere* e 8,38% nelle *Selve* e le *Rime sannazariane* con l'11,31%<sup>77</sup>, mentre assai lontane da questi valori si pongono tutte le opere del versante cavalleresco (nell'*Inamoramento*, ad esempio, il modulo costituisce il 6,41% del totale).<sup>78</sup> I poeti del secolo successivo fanno un uso ancora più esteso di questo modulo, come indicano, ad esempio, le percentuali delle *Rime del Bembo* (14,39%)<sup>79</sup> o di Della Casa (17,60%).<sup>80</sup> Certo è significativa ma non deve ormai più stupire la distanza delle *Stanze* dai coevi poemi in ottave, anche riguardo questo aspetto della versificazione.

Com'è risaputo, una delle novità petrarchesche è la crescita degli accenti contigui in tutte le posizioni del verso; tuttavia la tendenza a creare scontri d'arsi al centro dell'endecasillabo, in sesta e in settima, nonché nelle ultime due posizioni del verso, in nona e in decima, non è un'innovazione dell'aretino, in quanto era già ben presente nella lirica tradizionale. Il ribattimento d'accenti scaturiva solitamente dalla contiguità di una parola tronca a un bisillabo piano a cavaliere di cesura di sesta; questo forte scontro centrale marcava il più delle volte la bipartizione del verso, eventualmente amplificata anche dall'inversione dell'ordine dei due sintagmi intonativi. Il gusto per l'accumulo di accenti nella parte centrale dell'endecasillabo è ancora molto vivo nei poeti

---

<sup>73</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 130- 131.

<sup>74</sup> Il valore tutto sommato si avvicina alla percentuale proposta da Praloran, per il quale gli endecasillabi con contiguità di sesta e settima rappresentano il 7,96% del totale. Cfr. Praloran 1988, p. 39.

<sup>75</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 39.

<sup>76</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.459.

<sup>77</sup> Cfr. Ibid. 2014, p. 460.

<sup>78</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 39.

<sup>79</sup> Cfr. Praloran 2001, p. 414.

<sup>80</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 460.

quattrocenteschi: in Boiardo,<sup>81</sup> in Lorenzo<sup>82</sup> e anche in tutte e tre le opere del Poliziano la stragrande maggioranza degli scontri d'ictus tra sesta e settima avviene nelle modalità appena descritte. In misura nettamente minore si pongono le realizzazioni di sesta e settima in cui allo “scontro” d'accenti è preferito l'incontro vocalico per sinalefe tra le parole poste in quelle sedi. L'incontro vocalico tra sesta e settima posizione, questa sì una realizzazione eminentemente petrarchesca, rappresenta circa un terzo di tutte le realizzazioni del modulo di sesta e settima nelle *Stanze* e solo un quinto nelle *Rime* e nell'*Orfeo*; ecco che allora la quantità di versi con ictus contigui in sesta e settima di per sé non denota un maggior grado di petrarchismo, essendo a questo proposito invece determinante come la contiguità accentuale a metà verso venga realizzata, se come “scontro” o come “incontro”.

Il Poliziano si accosta in tutte e tre le opere più alla tradizione che a Petrarca, come prova il fatto che la stragrande maggioranza degli endecasillabi è bipartita *a maiore*, con gli ictus contigui situati al confine dei due sintagmi intonativi, in modo tale che lo stacco sintattico centrale risulta amplificato ed enfatizzato dallo scontro accentuale. Innumerevoli gli esempi con parola polisillabica tronca in sesta, frequentemente apocopata, e bisillabo piano in settima:

<i>St.</i> I 18, 1	Quanto giova a mirar pender da un'erta	1 3 6 7 10
<i>St.</i> I 18, 8	e le biade ondeggiar come fa il mare!	3 6 7 10
<i>St.</i> I 41, 4	d'un ghiacciato sudor tutto era molle;	3 6 7 10
<i>St.</i> I 42, 5	di piacer, di disir tutto è invescato,	3 6 7 10
<i>St.</i> II 10, 6	finché ne porterà nuovo trionfo:	2 6 7 10
<i>Risp.</i> 10, 7	Così spegne costei tutte le belle,	2 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 12, 2	Ipolita gentil, caro mie bene,	2 6 7 9 10
<i>Risp.</i> 18, 1	A che ti gioverà tanta bellezza,	2 6 7 10
<i>Risp.</i> 22, 7	se vuoi alleggerir queste mie pene,	2 6 7 10
<i>Ball.</i> 109, 13	Di dolcezza disfar tutto mi sento,	4 6 7 10
<i>Orf.</i> 103	in un campo di gran, tanto che crepa.	3 6 7 10
<i>Orf.</i> 170	ché quando intenderai tutte e' mie mali,	2 6 7 10

<sup>81</sup> Cfr. le osservazioni di Mengaldo in Mengaldo 1963, pp. 245- 246; abbiamo inoltre già accennato al gusto per l'acme ritmica al centro del verso in Boiardo lirico anche trattando il modulo di quarta e sesta.

<sup>82</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.

Il primo dei due ictus contigui cade spesso anche su monosillabi:

<i>St. I</i> , 30, 3	“Come poss'io ciò far dolce mio donno,	1 4 6 7 10
<i>St. I</i> , 41, 1	“O sacrosanta dea, figlia di Giove,	4 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>3</sup> 3	maxime avendo tu tanti bei dami,	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>12</sup> 6	Io ho cantato pur: zara a chi tocca!	4 6 7 10
<i>Orf.</i> 68	Ella fugge da me sempre davante	3 6 7 10
<i>Orf.</i> 220	i' non vel cheggio in don, quest'è prestanza.	4 6 7 10

Di contro è più raro che sia la settima posizione ad essere occupata o da un monosillabo:

<i>St. I</i> 46, 7	e facci umil colei ch'or mi disdegna:	2 4 6 7 10
<i>St. I</i> 80, 4	l'ombrosa chioma u' el sol mai non arriva;	2 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 14, 2	Ipolita gentil, fior delle belle,	2 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>13</sup> 8	non si vuol gettar via quel che t'avanza.	3 6 7 10

o da uno sdrucciolo:

<i>St. I</i> 92 2	lassi già di ferir uomini e dei,	1 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>9</sup> 7	non più pratiche omai, faccisi l'opra,	3 6 7 10

La marcata divisione in due emistichi è spesso sancita dalla dittologia in settima e decima, autonoma dal punto di vista intonativo ed atta ad aumentare l'effetto di “staccato”. Come afferma Praloran, questa funzione “demarcatrice” della dittologia nei moduli di sesta e settima è tipica della lirica tradizionale.<sup>83</sup> Citiamo qualche esempio della figura, piuttosto diffusa, in Poliziano:

<i>St. I</i> 93, 6	pascon d'ambrosia i fior sacri e divini:	1 4 6 7 10
<i>St. I</i> 120, 4	che spesso fa cangiar voglia e colore,	2 6 7 10

---

<sup>83</sup> Cfr. Praloran 2003, p.155.

<i>St.</i> II 16, 4	tosto prendete ognun l'arco e lo strale,	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 11, 1	Gli occhi mi cadder giù tristi e dolenti	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 52, 4	quando sofferto arò pena e martire.	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 68, 3	io mi solevo andar libero e sciolto,	4 6 7 10

Lo scontro centrale non sembra diminuire di vigore neanche nelle realizzazioni tripartite, dove accoglie sempre lo snodo della terza linea, il secondo stacco intonativo del verso:

<i>St.</i> I 45, 5	Ira/ dal volto suo/ trista s'arrettra,	1 4 6 7 10
<i>St.</i> I 65, 6	stava/ in forti pensier/ tutto ristretto,	1 3 6 7 10
<i>St.</i> I 67, 7	e quanto el può/ nel cor/ preme sua pena	2 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 33, 2	dammi/ quanto tu vuoi/ pena e tormento,	1 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 59, 2	amante/ o più di me/ tristo e scontento,	2 4 6 7 10 <sup>84</sup>
<i>Risp.</i> 77, 7	Fuggite Amor,/ per Dio,/ miseri amanti,	2 4 6 7 10
<i>Orf.</i> 72	Digli,/ zampogna mia,/ come via fugge	1 4 6 7 9 10
<i>Orf.</i> 82	dite quante io/ per lei/ lacrime versi	1 3 4 6 7 10

Considerando gli endecasillabi di sesta e settima in cui la contiguità accentuale si realizza nell'incontro vocalico grazie alla sinalefe e non per "scontro" di accenti, notiamo che la divisione in due emistichi a cavaliere di cesura di sesta non viene quasi mai smentita. In Petrarca, di contro, i versi con sinalefe si appoggiano molto frequentemente su una pausa di maggiore entità in quarta posizione: trovandosi lì il "centro" del verso, lo snodo sintattico fondamentale, la contiguità degli ictus in sesta e settima risulta ancora più smorzata, perché la sinalefe agisce tra due parole non disgiunte sintatticamente, ma facenti parte dello stesso sintagma intonativo. Raramente questo succede in Poliziano, anche nelle più auliche *Stanze*; per il nostro autore come in generale per i poeti del Quattrocento, dobbiamo concludere che la sinalefe non riveste lo stesso fondamentale

---

<sup>84</sup> Questo e il verso che lo precede presentano dittologie in settima e decima, come nei tipi endecasillabici appena esaminati.

ruolo ritmico che aveva in Petrarca. Gli endecasillabi con sinalefe sono quasi sempre *a maggiore*, come negli esempi che citiamo qui sotto:

<i>St.</i> I 25, 2	avea de' monti tolta ogni pruina;	2 4 6 7 10
<i>St.</i> I 46, 1	Con lei sen va Onestate umile e piana	2 4 6 7 10
<i>St.</i> I 46, 5	Non può mirarli il viso alma villana,	4 6 7 10
<i>St.</i> I 87, 3	ma con pelle vergata, aspri e rabbiosi,	3 6 7 10
<i>Risp.</i> 2, 5	tu porresti da canto ogni durezza,	3 6 7 10
<i>Risp.</i> 15, 7	E fu tanto soave ogni tormento	3 6 7 10
<i>Risp.</i> 33, 4	guastami ogni disegno, ogni contento,	1 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 90, 4	non sarà la mie vita altro che doglia?	3 6 7 10
<i>Ball.</i> 109 5	poi ch'ì' ti sono in grazia, anima mia,	1 4 6 7 10
<i>Orf.</i> 37	presto vedrai turbata ogni tua pace.	1 4 6 7 10
<i>Orf.</i> 198	mi tolse la mia donna, anzi il mio core:	2 6 7 10

Come ho cercato di mettere graficamente in evidenza, molto spesso le ripetizioni foniche che interessano le parole poste sotto gli accenti di sesta e settima o anche quelle a loro vicine fanno risaltare l'effetto legante e di continuità creato dalla sinalefe, chiaramente molto più intenso quando questa avviene tra vocali uguali. Si hanno pochi esempi, si diceva poco sopra, di endecasillabi *a minore* in cui l'incontro vocalico tra sesta e settima avviene all'interno dello stesso sintagma intonativo; è interessante notare che in due luoghi delle *Stanze* e in uno dei *Rispetti* questa realizzazione presenti correlazioni "lunghe" *a minore*, costruite su schemi in cui la contiguità di sesta e settima è un'alternativa dei moduli di quarta e sesta.

<i>St.</i> I 52, 4	qui l'erba e' fior, qui il fresco aier m'alletta;	2 4 6 7 10
<i>St.</i> I 83, 2	nodoso el cornio, e 'l salcio umido e lento;	2 4 6 7 10
<i>St.</i> II 21, 8	vide partiti, mosse altri pensieri.	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 3, 1	I' non ardisco gli occhi alti levare,	4 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>4</sup> 7	Ognun zimbella, ognun guata e vagheggia,	2 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 28, 5	E crederrei, s'ì' fussi entro la fossa,	4 6 7 10

Esattamente come avveniva nella variante “per scontro di accenti”, anche qui il secondo snodo sintattico- intonativo negli endecasillabi tripartiti cade sempre nel punto d’incontro tra le vocali a metà verso. Citiamo di seguito delle realizzazioni con sinalefe a tre o più tempi motivate dallo scompenso *dell’ordo verborum*:

<i>St.</i> I 40, 7	né pria/ per l'aer ronzando/ esce 'l quadrello,	2 4 6 7 10
<i>St.</i> II 33, 8	dagli occhi/ crudelmente/ esserli tolta.	2 6 7 10
<i>St.</i> II 38, 6	fuggita/ di Latona/ era la figlia;	2 6 7 10
<i>St.</i> I 93, 8	ch'un altro/ al ciel/ più lieto/ apre le foglie.	2 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>6</sup> 1	Tu sei/ de' tuo belli anni/ ora in sul fiore,	2 4 6 7 10
<i>Ball.</i> 104, 16	voi faresti/ d'amore/ ardere e sassi:	3 6 7 10
<i>Var.</i> 126, 134	posso/ animosamente/ esserne largo,	1 6 7 10

Includiamo nella casistica degli endecasillabi a più tempi anche il primo verso del rispetto 8 che presenta l’ormai riconoscibile andamento sincopato proprio di certe sezioni delle *Rime*, causato dalla segmentazione sintattica e ulteriormente potenziato da ben due scontri d’arsi, tra seconda e terza e tra sesta e settima:

<i>Risp.</i> 8, 1	Pietà, donna, per Dio, deh non più guerra!	2 3 6 7 10
-------------------	--	------------

Sono molto rari gli endecasillabi in cui i confini delle partizioni non siano situati in corrispondenza delle due arsi in sesta e settima. E se si guarda soprattutto al secondo e al terzo verso sottocitato si ha la sensazione che la linea melodica indugi comunque in corrispondenza dello scontro d’accenti, nonostante ci si trovi all’interno di un unico sintagma intonativo. Forse però l’effetto di “increspatura” è un po’ più percepibile a causa della posticipazione dell’aggettivo rispetto al suo sostantivo («dell’amor vostro», «l’amor nostro»).

<i>St.</i> I, 102, 5	l'altra,/ al bel petto e' bianchi omeri/ intesa,	1 4 6 7 10
<i>Risp.</i> 31, 3	per far/ che dell’amor vostro/ m’avegga,	2 6 7 10

Marco Praloran ha notato, trattando del modulo di sesta e settima nei *Fragmenta*, che nelle realizzazioni senza gerarchia accentuativa la linea melodica è caratterizzata da un andamento continuo eppure increspato, diverso dall'andamento con successione distanziata degli accenti: gli ictus si addensano sulla stessa linea melodica senza marcare scarti sintattici, creando come un effetto di «densità nel *continuum*» (Praloran 2003, p. 159). Osserviamo a titolo esemplificativo questi versi con accumulo lessicale:

*Risp.* 10, 3                    lieta, vaga, gentil, dolze, vezzosa,                    1 3 6 7 10

*Risp.* 28, 2                    ogni acento, ogni nota, ogni parola;                    1 3 6 7 10

Sebbene non ci sia gerarchia tra i vari elementi delle accumulazioni, verrebbe naturale situare il punto dominante della linea melodica dove essa si fa più discontinua, cioè in corrispondenza della sincope causata dalle due arsi consecutive.

Per concludere, rileviamo brevemente che in questo modulo accentuativo vedono una presenza non sporadica i versi con avverbio incidentale in sesta posizione:

*Risp.* 18, 6                    ramentera'ti *ancor* quel ch'io t'ho detto.                    4 6 7 10

*Risp.* 20, 1                    S'i' ti credessi *mai* esser nel core,                    4 6 7 10

*Risp.* 72, 7                    donna non vidi *mai* sotto le stelle                    1 4 6 7 10

*Orf.* 258                    e di te stesso *omai* teco ti dole:                    4 6 7 10

Non si trovano tuttavia endecasillabi con avverbio incidentale sotto ictus di settima, frequenti invece negli schemi di sesta e settima dei *Rvf.*

### 1.8.2 Contiguità di prima e seconda

I versi con ictus consecutivi in attacco di verso sono molto rari, addirittura quasi assenti nelle *Rime* (ne abbiamo contati solo due casi). Nell'opera aulica e nell'*Orfeo* se

ne trova qualche occorrenza, e può essere interessante osservare che le modalità in cui avviene lo scontro d'arsi sono differenti. Nelle *Stanze* su undici occorrenze circa la metà presenta attacchi costituiti da due bisillabi legati da sinalefe:

<i>St.</i> I 59, 1	Dianzi eri d'una fera cacciatore,	1 2 6 10
<i>St.</i> I 74, 2	dolce Ire e dolce Pace insieme vanno;	1 2 4 6 8 10
<i>St.</i> II 13, 1	Fatta ella allor più gaia nel sembiante,	1 2 4 6 10
<i>St.</i> II 27, 1	Tempo era quando l'alba s'avicina,	1 2 4 6 10

Nell'altra metà delle occorrenze, le lievi increspature a inizio verso sono dovute alla presenza di avverbi monosillabici, soprattutto *poi*, tonici perché in posizione “libera”, cioè svincolati dall'adiacenza al verbo o all'elemento modificato (che può essere anche un aggettivo, un avverbio, un participio congiunto...) nel caso di *già*. Non di rado una pausa di lieve entità separa gli avverbi dalle parole poste sotto il secondo ictus, sempre bisillabi piani. Citiamo alcuni endecasillabi con avverbio monosillabico in attacco di verso:

<i>St.</i> I 11, 1	Poi, quando già nel ciel parean le stelle,	1 2 4 6 8 10
<i>St.</i> I 19, 3	poi, quando muove lor con suo vincastro,	1 2 4 6 10
<i>St.</i> II 6, 7	poi, fatto di virtute a tutti esemplo,	1 2 4 6 10
<i>St.</i> II 17, 6	già sopra la città calon con foga:	1 2 4 6 10

Si hanno due casi, uno nelle *Rime* e l'altro nell'*Orfeo*, dove la prima posizione è occupata da un verbo alla seconda persona singolare dell'imperativo:

Risp. 12, 6	da' questo rifrigerio alle suo pene!	1 2 6 10
Orf. 23	Va', Tirsi, e guarda un poco se tu 'l senti.	1 2 4 6 10

Sulla tonicità del primo verbo monosillabico si può forse discutere, dato che non ho trovato un raffronto teorico nelle pagine dedicate alle teorie di scansione di Praloran e Dal Bianco, che non distinguono i verbi monosillabici di modo indicativo da quelle forme



imperativi. Riguardo il verso tratto dall'*Orfeo* penso invece che non sussista alcun dubbio sulla tonicità del verbo, perché è seguito da una pausa sintattica ed è dunque intonativamente separato da quanto viene dopo. Il fatto che due realizzazioni del modulo di prima e seconda coinvolgano un verbo alla seconda persona singolare dell'imperativo è, sebbene stiamo parlando di due soli versi, comunque un indice del carattere maggiormente dialogico delle *Rime* e dell'*Orfeo* rispetto alle *Stanze*. La raccolta è infatti fitta di tutti quei segnali discorsivi che rinviano all'interazione orale, che si svolge per lo più, nella finzione letteraria, tra l'io poetico e la donna oggetto del desiderio nei *Rispetti*, mentre nelle *Ballate* il poeta si rivolge a una pluralità di presenze femminili. Tra questi segnali rientrano certamente il vocativo, in posizione iniziale o in forma d'inciso, che, abbiamo già avuto modo di notarlo, ha una presenza dilagante nella raccolta, e anche le forme imperativi, indici di un accorciamento delle distanze.<sup>85</sup> Anche l'*Orfeo*, considerato dalla critica una realizzazione rinascimentale del dramma satiresco antico, è, in quanto opera teatrale, per sua natura spiccatamente dialogica (soprattutto nella prima parte dell'opera, la sezione "bucolica" che contiene il dialogo fra i pastori Mopso, Aristeo e Tirsi). Dall'*Orfeo* citiamo una battuta dialogica con pronome personale seguito da un inciso allocutivo e separato da questo da una pausa sintattica che ne aumenta il peso ritmico:

*Orf.* 24                      Tu, Mopso, intanto ti starai qui meco,                      1 2 4 8 10

Di endecasillabi con ribattimento d'accenti in prima e seconda posizione se ne trova più di una occorrenza anche nel finale dell'opera, quando il protagonista viene assalito e fatto a pezzi dalle Baccanti. Lo scontro d'arsi dovuto alla ripetizione dell'interiezione "O" è ripreso in anafora nel secondo emistichio di *Orf.* 294, in modo da creare un perfetto parallelismo all'interno del verso, marcato da una netta cesura a livello ritmico:

*Orf.* 294                      O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!                      1 2 4 6 7 10

*Orf.* 298                      O, o, facciam che pena el tristo porte!                      1 2 4 6 8 10

---

<sup>85</sup> Sulle strategie linguistico-stilistiche di cui si serve il Poliziano per attuare la *mimesis* del parlato cfr. in generale il capitolo sulla sintassi delle *Rime* in Roggia 2001, pp. 73- 124, e in particolare il par. 2.6. "Allocutività", p.119- 121.

## 1.8.3 Contiguità di seconda e terza

Questi schemi sono decisamente più diffusi di quelli del gruppo precedente ma presentano valori percentuali leggermente inferiori ai *Fragmenta*; tuttavia sono pur sempre molto meno sporadici che nella tradizione, segno dell'enorme risonanza che ebbe la tecnica versificatoria petrarchesca nella lirica successiva. Diversamente dai *Rvf* però, dove lo scontro d'arsi in seconda e terza costituisce più che altro un addensamento sulla linea del verso, cadendo raramente in corrispondenza di uno snodo sintattico<sup>86</sup> e quindi di una pausa più o meno forte, nelle opere del Poliziano non sono pochi i casi in cui tra la seconda e la terza sede si ha invece discontinuità sintattica. La ragione di questo diverso profilo ritmico sta nel fatto che in Petrarca le cesure anticipate sono generalmente assai più frequenti nei moduli di terza, e così, tra gli schemi con ictus ribattuti, compaiono piuttosto in quello di terza e quarta. Abbiamo già precedentemente avuto modo di notare che i petrarchisti del Quattrocento ma anche del Cinquecento mostrano di prediligere nettamente gli attacchi in seconda, non in terza posizione; così il caso del Poliziano non è isolato, ma rientra nella comune prassi versificatoria di altri autori coevi. Citiamo di seguito alcuni versi in cui il ribattimento d'accenti o l'incontro vocalico si situano a cavaliere di una cesura anticipata in seconda posizione:

<i>St. I</i> 103, 2	seder sopra una nuvola d'argento:	2 3 6 10
<i>St. II</i> 24, 7	ma lei, poi che Morfeo con gli altri scelse,	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 42, 2	il cor senza speranza di soccorso!	2 3 6 10
<i>Risp.</i> 88, 7	né so, poi che la carne fia sotterra,	2 3 6 10

Piuttosto frequentemente lo scontro d'arsi coincide inoltre col primo apice di uno schema tripartito, o anche col primo di uno schema "a quattro":

---

<sup>86</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 160.

<i>St.</i> II 15, 8	vedrèn/ sopra le stelle/ alzarsi a volo.	2 3 6 8 10
<i>St.</i> II 42, 4	far lei/ contro ad Amor/ troppo esser dura;	2 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 30, 5	A me/ d'esser gufato/ non increbbe,	2 3 6 10
<i>Risp.</i> 70, 6	perché/ senza ragion/ morir mi lassi?	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 47, 7	sciorrà/ questa catena/ un giorno/ morte	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 101, 2	poter/ l'aspre catene/ all'alma/ tôrre!	2 3 6 8 10

E spesso, significativamente solo nella raccolta poetica, con il primo apice di un inciso:

<i>Risp.</i> 74, 5	e tu, donna crudel, cagion sarai	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 75, 2	Piangete, occhi dolenti, e non restate,	2 3 6 10
<i>Risp.</i> 79, 1	Piangete, occhi dolenti, e 'l cor con voi	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 79, 7	Piangete, occhi dolenti, alla fin tanto	2 3 6 9 10

Vediamo nei tre esempi finali la medesima apostrofe agli “occhi dolenti”, invitati a piangere le sventure dell'innamorato, ripetuta in due rispetti, in uno dei quali (*Risp.* 79) presente sia in posizione incipitale e poi ripresa in anafora nella clausola finale, al settimo verso dell'ottava. La contiguità delle due toniche è qui, nelle apostrofi agli occhi, sempre realizzata per sinalefe. Escluse queste, le realizzazioni con sinalefe sono presenti quasi solo nelle *Stanze* e non prevedono solitamente stacchi sintattici in concomitanza delle due arsi:

<i>St.</i> I 20, 2	si crede esser godute al secol d'oro;	2 3 6 8 10
<i>St.</i> I 44, 8	e canta ogni augelletto in suo latino.	2 3 6 10
<i>St.</i> I 73, 2	che solo uson ferir la plebe ignota,	2 3 6 8 10
<i>Var.</i> 126	svernando empion/ di versi/ ogni campagna, <sup>87</sup>	2 3 6 7 10

E anche quando questi ci sono, l'effetto di *continuum* della sinalefe attenua lo scarto ritmico provocato degli snodi sintattici, rendendone quasi meno netta la percezione (soprattutto quando la sinalefe lega due vocali uguali):

---

<sup>87</sup> Qui un'inversione sintattica c'è, ma non avviene in concomitanza delle arsi di seconda e terza, bensì tra terza e sesta e tra sesta e settima, contiguità d'arsi anch'essa realizzata per sinalefe.

<i>St.</i> I 64, 4	al loco ove s'invia la loro scorta.	2 3 6 8 10
<i>St.</i> I 88, 3	fra l'erbe ove più ride primavera,	2 3 6 10

Nonostante tutti questi casi con snodi sintattici in concomitanza dello scontro o dell' "incontro" tra le arsi di seconda e terza, gli endecasillabi in cui la contiguità d'accento non segna stacchi intonativi sono, anche se non di molto, maggioritari. Tra le varie realizzazioni colpisce la ricorrenza dell'avverbio *così* in seconda posizione; vediamone qualche esempio:

<i>St.</i> I 64, 7	così raggio, che specchio mobil ferza,	2 3 6 8 10
<i>St.</i> I 109, 5	così cerva lion, così lupo agna,	2 3 6 8 10
<i>St.</i> II 40, 7	Così tutto focoso in piè risorge,	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 10, 7	Così spegne costei tutte le belle,	2 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 56, 7	Così spesso intervien quel ch'uom non crede,	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 87, 7	Così parton da te mie membra spesso,	2 3 6 8 10

L'avverbio è sempre "avverbio di frase", cioè non modifica nessun elemento monore, e ha di volta in volta valore conclusivo (*Risp.* 87, 7 e 56, 7), o esplicativo ("in questo modo": *St.* I 64 7, *St.* I 109, 5 in cui si ha un parallelismo, *St.* II 40, 7) e può essere in correlazione con un'altra preposizione introdotta da *come* (*Risp.* 10, 7).

La seconda posizione ospita spesso anche altri avverbi, sempre in "posizione libera", o delle congiunzioni bisillabiche ossitone:

<i>St.</i> I 4, 8	che sol vivon d'odor delle tuo foglie.	2 3 6 10
<i>St.</i> I 37, 4	e già tutto el destrier sente affannato;	2 3 6 7 10
<i>Risp.</i> 43, 3	e sol prego che Amor facci una cosa,	2 3 6 7 10
<i>Ball.</i> 107, 7	però senza speranza di ricolta	2 3 6 10

Notiamo infine che in alcuni casi nelle prime posizioni del verso si hanno delle anastrofi (inversioni tra verbo e complemento o tra le parti del predicato verbale,

anticipazioni di un complemento...) che, sebbene non quanto gli stacchi sintattici, enfatizzano lo scontro d'arsi:

<i>Risp.</i> 50, 5	Merzé chieggio a colei piangendo forte,	2 3 6 8 10
<i>Risp.</i> 63, 8	sperar debbo merzé di tanti guai!	2 3 6 8 10
<i>St.</i> II, 46, 3	da voi spero acquistar l'alta vittoria,	2 3 6 8 10

#### 1.8.4 Contiguità di terza e quarta

Il gruppo di endecasillabi con accenti contigui in terza e quarta sede presenta dei valori vicini al 4% in tutte e tre le opere (*St.* 4%, *Rime* 3,8%, *Orf.* 4,1%), inferiori di quasi due punti percentuali rispetto alla media petrarchesca e anche a quella di Lorenzo lirico.<sup>88</sup> Come si è detto al paragrafo precedente, presso il Poliziano, come presso gli altri autori della sua epoca, la terza posizione non riveste la stessa importanza che ha in Petrarca; nei *Fragmenta* infatti, gli snodi sintattici sono molto più frequenti in concomitanza del ribattimento d'arsi (o dell'incontro vocalico) tra terza e quarta sede.<sup>89</sup>

Citiamo di seguito tutte le occorrenze in cui il primo apice di un verso tripartito o una cesura anticipata sono collocati dopo il terzo accento:

<i>Risp.</i> 27, <sup>12</sup> 8	che non è/ come si dipigne/ nero.	3 4 8 10
<i>Risp.</i> 59, 1	E' non fu/ al mondo mai/ più sventurato	3 4 6 10
<i>Risp.</i> 99, 5	Ma perché/ a torto/ uccidere un subietto	3 4 6 10
<i>St.</i> I 67, 3	tal si fe', poi che la sua dolce figlia	1 3 4 8 10
<i>St.</i> I 67, 4	ritrovò, Ceres giù nel morto regno.	3 4 6 8 10 <sup>90</sup>
<i>Risp.</i> 28, 7	crederrei, quando io fussi nello inferno,	3 4 6 10

<sup>88</sup> Nei *Fragmenta* arriva ai 5,70 punti percentuali, secondo le statistiche di Praloran in Praloran 2003, pp. 130- 131; in Lorenzo pure supera il 5 e si avvicina al 6% sia nel *Canzoniere* che nelle *Selve*, secondo i dati raccolti in Bellomo 2014, p. 459. Aggiungiamo i dati relativi a Boiardo lirico, inferiori alle due opere e anche al Poliziano: 2,98%, cfr. Praloran 1988, p.58.

<sup>89</sup> Cfr. Praloran 2003, p.161.

<sup>90</sup> Nella coppia di versi consecutivi citata dall'ottava nr. 67 del primo libro delle *Stanze* notiamo che il primo stacco dopo il terzo ictus è determinato dall'inserzione, tra il verbo e il soggetto della sovraordinata, di una subordinata circostanziale che si dispiega fino alla terza posizione del verso successivo creando *enjambement* tra il complemento oggetto e il verbo – sotto ictus di terza nel verso successivo –.

*Risp.* 59, 7                      né sa ben quanto a Dio dispiace forte                      3 4 6 8 10

Di gran lunga più frequenti le coincidenze del primo apice di un inciso tra terza e quarta sede, di cui citiamo alcuni esempi:

<i>St.</i> I 109, 3	ferma il piè, ninfa, sopra la campagna,	1 3 4 6 10
<i>St.</i> I 125, 1	- Onde vien, figlio, o qual n'apporti nuove? -	1 3 4 6 8 10
<i>St.</i> II 9, 2	ma di te, madre bella, e son tuo figlio;	3 4 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>12</sup> 2	i' direi, dama, che tu fussi sciocca:	3 4 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>15</sup> 1	E però, donna, rompi un tratto el ghiaccio,	3 4 6 8 10
<i>Ball.</i> 110, 16	i' direi, donne, – Fra voi si rimanga –;	3 4 7 10
<i>Ball.</i> 110, 25	Datel qua, ladre; e se ci fia contasto,	3 4 8 10

In tutti i restanti casi si hanno versi bipartiti, più frequentemente *a minore*, in cui solitamente lo scontro d'arsi avviene per la contiguità di un bisillabo tronco o di un monosillabo a un bisillabo piano, mentre molto più raramente si hanno incontri vocalici. Il più delle volte si trovano delle anastrofi nella parte iniziale del verso, in concomitanza dello scontro d'arsi.<sup>91</sup>

<i>St.</i> I 12, 3	di dolor carco, di pietà dipinto,	3 4 8 10
<i>St.</i> I 24, 4	che fuggir possa il mio tenace vischio?	3 4 8 10
<i>St.</i> I 49, 7	qual dal cel grazia, qual sì amica stella,	3 4 8 10
<i>St.</i> I 55, 2	tal che 'l ciel tutto asserenò d'intorno,	1 3 4 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>7</sup> 2	che non ha el mondo la più cara cosa;	3 4 8 10
<i>Risp.</i> 58, 8	qual maggior sia, o 'l piacere o 'l dolore.	1 3 4 7 10
<i>Orf.</i> 48	né guarir cerca di sì dolce doglie:	3 4 8 10

Si noti che la maggior parte degli schemi consiste in delle variazioni dei moduli di quarta e ottava. Per quanto riguarda le figure retoriche, oltre alle correlazioni presenti in alcuni degli esempi riportati, riscontriamo un unico caso di accumulo lessicale, un verso con

<sup>91</sup> In alcuni casi è proprio l'inversione a comportare la tonicità di alcuni elementi, monosillabici, che nell'ordine normale della frase sarebbero atoni; nell'elenco proposto è il caso degli ausiliari monosillabici "ha" (*Risp.* 27(7)2) e "sia" (*Risp.* 58 8).

cesura anticipata a cavaliere tra terza e quarta sede, che presenta un *tricolon* di sostantivi, il terzo dei quali regge a sua volta una serie trimembre ed è per tal motivo ritmicamente più “pesante” degli altri due:

St. I 17, 6                      l'erbe e' fior, l'acqua viva chiara e ghiaccia!                      1 3 4 6 8 10

La pausa maggiore cade dopo il terzo ictus, ma un'altra pausa, più lieve, si può collocare dopo la sesta posizione che è occupata dal primo aggettivo: gli altri due infatti, in quanto legati dalla congiunzione *e*, vanno considerati un sintagma intonativo a sé stante.

### 1.8.5 Contiguità di quarta e quinta

Il modulo è abbastanza episodico nelle *Stanze* (1,7%), più sfruttato invece nelle altre due opere (*Rime* 4% e *Orf.* 4,4%). L'accento di quinta può marcare il raccordo tra una principale e una dipendente, ed è pertanto sede di varie congiunzioni, inizianti per vocale o per consonante:

St. I 19, 4	dolce è a notar come a ciascuna garra.	1 4 5 8 10
St. I 28, 3	con tal tumulto, onde la gente assorda,	2 4 5 8 10
St. I 33, 2	romper la via dove più 'l bosco è folto	1 4 5 8 10
St. II 19, 5	così ne' petti ove lor foco scende	2 4 5 8 10
Var. 126, 16	par tra le stelle, anzi par vivo sole,	1 4 5 8 10
Var. 126, 128	o vil di spirto, onde tu m'abbi a sdegno?	2 4 5 8 10
Orf. 67	anzi di ferro, anzi l'ha di diamante.	1 4 5 7 10

o di preposizioni e avverbi (come *anzi*, curiosamente molto frequente negli schemi di quarta e quinta, che introduce delle *correctiones*), mantenendo sempre una funzione di collegamento e non di frattura melodica:

St. I 14, 8	e vanne e vien, come alla riva l'onde.	2 4 5 8 10
St. I 60, 3	e l'usignuol sotto l'amate fronde	4 5 8 10

<i>St.</i> II 30, 1	E Iulio a lui dentro al fallace sonno	2 4 5 8 10
<i>Risp.</i> 4, 4	un bavalischio, anz'un aspido sordo!	4 5 7 10
<i>Risp.</i> 14, 6	co' tuo begli occhi, anzi duo vive stelle:	2 4 5 8 10
<i>Ball.</i> 119, 10	E' m'intervien come spesso alle nave,	4 5 7 10
<i>Var.</i> 126, 24	gli suol mostrar sotto mentite forme,	4 5 8 10

Marco Praloran annovera questa funzione di collegamento tra le più usuali degli accenti di quinta nel *Canzoniere*, dove vengono prediletti i nessi inizianti per vocale, soprattutto *onde*, per legare più armoniosamente le due parti del verso. Questo collegamento dolce, senza fratture, asserisce lo studioso, verrà molto sfruttato nella lirica cinquecentesca.<sup>92</sup> Presso il Poliziano affiora per lo più nelle *Stanze* e nella sezione più aulica delle *Rime*, nel corpus delle *Varie*, ma, significativamente, molto più di rado nei *Rispetti* e nelle *Ballate*.

Molto più spesso però in Poliziano le due sedi contigue marcano uno stacco intonativo, ad esempio per la coincidenza di uno snodo sintattico, come in questi versi tripartiti:

<i>St.</i> I 74, 7	vigil Sospetto/ ogni sentiero/ spia,	1 4 5 8 10
<i>Risp.</i> 28, 4	ch'ogni piacer/ questo piacer/ m'imbola.	2 4 5 8 10
<i>Risp.</i> 41, 4	ch'io possa far/ vostro disio/ contento.	2 4 5 8 10
<i>Ball.</i> 102, 21	Quando la rosa/ ogni suo foglia/ spande,	1 4 5 8 10
<i>Orf.</i> 144	ma quando fu/ sopra la riva/ giunta,	2 4 5 8 10

Oppure, nelle *Rime*, accolgono il secondo apice di un inciso:

<i>Risp.</i> 27, <sup>8</sup> 7	Non più, per Dio, questa ciriegia a bocca:	2 4 5 8 10
<i>Risp.</i> 66, 7	lascia, ti priego, ogni cagione omai,	1 4 5 8 10

Le due arsi consecutive possono inoltre sancire lo stacco intonativo in versi bipartiti, amplificando, ad esempio, il parallelismo di versi costruiti sulla correlazione,

---

<sup>92</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 163.



diffusi ampiamente nelle *Stanze*, soprattutto se si tiene conto del numero tutto sommato esiguo degli endecasillabi di quarta e quinta nell'opera:

<i>St.</i> I 31, 4	or l'orso uccide, or al lion minaccia;	2 4 5 8 10
<i>St.</i> I 57, 8	qui 'l tira Amor, quinci il ritrae vergogna.	2 4 5 8 10
<i>St.</i> I 59, 3	dianzi eri tuo, or se' fatto d'Amore,	1 4 5 7 10
<i>St.</i> I 107, 2	or di serpente or d'un pastor fa fede,	1 4 5 8 10
<i>Risp.</i> 9, 5	Ecco la vita, ecco la carne e l'ossa:	1 4 5 8 10

Concludiamo il paragrafo facendo notare come questo schema costituisca delle variazioni dei moduli di quarta e settima e più spesso di quarta e ottava.

#### 1.8.6 Contiguità di quinta e sesta

Gli schemi con accenti contigui in quinta e in sesta posizione sono molto rari in tutto Poliziano, e non c'è squilibrio nel loro utilizzo tra le tre opere: sia le *Stanze* che le *Rime* presentano valori percentuali di poco differenti e di poco inferiori all'1,5% mentre l'*Orfeo* non supera l'1%. Anche nei *Fragmenta* sono attestati simili valori (1,21%),<sup>93</sup> bassi ma comunque superiori alla tradizione; nella lirica quattro- cinquecentesca invece, questo schema viene utilizzato con più profusione da certi autori, ad esempio da Lorenzo,<sup>94</sup> mentre Boiardo lirico si attiene ai valori petrarcheschi e di Poliziano.<sup>95</sup>

L'ictus di quinta è il più delle volte gregario a quello di sesta, per cui la successione delle due arsi è ascendente, come ben esemplificano i seguenti endecasillabi:

<i>St.</i> I 13, 2	ch'a te stessi te fura, ad altrui porge;	3 5 6 9 10
<i>St.</i> I 37, 7	ivi sotto un vel candido li apparve	1 3 5 6 10
<i>St.</i> I 89, 8	né spengon le fredde acque il dolce foco.	2 5 6 8 10
<i>St.</i> II 38, 5	già tutto pareva d'oro il monte d'Eta,	2 5 6 8 10

<sup>93</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 130- 131.

<sup>94</sup> Lo schema supera i due punti percentuali nelle opere liriche di Lorenzo. Cfr. Bellomo 2014, p. 459.

<sup>95</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 58.

<i>Risp.</i> 27, <sup>8</sup> 8	o tu stendi omai l'arco, o tu lo scocca.	3 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 55, 3	che, se mai venir deve, tempo fora	3 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 82, 5	E poi, se l'error tuo conoscerai,	2 5 6 10
<i>Var.</i> 127, 45	facean i be' crin d'oro al vento sparsi!	2 5 6 8 10 <sup>96</sup>

Non in tutti i casi, ma in alcuni, si ha la percezione che il ritmo si faccia dissonante, quando soprattutto alla parola tronca o monosillabica succede una sdrucchiola (*St.* I 37, 7); non così, ovviamente, quando c'è incontro vocalico. La minor intensità dell'accento di quinta si avverte anche in questi versi non bipartiti:

<i>St.</i> I 26, 6	segua/ de' fedel can/ la schiera stretta),	2 5 6 8 10
<i>Orf.</i> 225	pel pomo ch'a te già,/ regina,/ piacque	2 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 52, 2	pietà,/ se pietà alcuna/ in voi/ si serba!	2 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 66, 1	Ohimè,/ Signor mio,/ perché t'adiri	3 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 91, 1	Quando penso,/ amor mio,/ che 'l giorno è presso	1 3 5 6 8 10

Interessante che in questi ultimi due versi con inciso sia riproposta la stessa “costruzione” con inversione tra sostantivo e aggettivo possessivo in coincidenza del ribattimento d'arsi, che non costituisce quindi un momento d'interruzione del ritmo del verso, ma solo una sua lieve increspatura.

Non così invece nei seguenti esempi, dove in corrispondenza della quinta posizione cade una pausa di sintagma, sicché il verso, se bipartito, risulta eterodosso rispetto ai classici endecasillabi bipartiti a partire dalla quarta o dalla sesta sede:

<i>St.</i> I 15, 4	uscito pur mo' fuor del vecchio scoglio.	2 5 6 8 10
<i>St.</i> I 46, 7	tanti cori Amor piglia fere o ancide,	1 3 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>3</sup> 7	e lui sempre mai cerca farti onore,	2 5 6 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>15</sup> 2	assaggia anche tu el frutto dell'amore:	2 5 6 10
<i>Risp.</i> 42, 6	alor ch'i' serò/ in braccio a morte/ corso;	2 5 6 8 10

<sup>96</sup> Fonte del verso è il famoso incipit della canzone XC dei *Fragmenta*, che anche Praloran cita nel paragrafo dedicato agli schemi con ictus contigui in quinta e sesta, cfr. Praloran 2003, p. 164. La canzone nr. 127, l'unica che risulti composta dal Poliziano, è una rivisitazione della canzone 126 dei *Fragmenta*, ma il poeta attinge copiosamente da tutto il Petrarca del *Canzoniere*.

Si noti come la gerarchia delle due arsi sia ora invertita e di conseguenza l'andamento risulti discendente, non ascendente.

### 1.8.7 Contiguità di settima e ottava

Lo schema è tra i meno frequenti con gli ictus contigui: nelle *Rime* è il penultimo in ordine di frequenza prima di quello con contiguità di prima e seconda, nelle *Stanze* è di poco più presente del modulo di quinta e sesta e quindi è il terz'ultimo tra tutte le tipologie, e nell'*Orfeo* è quello meno sfruttato in assoluto, con solo una occorrenza. Lo schema può essere considerato una variazione del modulo dattilico se il settimo accento è gerarchicamente più forte dell'ottavo, come in questi casi:

<i>St.</i> I 21, 6	ruppe ogni legge, e pietà misse in fondo;	1 4 7 8 10
<i>St.</i> I 47, 8	levossi in piè con di fior pieno un grembo.	2 4 7 8 10
<i>St.</i> II 27, 7	dolce all'entrar, all'uscir troppo amara,	1 4 7 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>4</sup> 6	se tu facessi/ di lui/ qualche pruova.	2 4 7 8 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>10</sup> 5	Scior gli conviene o tagliar questo nodo	1 4 7 8 10

Come si vede, a volte tra settima e ottava avviene uno snodo sintattico, il secondo *break* di un verso a tre tempi. Gli altri esempi invece sono tutti versi classicamente bipartiti *a minore* in cui però, spesso, nel secondo emistichio l'ordine dei costituenti risulta un po' sfalsato, per l'anticipazione di un elemento (*St.* I 21, 6 e *St.* II 27, 7 dove, rispettivamente, il secondo sostantivo e il secondo infinito sostantivato delle correlazioni vengono anticipati in settima posizione per creare un chiasmo; anticipazioni che creano un *ordo* marcato si hanno anche a *St.* I 47, 8, *St.* I 61, 3) che comporta una lieve pausa intonativa dopo la settima posizione. In *Risp.* 27,<sup>10</sup> 5 però sembra che la pausa maggiore cada proprio tra settima e ottava, sbilanciando di una posizione "in avanti" rispetto alla canonica cesura di sesta il centro del verso.

Quando le parole poste sotto settima e ottava sono legate dalla sinalefe, di solito si ha un raccordo armonico, senza discontinuità, con incontro d'accenti ascendente:

St. I, 35 4	che 'l bosco folto sembrava ampia strada.	2 4 7 8 10
St. I 68, 2	mossesi lieto pel negro aere a volo,	1 4 7 8 10
St. 68, 8	Zefiro vola e la verde erba infiora.	1 4 7 8 10
St. I 95, 1	La regia casa il sereno aier fende,	2 4 7 8 10
Ball. 109, 25	el tuo bel nome, e con voci alt'i' dica:	4 7 8 10
Var. 126, 26	o di vil sangue o per molti anni antico,	4 7 8 10

Anche qualora ci siano inversioni l'effetto è comunque più di "legato" che d'interruzione; in molti di questi esempi con incontro vocalico tra settima e ottava notiamo realizzazioni di grande fluidità sintattica. Va precisato comunque che gli endecasillabi di settima e ottava con sinalefe sono diffusi per lo più nelle *Stanze*, meno nella raccolta poetica, dove affiorano prevalentemente nelle *Ballate* e nelle *Varie*.

#### 1.8.8 Contiguità di nona e decima

Dopo lo schema di sesta e settima, il modulo con ictus contigui più sfruttato è, nelle *Stanze* e nelle *Rime*, quello con gli ictus nelle ultime due posizioni del verso; nella *Fabula di Orfeo* invece non ha pari diffusione, essendo sfruttato meno degli schemi di terza e quarta e a pari livello con quello di quarta e quinta. In Petrarca la scala di utilizzo dei moduli a ictus adiacenti rispecchia quella delle opere maggiori di Poliziano, ma anche nella lirica tradizionale fino a Dante (soprattutto nella *Commedia*) dopo gli scontri d'arsi in sesta e settima, si è sempre voluto intensificare ritmicamente la punta del verso. Come ci illustra Praloran, nella *Commedia* la parte finale del verso è spessissimo sede di coppie di sostantivi e aggettivi, il primo dei quali è bisillabico o trisillabico apocopato e il secondo bisillabico piano.<sup>97</sup> La figura è massicciamente presente nelle *Stanze*, mentre nelle *Rime* non sembra possedere analogo rilievo; vediamone qualche esempio:

St. I 7, 5	lascia tacere un po' tuo maggior tromba	1 4 6 9 10
St. I 10, 7	e 'l volto difendea dal solar raggio,	2 6 9 10

<sup>97</sup> Cfr. Praloran 2003, p. 165.

<i>St.</i> II 3, 8	le scelerate man', la crudel rabbia?	4 6 9 10
<i>St.</i> II 31, 8	ché sol ti serba lei trionfal palma”.	2 4 6 9 10
<i>Risp.</i> 46, 7	Deh sospira, cor mio, tuo crudel sorte	2 3 6 9 10
<i>Risp.</i> 78, 3	e vederete la mia crudel sorte	4 6 9 10
<i>Ball.</i> 107, 11	per amorzar alquanto il crudel foco,	4 6 9 10

Ho volutamente citato tre endecasillabi dalle *Rime* in cui la nona posizione è occupata dal medesimo aggettivo apocopato, “crudel”, due volte in concordanza con lo stesso sostantivo a formare una locuzione di carattere formulare, «crudel sorte». La ricorsività della formula e dell’aggettivo può ben essere annoverata tra i fenomeni esemplificativi della generale ripetitività tematica e semantica propria soprattutto dei rispetti polizianeï, che si presentano come infinite variazioni sullo stesso tema, il topico amore diseguale tra il cantore e la donna- antagonista. Desidero però fare una dovuta puntualizzazione: la ripetitività di certi stilemi, di certe locuzioni è assolutamente normale in poesia ed è uno degli aspetti che più vistosamente contribuisce a identificare lo stile o il gusto di un dato poeta. Quello che intendo sottolineare però, citando dove occorrono delle locuzioni ricorrenti nelle *Rime* polizianeë, è che queste sono assolutamente intenzionali, volte a creare ridondanza a tutti i livelli, con il conseguente svuotamento sul piano del senso. Tale atteggiamento trova una delle sue giustificazioni nel genere letterario, il filone non aulico e “popolareggiante” dei rispetti quattrocenteschi e della ballata: non sarebbe di certo ammesso con altrettanta larghezza in un’opera più aulica e impegnata come sono le *Stanze*. Il frequente ripetersi degli stessi stilemi denota infatti il carattere volutamente stereotipato del lessico delle *Rime*, in particolare dei *Ripetti*, dove l’interesse dell’autore sembra indirizzato più agli aspetti musicali che a quelli semantici. Ma su questo aspetto avremo modo di soffermarci a lungo in seguito.

Un altro stilema che percorre un po’ tutta la raccolta e che è più una costante ritmica che una ripetizione semantica e lessicale, sono le clausole con inversione formate dalla coppia sostantivo+ aggettivo possessivo monosillabico, quasi assenti nelle *Stanze*:

<i>Risp.</i> 16, 3	ma perché ne contenti, al parer mio,	3 6 9 10
<i>Risp.</i> 22, 1	I’ so ben che tu ’ntendi el cantar mio,	3 6 9 10
<i>Risp.</i> 22, 5	Se ti piacessi, caro Signor mio,	4 6 9 10

<i>Risp.</i> 53, 4	che ha messo a foco e fiamma lo cor mio.	2 4 6 9 10
<i>Risp.</i> 92, 6	questo fa troppo acerbo il partir mio,	1 4 6 9 10
<i>Var.</i> 127, 94	po' che 'n gio' son conversi e dolor tuoi.	1 3 6 9 10

Clausole con anastrofi in genere sono frequenti, come avveniva in altri moduli con ictus contigui, e comportano anche qui il rallentamento del verso in prossimità della sua fine, poiché la linea melodica e intonativa “indugia” tra nona e decima sede:

<i>St.</i> I 3, 5	di', signor, con che lacci da te presa	1 3 6 9 10
<i>St.</i> I 15, 7	Ché quanto ha il volto più di biltà pieno,	2 4 6 9 10
<i>St.</i> I 87, 4	e tigr̃i infuriati a ferir vansi;	2 6 9 10
<i>St.</i> I 111, 7	qual fa d'un corno e qual delle man ciotola,	1 4 6 9 10
<i>Risp.</i> 32, 1	Or credi tu ch'io sempre durar possa	2 6 9 10
<i>Risp.</i> 56, 1	Credut'io non arei crudeltà tanta	2 6 9 10
<i>Var.</i> 126, 9	Poco sente il piacer chi 'l piacer tace,	1 3 6 9 10

Altrettanto diffuse sono le realizzazioni tripartite o quadripartite con ultimo apice che cade tra nona e decima:

<i>St.</i> II 33, 2	e tutto fiammeggiar/ lo facea/ d'auro;	2 6 9 10
<i>St.</i> II 44, 8	perché troppo è/ 'l valor di costei/ forte.	3 6 9 10
<i>St.</i> I 41, 6	giammai li occhi/ da li occhi/ levar/ puolle;	2 3 6 9 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>2</sup> 3	e che qualche pietà/ nel tuo cor/ regni,	3 6 9 10
<i>Risp.</i> 27, <sup>134</sup>	el servo tuo/ di fede e d'amor/ pieno.	2 4 6 9 10
<i>Risp.</i> 33, 6	per far/ de' miei tormenti/ el tuo cuor/ sazio?	2 6 9 10
<i>Risp.</i> 96, 7	quando l'animo arai/ del mio mal/ sazio,	1 3 6 9 10
<i>Orf.</i> 69	com'agnella/ dal lupo/ fuggir/ suole.	3 6 9 10

Le realizzazioni con sinalefe tra nona e decima, così frequenti in Petrarca da costituire la metà di tutte gli endecasillabi di nona e decima,<sup>98</sup> in Poliziano sono

---

<sup>98</sup> CFr. Praloran 2003, p.166

decisamente minoritarie rispetto alle varianti con scontro d'accenti e connotano versi suggestivi, con riecheggiamenti fonici, per lo più, prevedibilmente, nell'opera aulica:

<i>St.</i> I 58, 8	vedi chi tu se' or, chi pur dianzi eri.	1 4 6 9 10
<i>St.</i> I 95, 2	fiammeggiante di gemme e di fino oro,	3 6 9 10
<i>St.</i> I 114, 7	e quella man con che era a tenere uso	2 4 6 9 10
<i>St.</i> I 112, 2	con vene grosse nere e di mosto umide,	2 4 6 9 10
<i>Risp.</i> 36, 3	E io te sola e non altri amo. Altri amo.	1 3 6 7 9 10 <sup>99</sup>
<i>Risp.</i> 93, 4	perch'io lascio i begli occhi ch'i' tanto amo.	3 6 9 10

Mentre nelle *Rime* di endecasillabi con incontro vocalico in punta di verso se ne contano solo una manciata (e si noti la presenza del rispetto di Eco che per artificio ricorre quasi sempre alla sinalefe in finale di verso) ancor meno che in altri schemi: una scelta questa, che pare porsi decisamente in segno antipetrarchesco.

Una figura ritmico-sintattica di grande suggestione è costituita dagli endecasillabi con unica pausa di scansione dopo la nona posizione; in questi casi l'intonazione viene spinta «proprio sull'orlo della sequenza versale»: <sup>100</sup>

<i>St.</i> I 65, 3	d'altre speme e paure e pensier carco,	1 3 6 9 10
<i>St.</i> I 85, 4	di bianchi fiori e verdi capelli orna.	2 4 6 9 10
<i>St.</i> I 115, 7	anzi, tutto di pianto e dolor macero,	1 3 6 9 10

L'effetto è particolarmente mirabile nel primo esempio, dove la linea melodica scivola veloce e senza interruzione avvolgendo l'andamento privo di stacchi della serie enumerativa, per arrestarsi poi appena un attimo prima della fine del verso. Il secondo verso citato non regala forse lo stesso effetto, essendo molto più bilanciato “al centro” per via dell'ictus di quarta che separa il primo complemento di specificazione dal secondo. Ho voluto riportare anche il settimo verso dell'ottava nr. 115 del primo libro

<sup>99</sup> Il verso del rispetto 36, il “rispetto di Eco”, è, come tutto il componimento, di difficile scansione in quanto presenta quasi in ogni verso sia, ovviamente, sinalefi sia dialefi. In questo caso si è optato per collocare la dialefe tra ottava e nona sillaba e di lasciare i legami vocalici in tutte le altre posizioni, anche tra prima e seconda.

<sup>100</sup> Cfr. Praloran 2003, p.168.

delle *Stanze* in quanto notevole esempio di endecasillabo con pause di scansione maggiori dopo prima e dopo nona posizione, proprio nelle due punte estreme del verso. Appare superfluo a questo punto far notare che tali realizzazioni trovino spazio essenzialmente nelle *Stanze* e in una loro particolare sezione, le cosiddette “stanze degli intagli”, il luogo forse più raffinato dell’opera. Nella poesia antiaulica delle *Rime* possiamo invece ammirare una realizzazione di questo genere (con due interiezioni sotto accento di nona e di decima), anch’essa notevole, ma per tutt’altri parametri:

*Risp.* 53, 6

sentomi consumare, ohimè Dio!

1 6 9 10



## 2. Gli schemi compositivi dell'ottava

### 2.1 L'ottava delle *Stanze*

Le *Stanze per la Giostra*, com'è noto, sono qualcosa di profondamente diverso dai poemi cavallereschi, sia quattro- che cinquecenteschi. Esse mutuano dal genere dei poemi narrativi in ottave (e da quello dei poemi celebrativi di giostre, il genere in cui le *Stanze* propriamente s'inscrivono), di fatto, solo la forma metrica: il movimento della narrazione è costantemente interrotto da sequenze descrittive (pensiamo alle tante ottave descrittive che affollano ad esempio l'episodio della battuta di caccia) e soprattutto dal lunghissimo *excursus* (sono ben cinquantadue ottave) sul regno di Venere. La critica ha spesso insistito sulla scarsa propensione del Poliziano per il genere epico- narrativo, certamente a ragione; ma la debolezza dell'assetto narrativo dell'opera dovuta all'assoluta preponderanza delle sezioni descrittive è in prima istanza un fatto di poetica e di gusto personali. Come asserisce Ghinassi, «[...] non si può dire che le *Stanze* abbiano precisi e forti legami con un genere particolare: esse rappresentano molto più un'espressione della cultura e del gusto personale dello scrittore». <sup>101</sup> E anche l'effettiva sproporzione nell'assetto complessivo del "poemetto", per cui si ha un primo libro più lungo di 125 ottave perché dilatato dall'*excursus* centrale e un secondo più breve di 46, sembra, suggerisce un altro grande studioso del Poliziano, Emilio Bigi, almeno in parte intenzionale. Quest'irregolarità pare infatti rispondere a quella personale propensione alla *varietas* teorizzata dal poeta nei suoi *Miscellanea*, *varietas* che deve essere alla base oltre che della lingua e dello stile, anche dell'architettura delle sue opere. <sup>102</sup>

Dalle scansioni effettuate e dalla comparazione con le campionature di Marco Praloran sui poemi in ottava, emerge in primo luogo che il Poliziano preferisce suddividere l'ottava in settori pari a differenza di molte opere quattrocentesche, soprattutto il *Morgante* ma anche *l'Inamoramento de Orlando*, che vedono un utilizzo non trascurabile degli schemi "dispari", assai rari nell'opera poliziana (5,8%). La tendenza inaugurata dalle *Stanze* verrà radicalizzata nelle opere cinquecentesche: nel

---

<sup>101</sup> Cfr. Ghinassi 1957, pp. XIV- XV.

<sup>102</sup> Cfr. Bigi 1983, p. 104 dove viene citato un passo dei *Miscellanea* in cui viene consigliata un'organizzazione non troppo regolare delle proporzioni tra le parti dell'opera letteraria, attraverso l'alternanza di capitoli più lunghi e capitoli più brevi.

*Furioso* e ancor più nella *Liberata* la frequenza delle scansioni dispari è infatti portata a valori minimi.

Certamente poi, come ulteriore indice di diversità rispetto alle opere cavalleresche del Quattrocento andrà interpretata la consistente presenza nelle *Stanze* delle ottave racchiuse da un unico giro periodale, rappresentanti l'11,1% del totale. Si tratta di una media altissima rispetto a Boiardo, che a sua volta si differenzia dalle opere canterine e dal Pulci per una frequentazione maggiore di questo schema,<sup>103</sup> e sicuramente costituisce uno dei motivi che portano a collocare le *Stanze* su un versante decisamente lirico. Le ottave di sintassi continua spesseggiano innanzitutto agli estremi dell'opera, la sezione proemiale e il finale, che sono luoghi permeati da un tono e da uno stile spiccatamente enfatici, magniloquenti; ma molto più indicativo è che esse informano nel corpo d'opera in prevalenza sezioni o parentesi descrittive, spesso di grande liricità. Il poema ariostesco non supera di molto le *Stanze* (le ottave monoperiali ammontano lì infatti al 13,61%)<sup>104</sup> ma da solo questo dato statistico non dice molto e anzi può portare a previsioni errate: le strategie compositive dei due poeti, così come il loro stile e la natura profonda, il motivo d'essere delle due opere, sono sensibilmente differenti e questo emergerà chiaramente in sede d'analisi. L'elemento che salta più all'occhio, infatti, dall'esame di questi schemi è il carattere prevalentemente paratattico della sintassi delle *Stanze* anche nella realizzazione di costrutti subordinativi. L'assunto, che può sembrare una contraddizione, si riferisce al principio che determina l'articolazione interna ai costrutti ipotattici, o, in altre parole, riguarda la più consueta strategia di espansione sintattica: più che una costruzione in profondità cioè, prevale di gran lunga "l'espansione in orizzontale", ossia la coordinazione tra dipendenti.

Altro aspetto rilevante è la buona percentuale degli schemi con sestina unitaria, soprattutto quando questa è collocata prima del distico (6+2), cosicché il principale snodo strutturale dell'ottava, il punto di transizione tra rime alterne e bacciate, viene ad essere rilavato anche sintatticamente. Anche in questo le *Stanze* mostrano un comportamento significativamente diverso se non opposto all'*Inamoramento de Orlando*, dove prevalgono gli schemi con distico iniziale autonomo sulle rispettive varianti (2+6 anziché 6+2, 2+2+4 invece di 4+2+2) per una questione intimamente connessa con l'alta

---

<sup>103</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 132.

<sup>104</sup> Cfr. Ibid. p. 131.

narratività del poema, a differenza delle *Stanze*; perché lì il primo distico funge spessissimo da cellula connettiva con l'unità strofica precedente. Come il Poliziano delle *Stanze*, anche l'Ariosto preferisce di gran lunga isolare sintatticamente il distico finale e così le ottave 6+2 sono largamente più diffuse della variante; ma, come afferma Praloran, la funzione detenuta dagli schemi con distico autonomo in Boiardo viene sostituita in Ariosto dalle ottave continue.<sup>105</sup> Nelle *Stanze* quello del legame interstrofico si rivela forse il settore che meglio di tutti evidenzia l'alterità dell'opera poliziana rispetto ai grandi poemi narrativi in ottave, proprio per il carattere prevalentemente statico e descrittivo che le è proprio. Maggiori punti di contatto rileverebbe naturalmente un confronto con opere quali le *Selve* di Lorenzo il Magnifico o l'*Amore* di Girolamo Benivieni, che come le *Stanze* applicano una materia dotta ed eterogenea a questo schema metrico<sup>106</sup> e sono parimenti distanti dal genere epico- cavalleresco.

Un dato assolutamente significativo ed eloquente circa lo stile delle *Stanze* è la forte presenza degli schemi quadripartiti (2+2+2+2), pari al 14%. Una percentuale così elevata è un *unicum* tra le opere cavalleresche quattro- e cinquecentesche schedate da Praloran, e porta alla luce un elemento importante, e cioè che il ritmo delle *Stanze* risente molto della poesia popolareggiante. Questo non solo per la forte presenza delle ottave interamente suddivise in distici, ma anche per la frequenza di certi stilemi dalla forte connotazione musicale, basati sulle figure di ripetizione, *in primis* sulla correlazione e sull'anafora. L'utilizzo delle figure retoriche in sostituzione di connettori coordinativi ma soprattutto subordinativi è ancora più frequente, e direi costante, nei *Rispetti* e nelle *Ballate* ed è forse questo l'aspetto che più assimila le *Stanze* al filone popolareggiante. Le figure di ripetizione che creano vari parallelismi sintattico- strutturali hanno poi la preziosa funzione di riunire unità versali altrimenti irrelate sul piano sintattico. Le *Stanze* infatti, pur presentando tratti aulici, soprattutto sul piano ritmico- prosodico (vedi parte prima) e, come vedremo, nel settore ritmico rispetto alle coeve opere in ottave (da cui escludiamo in parte le *Selve*), sono pur sempre un'opera quattrocentesca e pertanto appaiono lontane dalla purezza e dall'equilibrio di soluzioni caratteristiche di un'ottava pienamente rinascimentale come quella ariostesca. Nel *Furioso* come nella *Liberata* la cellula compositiva minima è infatti il distico, il fenomeno del verso sintatticamente

---

<sup>105</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 236.

<sup>106</sup> Cfr. Ghinassi 1957, *Introduzione* p. XIV.

irrelato è molto meno frequente e si trova perlopiù come citazione di un tratto epico e arcaico nelle clausole asindetichiche.<sup>107</sup>

Lo schema comunque fra tutti prevalente è quello bipartito in due quartine (25,7%), fatto che avvicina questa volta l'opera poliziana al versante epico della tradizione in ottava rima sia quattrocentesca (Boiardo, Pulci) che cinquecentesca (Ariosto, Tasso). Tra gli schemi tripartiti in quartina e distici va infine rilevato che nelle Stanze quello più sfruttato prevede la suddivisione in distici della seconda quartina (4+2+2), ed è una preferenza motivata, come per le ottave 6+2, dalla volontà di armonizzare la compaginazione sintattica con quella metrica, sottolineando lo stacco principale al settimo verso.

### 2.1.1 Sintassi larga: ottave monoperiodali (schema 8)

L'incidenza delle ottave sintatticamente unitarie nelle *Stanze* è tutt'altro che trascurabile: il gruppo, che consta di diciannove unità strofiche su centosettantuno, rappresenta l'11,1% delle ottave dell'opera. Assai distante dalle percentuali delle opere canterine, del *Morgante* (2,84%) e dell'*Inamoramento de Orlando* (4,54%), la *Giostra* del Poliziano si avvicina al poema ariostesco (13,61%).<sup>108</sup> Anche rispetto alle quasi coeve *Selve* di Lorenzo De' Medici, opera eclettica e solo in parte e formalmente imparentata con il genere epico- canterino, e che, soprattutto, mostra molti punti di contatto con le *Stanze*, la percentuale di questi schemi è minore (8,18%).<sup>109</sup> Lo scarto rispetto a Boiardo si comprende considerando il contesto in cui solitamente figurano ottave dalla sintassi larga nell'*Inamoramento*: sono soprattutto le ottave descrittive, concentrate perlopiù nelle sezioni proemiali, ad essere percorse da un unico giro periodale. Mentre infatti nelle parti narrative del poema viene adottata preferibilmente una sintassi breve e paratattica, distintiva della tradizione canterina, in sede proemiale e nelle parti statico- descrittive agisce maggiormente il modello della lirica, in primo luogo di quella petrarchesca

---

<sup>107</sup> La Cabani segnala che un'unità monoversale asindetichica può trovarsi in Ariosto anche a inizio d'ottava come segmento sintatticamente e formalmente legato alla strofa precedente. L'infrazione dello schema pari può, asserisce la studiosa, «trovare spiegazione in osservazioni di tipo retorico- tematico». Cfr. Cabani 1990, pp. 68- 69.

<sup>108</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>109</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 475.

interiorizzata attraverso gli *Amorum Libri*, nonché della *Commedia*<sup>110</sup>. Essendo le *Stanze* maggiormente attraversate da sezioni descrittive che da parti effettivamente narrative, non deve stupire la presenza significativa di strofe dal largo giro sintattico, sia nella variante monoperiodale (schema 8), sia in quella bipartita in una sestina e un distico (schema 6+2).

Quattro ottave su diciannove appartengono alla sezione proemiale del primo libro, caratterizzata, come si conviene ad un proemio, da un tono elevato e da un alto grado di elaborazione formale. Come rappresentativa di questo gruppo strofico citiamo l'ottava di apertura in cui viene esposta la materia del canto, ovvero la celebrazione di armi, *le gloriose pompe e i fieri ludi* indicanti la giostra e i suoi preliminari<sup>111</sup>, e della potenza di Venere, la dea che abita il terzo cielo:

Le gloriose pompe e' fieri ludi  
della città che 'l freno allenta e stringe  
a magnanimi Toschi, e i regni crudi  
di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,  
e i premi degni alli onorati studi,  
la mente audace a celebrar mi spinge,  
sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli  
fortuna o morte o tempo non involi.

(St. I 1)

Il periodo è composto da una principale e una dipendente disposte asimmetricamente tra loro: la principale occupa la sestina e la dipendente, una consecutiva, il distico finale. Lo schema distributivo che ne consegue è pienamente rispettoso delle partizioni del metro perché sottolinea la transizione delle rime tra sestina e distico, da alterne a bacciate. Una prima evidenza dell'elaborazione formale e del carattere enfatico dell'ottava è naturalmente nell'anticipazione dei complementi oggetto rispetto alla predicazione, collocata al v.6, secondo uno stilema proprio dei proemi classici e accolto dalle opere epico-cavalleresche.<sup>112</sup> Nella morfologia interna della sestina poi, si può ravvisare una

---

<sup>110</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 132.

<sup>111</sup> Cfr. Puccini 1992, p.3.

<sup>112</sup> Oltre all'anticipazione sintattica dei complementi oggetto rispetto alla predicazione, un altro tratto stilistico mutuato della poesia latina è l'uso del plurale per il singolare in funzione enfatica. Cfr. Ghinassi 1957, p. 50. Si aggiunga che a questi fenomeni va naturalmente accostato l'alto tasso di latinismi lessicali.

ricerca di equilibrio strutturale che non vuole risolversi in simmetrie totalmente lineari: i primi due sintagmi nominali (vv.1 e 3) sono entrambi corredati di un complemento di specificazione a cui si aggancia una frase relativa, ma non si ha una perfetta disposizione per distici, che pure è tanto ricorrente nell'opera. La relativa retta da «la città» al v. 2, infatti, tracima nel primo emistichio del v.3 creando un'inarcatura, ma anche il segmento susseguente, il complemento oggetto «i regni crudi» e la relativa specificazione si trovano inarcati ai vv. 3- 4. Si noti poi il gioco di *variatio* nella disposizione delle componenti dei sintagmi nominali, sempre costituiti da nome e aggettivo, che a volte è alternato (v.1), a volte chiastico (vv. 3, 5, 7); e avremo modo di notare nel corso del capitolo, come i parallelismi orizzontali e verticali basati sull'alternanza e sul chiasmo siano uno dei procedimenti stilistici più peculiari dell'arte del Poliziano. Un'ultima osservazione sulla *facies* prosodica di questa prima ottava proemiale: il distico baciato che racchiude la consecutiva si distingue per una maggiore intensificazione ritmica. Di contro, il ritmo della sestina ha un carattere uniforme e cadenzato, giacché tutti i versi eccetto l'ultimo sono bipartiti e prevalgono gli schemi giambici a quattro accenti. Il v. 6 che chiude il giro sintattico della frase principale funge, seppur lievemente, da contrappunto: è infatti a tre tempi. Ma è nel distico finale, appunto, che si nota lo scarto ritmico più rilevante: dopo un riavvio di nuovo uniforme e a due tempi con accento in ottava, il ritmo riceve un'impennata nel verso di chiusura. La scelta di uno schema accentuativo (2 4 6 10) che conserva atona l'ottava posizione comporta una maggiore velocità di elocuzione, amplificata anche dalla sinalefe tra i membri del *tricolon*.

Ci siamo soffermati a lungo su un'ottava che presenta da un lato tratti di marcatezza sintattica (la prolessi dei complementi oggetto), dall'altro però una successione progressiva delle proposizioni del periodo, con una lunga principale seguita da una subordinata. Così avviene nella maggior parte delle ottave con sintassi continua delle *Stanze*, che per giunta di rado comprendono costrutti subordinativi complessi. Su tutte le realizzazioni sintattiche di questi schemi prevalgono i costrutti infinitivi con verbi perlopiù di percezione, che ritroveremo anche in molte ottave con sestina unitaria. Assai meno diffuse sono le realizzazioni con prolessi della subordinazione e a questo proposito sarà interessante osservare da vicino come questa si configuri, se cioè ha un carattere “stratificato” o cumulativo.

Il modo tutto personale in cui il Poliziano realizza le infinitive soggettive con verbi di percezione fa sì che le ottave da esse informate si rivelino, a mio parere, tra i luoghi più lirici di tutta l'opera. Il fascino ispirato da queste ottave risiede nello *status* particolare dei verbi all'infinito, in bilico tra dipendenza e autonomia dal verbo reggente. Questo perché il verbo principale è sempre confinato in apertura di stanza e passa perciò in secondo piano, tanto da sembrare quasi soltanto un espediente per conservare la correttezza grammaticale.<sup>113</sup> La sensazione che gli infiniti assumano autonomia rispetto al verbo reggente è poi particolarmente evidente qualora questo regga più dipendenti, le quali vengono a succedersi a cascata l'una dopo l'altra secondo una logica prettamente cumulativa. Così avviene in due celebri stanze iniziali dell'opera, la nr. 17 e la nr. 18. Le citiamo di seguito assieme per mettere in evidenza, oltre che i risvolti stilistici del costrutto, altre peculiarità ritmico- sintattiche che le rendono affini:

Quanto è più dolce, quanto è più sicuro  
*seguir* le fere fugitive in caccia  
fra boschi antichi fuor di fossa o muro,  
e *spiar* lor covil per lunga traccia!  
*Veder* la valle e 'l colle e l'aer più puro,  
l'erbe e' fior, l'acqua viva chiara e ghiaccia!  
*Udir* li augei svernar, rimbombar l'onde,  
e dolce al vento mormorar le fronde!  
(St. I 17)

Quanto giova a mirar *pender* da un'erta  
le capre, e pascer questo e quel virgulto;  
e 'l montanaro all'ombra più conserta  
*destar* la sua zampogna e 'l verso inculto;  
*veder* la terra di pomi coperta,  
ogni arbor da' suoi frutti quasi occulto;  
*veder* cozzar monton, vacche mughiare  
e le biade ondeggiar come fa il mare!  
(St. I 18)

---

<sup>113</sup> Per una magistrale descrizione del presente fenomeno sintattico cfr. Ghinassi 1957, pp. 78- 80.

Come le altre realizzazioni di questo tipo sintattico in cui ritorna il tema elogiativo della vita agreste (*St. I 19 e I 33*), le due ottave possiedono un carattere estremamente contemplativo e un tono ammirativo che fa trasparire una grande partecipazione<sup>114</sup> e allo stesso tempo un grande senso di eleganza. Entrambe contengono lunghe frasi esclamative introdotte dall' avverbio *quando* reggenti ciascuna quattro infinitive soggetto che solo nella nr. 18 vengono a disporsi in una perfetta struttura a distici, creando così quattro microsequenze descrittive tematicamente differenziate, secondo un procedimento sfruttatissimo nelle ottave suddivise in quattro distici autonomi (e proprio subito dopo, a *St. I 19*, si hanno quattro periodi biversali di costrutti infinitivi). Nella nr. 17 la suddivisione per distici ha luogo solo nella seconda quartina, in cui oltretutto scompare il legame coordinativo tra le dipendenti, e lo stesso avviene nell'ottava gemella. Soprattutto questi ultimi due infiniti assumono in virtù del legame asindetico nonché, chiaramente, della maggior distanza dal verbo principale ancora più autonomia e su di loro, afferma Ghinassi, ricade tutto il tono ammirativo della principale.<sup>115</sup> Nell'ottava nr. 17 il forte rilievo dei due ultimi infiniti è inoltre sottolineato dalla scelta editoriale di porre dei punti esclamativi dopo la quartina e alla fine di ogni distico, dando così alle due infinitive l'aspetto di frasi indipendenti.

La simmetria tra le due ottave è scandita, si diceva, dallo stesso *incipit*, nonché dalla posizione speculare dell'infinito *veder* a capo del quinto verso. Ma non solo, poiché all'inizio del v. 4 in entrambe si trova il verbo della seconda infinitiva (*spiar* a *St. I 17* e *destar* a *St. I 18*), fatto che a *St. I 18* crea un chiasmo strutturale tra la seconda e la terza dipendente. Inoltre, anche la morfologia del distico baciato partecipa della simmetria tra le due ottave: al v. 7 la disposizione dei costituenti grammaticali è a chiasmo, ma mentre a *St. I 17* i soggetti sono posti agli estremi e gli infiniti al centro, a *St. I 18* l'ordine dei costituenti affini viene capovolto in infinito- soggetto- soggetto- infinito.

Costrutti infinitivi in cui i verbi dipendenti tendono ad un'analogia autonomia affiorano sovente anche in una determinata sezione dell'*excursus* sul regno di Venere,

---

<sup>114</sup> Perché le ottave vengono proferite dal protagonista nella finzione narrativa; ma all'ottava nr. 30 è la voce narrante a commentare ammirata le gesta di Iulio durante la battuta di caccia.

<sup>115</sup> Cito per intero le parole di Ghinassi a proposito dell'ottava 17: «la proposizione principale, ristretta al primo verso, anche se teoricamente può reggere i quattro infiniti soggettivi (*seguir, spiar, veder, udir*), nella lettura cede il suo tono ammirativo agli infiniti: su questi si insiste e da questi è ripresa la costruzione senza neanche più, negli ultimi due casi che sono i più chiari, lo scrupolo del legame coordinativo». Cfr. Ghinassi 1957, p. 78.



nelle cosiddette “stanze degli intagli”. Eccone un esempio in cui la disposizione delle due infinite coordinate suggerisce una suddivisione in due quartine; si noti come la comparsa dei due infiniti dipendenti venga ritardata rispettivamente al v. 4 e al v. 8:

Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti  
si vede il frusto genitale accolto,  
sotto diverso volger di pianeti  
*errar* per l'onde in bianca schiuma avvolto;  
e drento nata in atti vaghi e lieti  
una donzella non con uman volto,  
da zefiri lascivi spinta a proda,  
*gir* sopra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.  
(*St.* I 99)

Assai più raramente il Poliziano realizza stanze sintatticamente continue con prolessi della subordinazione. È bene sottolineare, con Soldani, che l’anteposizione della subordinata alla principale non costituisce di per sé un fatto di “marcatezza” sintattica, vale a dire un’inversione dell’ordine “naturale” tra le proposizioni (quello di principale-subordinata), perché ci sono proposizioni che ammettono e addirittura privilegiano tale ordine (è il caso naturalmente del periodo ipotetico).<sup>116</sup> Tuttavia sono d’accordo con lo studioso nel considerare la prolessi della subordinazione un fattore di tensione stilistica in quanto «crea sempre e comunque nel lettore un’attesa di completamento della struttura sintattica, che non si esaurisce fino alla comparsa della principale, del basamento cioè dell’impalcatura del periodo. [...] Mentre la posposizione è piuttosto avvertita come aggiunta di un ulteriore blocco frastico a una struttura per sé già compiuta o autoportante».<sup>117</sup> Ora, nella nostra tradizione poetica, un incremento decisivo delle strutture prolettiche nelle «proposizioni topologicamente libere» (cit. Soldani 2003, p. 432) come le causali rematiche,<sup>118</sup> le temporali e le comparative, connesso ad un aumento della complessità della subordinazione, si ha essenzialmente a partire da Petrarca, che certo però fa tesoro della prassi stilistico- sintattica della *Commedia* (nelle strutture

---

<sup>116</sup> Cfr. Soldani 2003, pp.420- 421.

<sup>117</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 421, il quale in nota corregge l’ultima affermazione sugli esiti stilistici e pragmatici della posposizione della subordinata alla principale, escludendola per le frasi argomentali, in quanto nucleari e dunque “richieste” dal verbo.

<sup>118</sup> Di contro le causali tematiche, cioè le avverbiali di frase, introdotte ad es. da *siccome*, precedono sempre la principale. Cfr. GGIC, vol. II, pp.747- 748.

comparative soprattutto). È importante distinguere due diverse strategie o principi costruttivi che stanno alla base della realizzazione delle subordinate prolettiche e che sono compresenti nei *Fragmenta*: l'uno prevede un'espansione per così dire in profondità della dipendente attraverso l'inserzione di altre subordinate, l'altro una sua espansione in orizzontale tramite la coordinazione. Il Poliziano predilige nettamente il secondo dei due, che è sostanzialmente un metodo costruttivo cumulativo, basato com'è sull'aggiunzione di segmenti prolettici e come tale si confà alla sintassi estremamente semplice e paratattica delle *Stanze*.

L'opera poliziana vede un impiego non trascurabile (in tre ottave con sintassi continua e in una con schema 6+2) di una figurazione sintattica di matrice petrarchesca basata sulla coordinazione tra segmenti prolettici che, mutuando la terminologia di Soldani, indicherò come SN+relativa. Essa consiste nell'espansione tramite relative o altre subordinate di un sintagma nominale posto all'inizio di componimento, che risulta pertanto separato dalla predicazione a causa di questo inserto ipotattico. Nell'invocazione ad Amore a *St. I 2* troviamo un attacco sintattico con sintagma nominale al vocativo; da questo si dipanano cinque proposizioni relative che si succedono a mo' di elenco fino alla comparsa del verbo principale al v. 8, preceduta della ripresa dell'invocazione tramite il vocativo "Amor" espanso da un sintagma preposizionale. L'accumulo sintattico avviene principalmente per asindeto ed è particolarmente insistito, specialmente ai vv. 3-6, dove si susseguono quattro relative ciascuna della lunghezza di un verso:

O bello idio ch'al cor per gli occhi inspiri  
dolce disir d'amaro pensier pieno,  
e pasciti di pianto e di sospiri,  
nudrisci l'alme d'un dolce veleno,  
gentil fai divenir ciò che tu miri,  
né può star cosa vil drento al tuo seno;  
Amor, del quale i' son sempre soggetto,  
porgi or la mano al mio basso intelletto.  
(*St. I 2*)

L'attacco sintattico SN+relativa ricorre inoltre a *St. II 41* e *St. II 43*, ancora in contesti solenni e nuovamente in due invocazioni. L'espansione sintattica per

coordinazione coinvolge diverse altre tipologie di subordinata; si prenda ad esempio il seguente periodo ipotetico:

S'io vidi drento alle tue armi chiusa  
la sembianza di lei che me a me fura;  
s'io vidi il volto orribil di Medusa  
far lei contro ad Amor troppo esser dura;  
se poi mie mente dal tremor confusa  
sotto il tuo schermo diventò sicura;  
s'Amor con teco a grande opra mi chiama,  
mostrami il porto, o dea, d'eterna fama.

(St. II 42)

L'articolazione interna alla protasi è spiccatamente simmetrica in quanto basata sull'aggiunzione di elementi gerarchicamente e metricamente –almeno fino al v. 6– equivalenti. Le condizionali coordinate formano uno schema a distici quasi perfetto, rilevato, a livello retorico, dall'anafora *s'io vidi* e *se*. Altrove non mancano certo esiti differenti e lontani da questo, comunque prevalente, *principium constructionis*: nella sezione proemiale incorriamo ad esempio in un periodo ipotetico caratterizzato, al contrario del precedente, da una certa complessità ipotattica:

E se qua su la fama el ver rimbomba,  
che la figlia di Leda, o sacro Achille,  
poi che 'l corpo lasciasti intro la tomba,  
t'accenda ancor d'amorose faville,  
lascia tacere un po' tuo maggior tromba  
ch'i' fo squillar per l'italiche ville,  
e temprà tu la cetra a nuovi carmi,  
mentr'io canto l'amor di Iulio e l'armi.

(St. I 7)

È interessante notare che quando la sintassi si fa più logicizzante e articolata la principale non compare mai a fine stanza, bensì in posizione centrale: la condizionale, sintatticamente complessa perché regge altre subordinate, abbraccia infatti solo la prima quartina, dopo la quale, al v. 5, troviamo la principale seguita da una relativa e da una coordinata reggente anch'essa una dipendente – temporale –. L'esito complessivo è di

grande equilibrio strutturale, dovuto appunto alla posizione centrale della principale al quinto verso in corrispondenza dello «snodo strutturale della stanza».<sup>119</sup> Tutte le membra periodali, inoltre, sono disposte entro i confini del metro, non c'è nessuna inarcatura. L'inusuale addensamento ipotattico è qui senz'altro dovuto alla posizione proemiale dell'ottava.

### 2.1.2 Schema 6+2

Lo schema divide l'ottava in due sezioni asimmetriche, rilevando un'arsi lunga sei versi e una tesi breve di due. Le stanze così articolate registrano in Poliziano una frequenza pari all'8,2%, superiore ad ogni altra opera in ottave quattrocentesca. Nell'*Inamoramento* gli schemi con sestina iniziale unitaria si attestano al 4,78% e nel *Morgante* al 5,44%<sup>120</sup> mentre le *Selve* di Lorenzo il Magnifico si avvicinano già di più ai valori delle *Stanze*, con il 7,01%.<sup>121</sup> Questo principio di organizzazione sintattica, solidale con la partitura metrica perché sottolinea il cambiamento di rima tra sestina e distico, vedrà un utilizzo ancora maggiore nel *Furioso* (11,11%),<sup>122</sup> in cui solitamente a un'arsi complessa e ipotattica succede una tesi più lineare, «agile e scattante», come l'ha definita Blasucci.<sup>123</sup>

La sestina ripropone in scala appena ridotta strategie compositive simili a quelle osservate nelle ottave monoperiali: si avranno quindi in prevalenza periodi ampliati per via paratattica e solo in rari casi, per di più confinati in precise parti dell'opera (sempre nella sezione proemiale e nelle ottave finali del secondo libro), si riscontreranno realizzazioni ipotattiche di una certa complessità. In due ottave ritroviamo delle infinitive soggettive rette da verbi di percezione con le ormai note condizioni di ambiguità tra dipendenza e autonomia degli infiniti. Nell'ottava che segue l'ambiguità sintattica e la bellezza dell'intero passaggio è resa soprattutto attraverso l'inversione al v.1 che coinvolge la perifrasi che funge da reggente, l'infinito *mirar* da lei dipendente e

---

<sup>119</sup> Cfr. Praloran 2009, p.223.

<sup>120</sup> Cfr. Praloran 1988, p.131.

<sup>121</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.475.

<sup>122</sup> Cfr. Praloran 1988, p.131.

<sup>123</sup> Cfr. Praloran 2009, p.239.

l'accusativo *Iulio* che è il soggetto di *romper* del v.2. Come afferma Ghinassi, «è l'inversione 'a mirar Iulio è fera cosa' che rende *romper* imprevedibile e lo fa quasi autonomo». <sup>124</sup>

Ah quanto a mirar Iulio è fera cosa  
romper la via dove più 'l bosco è folto  
per trar di macchia la bestia crucciosa,  
con verde ramo intorno al capo avvolto,  
colla chioma arruffata e polverosa,  
e d'onesto sudor bagnato il volto!  
Ivi consiglio a sua fera vendetta  
prese Amor, che ben loco e tempo aspetta;  
(*St. I 33*)

L'infinito, sempre citando Ghinassi, assolve sia una funzione descrittiva per l'accentuato valore nominale, come di participio presente in funzione predicativa, ma riesce anche a smorzare l'azione «immettendola in un'atmosfera senza tempo». <sup>125</sup> Si noti inoltre la raffinata elaborazione formale degli ultimi tre versi della sestina: i primi due sintagmi preposizionali sono, oltre che per l'anafora della preposizione, uniti in un chiasmo verticale che coinvolge i rispettivi sostantivi e aggetti, il sesto invece, a mo' di *variatio* ritmica, manca della preposizione e dispiega un'anastrofe con dislocazione del sostantivo in punta di verso. Il complemento indiretto «d'onesto sudor» forma però a sua volta un chiasmo con il primo emistichio del verso precedente, sicché risulta anch'esso inscritto nel parallelismo verticale. Anche *St. I 105*, un'ottava appartenente all'*ekrfrasis* dei bassorilievi scolpiti nelle porte del palazzo di Venere, offre una costruzione infinitiva di grande portata espressiva che s'interrompe però a metà del quinto verso creando una forte pausa interna all'ottava, fenomeno rarissimo nelle *Stanze*, dopo la quale s'innesta una prima breve coordinata non infinitiva:

Nell'altra in un formoso e bianco tauro  
si vede Giove per amor converso  
portarne il dolce suo ricco tesoro,  
e lei volgere il viso al lito perso

---

<sup>124</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 80.

<sup>125</sup> Ibid., p. 80.

in atto paventosa; e i bei crin d'auro  
scherzon nel petto per lo vento avverso;  
la vesta ondeggia, e indrieto fa ritorno,  
l'una man tiene al dorso, e l'altra al corno.

(*St.* I 105)

Sembra qui che la tendenza degli infiniti a svincolarsi dal verbo reggente si concretizzi effettivamente sul piano sintattico con l'abbandono del costrutto infinitivo e il passaggio a frasi di modo finito: potremmo insomma vedervi una suggestiva transizione di piani da dentro a fuori la finzione, come se l'immagine si distaccasse dal piano scolpito acquisendo vividezza reale. Del resto il poeta insiste a più riprese sulla verosimiglianza delle immagini da lui descritte rivolgendosi direttamente al lettore- spettatore: «Vera la schiuma e vero il mar diresti/ e vero il nicchio e ver soffiare di venti» recita l'incipit dell'ottava nr. 100, e ancora «Giurar potresti che dell'onde uscissi/ la dea...» si afferma alla stanza successiva. Questa sovrapposizione di piani, tra quello che, a livello formale, mantiene come vera la finzione (contrassegnato dalla presenza di verbi quali *si vede* o dalle varie occorrenze di *parere* e *sembrare*) e quello che la fa diventare reale, prosegue sino al termine della descrizione degli intagli delle porte (svolta da *St.* I, 106 a *St.* I, 119).

Riguardo al forte stacco interno all'ottava si diceva che nell'opera accade assai sporadicamente, per la precisione altre quattro volte, a *St.* I 30, I, 97, I 112 e II 13. Mentre nell'ottava venatoria nr. 30 e nella nr. 112 i tagli interni alle quartine sembrano motivati da esigenze mimetiche, come si cercherà di dimostrare dettagliatamente quando analizzeremo le ottave, per la presente descrizione del ratto di Europa il Poliziano potrebbe aver voluto riprendere un tratto metrico- stilistico della fonte ovidiana. I vv. 3-8 traducono infatti parola per parola il finale del II libro delle *Metamorfosi*: «Pavet haec litusque ablata relictum/ respicit et dextra cornuo tenet, altera dorso/ inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes». <sup>126</sup> Come si vede, l'ultima immagine delle vesti fluttuanti nel vento viene isolata da una pausa sintattica al centro del verso, proprio come avviene al v.5 della nostra ottava. Manca in realtà nella rielaborazione poliziana l'esatta coincidenza col modello, per cui l'elemento metrico- stilistico dell'asincronia tra metro e sintassi è ripreso ma fa risaltare un'altra immagine che arricchisce quella dell'ipotesto (e tra l'altro il rilievo dato all'attacco del secondo emistichio «e i bei crin d'auro» rimane

---

<sup>126</sup> Cfr. Ov. *Met.*, II, 873- 75.

impresso per la forte sonorità dovuta alla contiguità accentuale nelle ultime due sedi). Vale la pena infine di evidenziare il parallelismo ritmico e sintattico della clausola baciata: due versi nettamente bipartiti in virtù di coordinazione e correlazione, il primo dei quali traduce ritmicamente l'ondeggiare della veste. È tutt'altro che raro che lo snodo fondamentale della struttura metrica presenti un ritmo più vivace e una maggiore elaborazione retorico- formale, specialmente in questi schemi in cui il distico finale è sintatticamente autonomo.

Realizzazioni sintattiche con successione a cascata di frasi infinitive coordinate, analoghe a quelle viste in *St. I* 17- 18 sono assenti nel gruppo 6+2: le ottave precedentemente analizzate contengono infatti solamente una o due dipendenti e non si ravvisa alcun andamento enumerativo. Questo è invece decisamente operante a *St. II* 37, che citiamo di seguito:

O felice colui che lei non cura  
 e che a' suoi gravi assalti non si arrende,  
 ma come scoglio che incontro al mar dura,  
 o torre che da Borea si difende,  
 suo' colpi aspetta con fronte sicura,  
 e sta sempre provisto a sua vicende!  
 Da sé sol pende, e 'n se stesso si fida,  
 né guidato è dal caso, anzi lui guida.

(*St. II* 37)

La sestina presenta una struttura sintattica discendente con principale confinata al primo verso ed espansa fino al sesto da frasi relative coordinate, ma l'andamento cumulativo viene quasi subito smorzato dall'inserimento delle due comparative ai vv. 3- 4. Interessante è il distico finale costituito da due unità versali coordinate e strettamente coese a livello ritmico- semantico. Le strutture binarie presenti nell'uno e nell'altro verso disegnano due emistichi fortemente simmetrici; la prima contiene una coppia di enunciati semanticamente affini se non quasi equivalenti, mentre la seconda dispiega una *correctio* giocata sulla figura etimologica. Si può inoltre affermare che il distico ha un carattere riassuntivo- anaforico e insieme integrativo rispetto alla sestina, altro tratto non infrequente in questa posizione anche in altri schemi compositivi.

Passiamo ora ad una tipologia sintattica alquanto differente citando un grande esordio narrativo costruito sull'inversione temporale o *cum inversum*. Siamo al preludio

di un momento cruciale del racconto: il protagonista tra poco apprenderà da un complesso intrico di visioni oniriche della morte di Simonetta e della sua imminente vittoria alla giostra e allora, l'annunciazione di quest'evento carico di significato viene svolta tramite uno stilema precipuo dell'epica:<sup>127</sup>

Tempo era quando l'alba s'avicina,  
e divien fosca l'aria ove era bruna;  
e già 'l carro stellato Icaro inchina,  
e par nel volto scolorir la luna:  
quando ciò ch'al bel Iulio el cel destina  
mostrono i Sogni, e sua *dolce* fortuna;  
*dolce* all'entrar, all'uscir troppo amara,  
però che sempre dolce al mondo è rara.  
(St. II 27)

La tecnica aggiuntiva è, lo mostra bene quest'ottava, il procedimento prediletto dal Poliziano per inserire dettagli descrittivi, tratteggiando «singole scene dal gusto quasi impressionistico».<sup>128</sup> L'accumulo coordinativo ai vv. 2- 4 se da un lato arricchisce la raffigurazione, dall'altro acuisce un senso di sospensione che si dissolverà al v. 5 con l'esposizione dell'accadimento. Ciò è dovuto alla peculiarità del costrutto temporale, in cui la veste sintattica delle proposizioni non corrisponde al loro significato logico: è infatti la proposizione formalmente reggente a contenere lo sfondo temporale, mentre l'azione espressa dalla subordinata rappresenta a livello logico l'evento principale. Dunque, il senso di sospensione insito in quella che è formalmente la reggente è dovuto ad un'attesa di completamento, analogamente a quanto accade nelle subordinate prolettiche. Due sono i fenomeni interessanti che ci restano da osservare in quest'ottava, uno puramente retorico e l'altro retorico e insieme metrico- strutturale. Per quanto riguarda il primo, si tratta dell'epifrasi che coinvolge il distico occupato dalla temporale; come si può notare, il sintagma verbale è incuneato tra due complementi oggetto coordinati e, posto a capo del v.6, "condivide" lo spazio versale con il secondo di questi. La pausa centrale del verso è un risvolto metrico dell'epifrasi perché il secondo membro divaricato viene percepito

---

<sup>127</sup> Cfr. Tonelli 1999, p. 123.

<sup>128</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 80.



come un'aggiunta a un enunciato sentito di per sé già come compiuto.<sup>129</sup> Il secondo fenomeno riguarda invece le modalità in cui il distico baciato è unito ma anche separato dalla sestina. Tra le due partizioni c'è una pausa sintattica, dopo la quale si colloca, in anadiplosi, la ripetizione dell'aggettivo *dolce* che si espande creando una "coda" appositiva. Quest'ultimo segmento, se non propriamente dal punto di vista sintattico, è isolato dalla sestina sicuramente sul piano intonativo, ma la coesione le due parti rimane ben salda grazie alla ripresa lessicale. Questo tipo di legame intrastrofico di natura retorico-formale è stato puntualmente studiato da Maria Cristina Cabani per le ottave del *Furioso*.<sup>130</sup> Afferma la studiosa che la *reduplicatio* in seno a due sottounità autonome ha una duplice funzione sintattica: da una parte si rivela un «connettore di natura retorico-lessicale tra blocchi frastici giustapposti»,<sup>131</sup> ed è pertanto una tecnica giuntiva, ma dall'altra sottolinea anche lo scarto tra di essi. Sempre una ripresa lessicale sottolinea le partizioni interne della seguente ottava, la quale dispiega una lunga similitudine in cui comparante e comparato si spartiscono in misura pari lo spazio della stanza:

E come, quando il sol li Pesci accende,  
tutta la terra è di suo virtù pregna,  
che poscia a primavera fuor si estende,  
mostrando al cel verde e fiorita insegna;  
così ne' petti ove lor foco scende  
s'abbarbica un *disio* che drento regna,  
un *disio* sol d'eterna gloria e fama,  
che le 'nfiammate menti a virtù chiama.

(St. II 19)

Una simile realizzazione delle strutture comparative con anteposizione del comparante costituisce la forma più classica della similitudine, è già virgiliana e diverrà la più usuale realizzazione del paragone nel poema ariostesco, così come in generale l'ottava monoperiodale con prolessi della subordinata, soprattutto temporale.<sup>132</sup> Non è certo

---

<sup>129</sup> Questo perché nell'epifrasi, contrariamente a quanto avviene nell'iperbato, il sintagma dilatante non s'inserisce tra due membri dipendenti, ma coordinati; per tanto il lettore percepirà il secondo membro come un'aggiunta, perché «sintatticamente non "necessario" per la completezza dell'enunciato». Cfr. Soldani 1999, pp. 286- 287.

<sup>130</sup> Cfr. Cabani 1990, pp. 9- 60.

<sup>131</sup> Cfr. Ead., p. 17.

<sup>132</sup> Sulla suddivisione pari dell'ottava monoperiodale ariostesca cfr. Praloran 2009, pp. 222- 225.

dunque la frequentazione delle *Stanze* che avrà influenzato l'autore del *Furioso*, né tantomeno il poema boiardesco, dove la figura non è affatto sconosciuta, ma, diversamente dal *Furioso*, trova impiego preferibilmente nelle sezioni descrittive e proemiali. Essa è invece altamente impiegata nella *Commedia* e in Petrarca ed è preferita allo schema inverso, con posposizione del comparante: si pensi infatti ai molti sonetti dei *Fragmenta* con quartine sintatticamente unite in un'ampia subordinazione comparativa anteposta alla principale.<sup>133</sup> E proprio un sonetto petrarchesco, *Rvf* 9, incrociato con un luogo dantesco, *Purg.* 32, 52- 60, è la fonte dell'ottava poliziana. Dalla *Commedia* proviene il soggetto della comparativa, l'azione fecondatrice del sole sulle piante<sup>134</sup>, da cui Petrarca trae spunto per comporre un quadro più articolato:

Quando 'l pianeta che distingue l'ore  
 ad albergar col Tauro si ritorna,  
 cade *vertú* da l'infiammate corna  
 che veste il mondo di novel colore;  
 et non pur quel che s'apre a noi di *fore*,  
 le rive e i colli, di fioretti adorna,  
 ma *dentro* dove già mai non s'aggiorna  
 gravido fa di sé il terrestre humore,  
 onde tal fructo et simile si colga:  
 così costei, ch'è tra le donne un sole,  
 in me movendo de' begli occhi i rai  
 cria d'amor pensieri, atti et parole;  
 ma come ch'ella gli governi o volga,  
 primavera per me pur non è mai.  
 (*Rvf* IX)

Della grande raffigurazione petrarchesca il Poliziano coglie l'opposizione dentro-fuori, come mostrano i calchi lessicali, riassumendola e adattandola alla forma più semplice dell'ottava. La distinzione tra esterno e interno assume però un senso differente e forse più complesso nella particolare situazione narrativa delle *Stanze*, che contestualizziamo brevemente. Gli amorini recano con sé il loro fuoco per infiammare di virtù gli animi dei giovani che dovranno affrontare la giostra; questo s'insinua dapprima

<sup>133</sup> A proposito delle strutture comparative nel *Canzoniere*, Soldani ricorda come Petrarca ricrei la morfologia della similitudine classica attraverso la mediazione della *Commedia*. Cfr. Soldani 2003, pp.432-433.

<sup>134</sup> «Come le nostre piante, quando casca/ giù la gran luce mischiata con quella/ che raggia dietro alla celeste lasca/ turgide fansi, e poi si rinnovella/ di suo color ciascuna, pria che il sole/ giunga i suoi corsier sotto altra stella;» *Purg.* XXXII, 52- 57.

dentro i loro animi, rimanendovi per così dire in potenza, e avrà modo di esplicitarsi solo in seguito, il giorno della giostra, proprio come il sole inizia prima a riscaldare dall'interno la terra quando entra nella costellazione dei Pesci e solo a primavera la sua virtù fecondatrice potrà rivelarsi anche all'esterno (esibendo la «verde e fiorita insegna» dei rami carichi di foglie, altra immagine petrarchesca; cfr. *Rvf.* 315).<sup>135</sup> Interessante è notare che nel sonetto la similitudine tracima insolitamente fino al primo verso della seconda terzina, delineando uno schema quasi unico nel *Canzoniere* (9+3+2), condiviso solo col sonetto immediatamente contiguo.<sup>136</sup> *St.* II 19 costituisce uno dei pochi esempi di similitudine con prolessi della comparativa e con due «operatori di paragone»<sup>137</sup> (*come...così...*); è inoltre l'unica occorrenza in cui un costrutto comparativo così formato si dispiega lungo tutto l'arco dell'ottava (se si conta anche la “coda” appositiva). Ciò non vuol dire che nell'opera siano poco diffuse le similitudini, soprattutto di una certa estensione, tutt'altro: costrutti comparativi che coinvolgono l'intera stanza o gran parte di essa ricorrono nell'opera con buona frequenza ma hanno una fisionomia molto diversa, rovesciata, con posticipazione del secondo termine di paragone. E non solo posticipazione, ma spesso anche “isolamento” del comparante nell'ottava successiva. Rinvio pertanto la discussione di questo fenomeno sintattico e metrico al paragrafo dedicato ai legami tra ottave.

Segnalo, per concludere, un'ottava che presenta una scansione molto rara nell'opera, un blocco frasale unitario chiuso da un'unità asindetica dal forte valore anaforico:

Ma fin ch'all'alta impresa tremo e bramo,  
 e son tarpati i vanni al mio disio,  
 lo glorioso tuo fratel cantiamo,  
 che di nuovo trofeo rende giulio  
 il chiaro sangue e di secondo ramo:  
*convien ch'i' sudi in questa polver io.*  
 Or muovi prima tu mie' versi, Amore,  
 ch'ad alto volo impenni ogni vil core.  
 (St. I 6)

<sup>135</sup> Per la parafrasi e il commento della stanza cfr. Puccini 1992, p. 121.

<sup>136</sup> Cfr. Soldani 2003, pp.461- 464 sui sonetti IX e X e sulle altre misure interne “non canoniche” del sonetto nei *Fragmenta*.

<sup>137</sup> Cfr. la voce “paragone” in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, p. 567.

Il v. 6 è legato anaforicamente a quanto precede dall'aggettivo dimostrativo *questa* che si riferisce all'impresa, per il momento più consona alle forze del poeta, di celebrare le gesta eroiche e amoroze di Giuliano de' Medici, metaforicamente l'arena (poiché *polver* è latinismo)<sup>138</sup> in cui dovrà battersi il poeta. Nelle *Stanze* contrariamente a quanto avviene nell'*Inamoramento*,<sup>139</sup> le clausole asindetichhe hanno una presenza minima se non irrisoria, in quanto se ne contano due in tutta l'opera (l'altra occorrenza è a *St.* I 58, 8).

### 2.1.3 Schema 2+6

Lo schema prevede sempre una bipartizione dell'ottava in distico e sestina ma la posizione delle due sottounità è invertita. Nelle *Stanze* la scansione 2+6 è decisamente meno sfruttata della variante con sestina unitaria iniziale: registra infatti solamente 3,5 punti percentuali. Ottave dal distico iniziale autonomo sono invece molto diffuse nel poema boiardesco (7,52%)<sup>140</sup> perché fungono da «cerniera e raccordo logico con l'unità precedente»,<sup>141</sup> fatto che spiega anche la maggior diffusione nel poema di schemi tripartiti con distico iniziale autonomo (2+2+4, 2+4+2) rispetto a quello tripartito con quartina unitaria iniziale (4+2+2). Sempre nel versante cavalleresco il medesimo schema registra una percentuale minore ma comunque non trascurabile nel *Morgante* (4,81%) mentre perde decisamente d'importanza nel *Furioso* (3,84%). La vastità di utilizzo dello schema in Boiardo riflette, secondo Praloran, un elemento chiave e caratteristico della sua strategia narrativa, secondo la quale il distico iniziale deve fungere preferibilmente da cellula connettiva.<sup>142</sup> Nelle occorrenze poliziane di questo schema troviamo due unità appartenenti ad un gruppo strofico molto coeso e interdipendente, ma lì non è tanto il singolo distico iniziale ad instaurare una relazione logico- testuale con l'unità precedente,

---

<sup>138</sup> Cfr. Puccini 1992, p.8, che evidenzia inoltre il valore enfatico che assume la ripetizione del pronome soggetto che è un fenomeno della lingua parlata.

<sup>139</sup> Per cui cfr. Praloran 1988, pp. 141- 155.

<sup>140</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>141</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 166.

<sup>142</sup> La tendenza a rendere autonomo il distico iniziale risponde alla personale predilezione di Boiardo per l'attacco breve di stanza, «spesso di tipo 'prosastico' ma ricco di implicazioni logiche». Cfr. Ibid. pp. 169-170.

quanto l'intera stanza (cfr. *infra St. I 100*). E naturalmente la sola presenza di congiunzioni o connettori a inizio ottava non implica la funzione connettiva dell'intero primo settore strofico. Solamente a *St. I 124*, il primo distico è coordinato all'ultimo dell'ottava precedente e in tal caso si che la prima sottounità intrattiene uno stretto legame con la precedente; ma siamo di nuovo nell'ambito delle relazioni tra ottave e pertanto si rinvia la discussione del fenomeno al luogo opportuno. In due occorrenze il primo distico funge all'opposto da elemento cataforico- introduttivo rispetto alla sestina:

Spargesi tutta la bella compagna,  
altri alle reti, altri alla via più stretta;  
chi serba in coppia e can, chi gli scompagna;  
chi già 'l suo ammette, chi 'l richiama e alletta;  
chi sprona el buon destrier per la campagna;  
chi l'adirata fera armato aspetta;  
chi si sta sovra un ramo a buon riguardo,  
chi in man lo spiede e chi s'acconcia el dardo.

(*St. I 29*)

Mostronsi adorne le vite novelle  
d'abiti varie e con diversa faccia:  
questa gonfiando fa crepar la pelle,  
questa racquista le già perse braccia;  
quella tessendo vaghe e liete ombrelle,  
pur con pampinee fronde Apollo scaccia;  
quella ancor monca piange a capo chino,  
spargendo or acqua per versar poi vino.

(*St. I 84*)

Settori strofici interamente pervasi da accumulazioni di varie misure versali ordinatamente risolte in simmetrie anaforiche o coese da altro tipo di legame logico-formale sono frequenti nelle *Stanze* e costituiscono la riprova che anche l'opera poliziana più aulica mostra svariati punti di contatto con tecniche compositive proprie della lirica popolareggiante. Scrive giustamente Ghinassi che procedimenti affini a questo sono tipici delle ottave rispettistiche, ma che il Poliziano mostra di saper ovviare all'eccessiva monotonia delle serie anaforiche inserendo ad esempio in uno stesso verso coppie

correlate (vv. 3, 4, 8 dell'ottava nr. 29),<sup>143</sup> oppure orchestrando ritmicamente le singole unità giustapposte attraverso il chiasmo (presente ad esempio tra i vv. 5- 6 di *St. I* 29 e tra il terzo e il quarto distico di *St. I* 84). La logica del procedimento è molto chiara: l'atomizzazione della sestina risponde alla volontà di scomporre un'inquadratura d'insieme in tanti singoli momenti. Nell'una e nell'altra ottava si parte con un gruppo o un insieme («la bella compagna» e «le vite novelle») che viene poi descritto e “sezionato” nelle sue singole componenti. Estremamente interessante è allora che il poeta eviti categoricamente un uso così insistito ed esteso dell'iterazione anaforica nella propria produzione rispettistica. Come avremo modo di vedere più in dettaglio nel capitolo sui *Rispetti*, l'anafora lì non viene mai estesa tra verso e verso con esclusione dell'ultimo distico o dell'ultimo verso; semmai si possono trovare serie anaforiche trimembri o quadrimembri oppure per distici.<sup>144</sup> La scelta risponde alla volontà di epurare la propria produzione da fenomeni sentiti come eccessivamente popolari, nobilitando, senza però eccedere nel lato opposto, in senso troppo aulico, il genere rispettistico. Ma sulla questione avremo modo di ritornare più avanti.

Lo schema 2+6 informa anche due delle prime “stanze degli intagli”, ma qui, com'è prevedibile, all'atmosfera contemplativa e atemporale che pervade in particolar modo le ottave iniziali della sezione non si addice il ritmo vivace e il carattere popolare delle serie anaforiche viste sopra. Le due stanze appartengono infatti al ciclo di bassorilievi raffiguranti la nascita di Venere (*St. I* 99- 104) dove dominano le costruzioni infinitive rette da verbi di percezione che con gli ormai noti procedimenti riescono a dare l'illusione, «più vera del vero», di trovarsi in un immobile ed eterno presente. Non tutte le descrizioni dei bassorilievi sono però accomunate dalla medesima atmosfera estatica e rarefatta: il poeta conferisce questo particolarissimo carattere affine alla visione solo ad alcuni momenti dell'ampia *ekfrasis*, alla nascita di Venere, al mito di Europa (*St. I* 105- 106) e all'apparizione di Proserpina rapita e trasportata sul carro di Plutone (*St. I* 113). Quando si passano in rassegna divinità dal carattere più comico o grottesco quali Bacco (*St. I*, 111), Sileno (*St. I*, 112) e Polifemo (*St. I*, 115- 117) lo stile allora cambia sensibilmente, riaccostandosi alla vivacità delle ottave più “rispettistiche” dell'opera. Spie del trapasso stilistico saranno dunque una sintassi più segmentata, la presenza di serie anaforiche, di

---

<sup>143</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 77.

<sup>144</sup> Cfr. Delcorno Branca 1995, p.51.

correlazioni e, non ultima, la rima sdrucchiola. Per questi loro tratti popolareggianti e antiaulici, tali ottave presentano in genere suddivisioni in distici e quartine, non schemi “a sintassi larga”. Vediamo ora le due ottave con schema 2+6 appartenenti a questa sezione:

Vera la schiuma e vero il mar diresti,  
e vero il nicchio e ver soffiâr di venti;  
la dea negli occhi folgorar vedresti,  
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;  
l'Ore premer l'arena in bianche vesti,  
l'aura incresparli e crin distesi e lenti;  
non una, non diversa esser lor faccia,  
come par ch'a sorelle ben confaccia.

(St. I 100)

Indi paion, levate inver' le spere,  
seder sopra una nuvola d'argento:  
l'aier tremante ti parria vedere  
nel duro sasso, e tutto il cel contento;  
tutti li dei di sua biltà godere,  
e del felice letto aver talento:  
ciascun sembrar nel volto Meraviglia,  
con fronte crespâ e rilevate ciglia.

(St. I 103)

Poiché descrivono una serie progressiva di bassorilievi, una narrazione per immagini, le singole unità strofiche si presentano di necessità testualmente coese. Nell’ottava nr. 100 il distico indipendente afferma l’estrema verosimiglianza di quanto descritto nell’ottava precedente: la nascita di Venere dalla schiuma del mare e il suo procedere verso la riva su una conchiglia sospinta dai venti. Ma anche la sestina prosegue la costruzione al condizionale del distico e si richiama apertamente al lettore- fruitore asserendo l’estrema verosimiglianza delle scene scolpite. Nell’ottava nr. 103 è invece l’avverbio *indi* al v.1 a sottolineare la continuità logica con la stanza precedente introducendo un trapasso scenico, dall’arrivo a terra della dea al suo volo in cielo assieme alle tre Ore. Sui risvolti stilistici delle infinitive rette da *verba videndi* si è già discusso; qui mi limito a rilevare

un'interpretazione in distici di entrambe le sestine su base tematica, secondo il noto gusto del poeta di rappresentare per singole tessere.

#### 2.1.4 Schema 2+2+2+2

Nelle *Stanze* le ottave interamente suddivisibili in distici ammontano al 14%, una percentuale molto elevata se confrontata con quelle dell'opera di Boiardo e di Ariosto, dove gli schemi 2+2+2+2 ottengono rispettivamente il 9,24% e 8,47%, e col *Morgante* del Pulci che registra un 10,20%.<sup>145</sup> Includendo nel confronto anche le opere canterine, si vedrà che la distanza risulta statisticamente meno ingente e che, anzi, si possono trovare valori anche di gran lunga superiori.<sup>146</sup> Tuttavia la ragione della fitta presenza delle ottave quadripartite nelle *Stanze* non va assolutamente confusa con quella che spiega la loro preponderanza nei cantari, dove la successione paratattica o giustapposta dei periodi biversali, generalmente non articolati tra loro, cela una carenza di competenze sintattiche più raffinate.<sup>147</sup> Il procedere per distici, spesso iscritti in vari parallelismi, risente sicuramente invece delle semplici tecniche costruttive della tradizione rispettistica che il Poliziano stesso esercita nei suoi *Rispetti*. E non solo, ben inteso, la diffusione degli schemi quadripartiti è un portato di questo genere popolareggiante, ma, secondo Ghinassi, tutto il ritmo delle *Stanze*.<sup>148</sup> L'influsso della tradizione dei rispetti sembra valere anche per le *Selve* laurenziane, che anche in questo caso operano scelte più radicali delle *Stanze* poiché gli schemi interamente scanditi in distici ricoprono lì il 20,46% del totale.<sup>149</sup>

La scomposizione dell'organismo strofico in quattro distici viene spessissimo impiegata per comporre sequenze descrittive in cui ad ogni distico spetta ritrarre un

---

<sup>145</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>146</sup> Sempre basandoci sui campionamenti di Praloran vediamo che nei *Cantari di Rinaldo* gli schemi quadripartiti rappresentano il 13,7% del totale e nella *Spagna* addirittura il 18,97%. Cfr. Praloran, 1988, p. 131.

<sup>147</sup> Cfr. Limentani 1961, pp. 24- 26, il quale afferma che lo schema quadripartito è motivato dall'adesione della sintassi alla disposizione delle rime: «la ragione d'essere individue di queste stanze, in tale procedere del ritmo per giustapposizione inesausta di elementi consimili, risulta soprattutto dalla presenza delle rime e della loro combinazione». Cfr. *Ibid.*, p. 25.

<sup>148</sup> Lo studioso infatti giunge alla seguente conclusione: «In sostanza però ci sembra che, se anche il Poliziano vi lavorò sopra, creando legami sottili tra membro e membro, variandone con formule personali la linearità schematica e infine facendone una sua creatura, il ritmo dell'ottava delle *Stanze* risenta fortemente del rispetto popolaesco». Cfr. Ghinassi 1957, p. 72.

<sup>149</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 475.



singolo soggetto o più soggetti per qualche motivo affini. Tra le ottave raffiguranti le personificazioni del giardino di Venere si possono osservare innumerevoli esempi del procedimento:

Dolce Paura e timido Diletto,  
dolce Ire e dolce Pace insieme vanno;  
le Lacrime si lavon tutto il petto  
e 'l fiumicello amaro crescer fanno;  
Pallore smorto e paventoso Affetto  
con Magrezza si duole e con Affanno;  
vigil Sospetto ogni sentiero spia,  
Letizia balla in mezo della via.

(*St. I 74*)

La descrizione ha un carattere fondamentalmente cumulativo e tuttavia non manca di una certa piacevolezza conferitale dal ritmo semplice e ballabile che la percorre in ogni verso. L'orecchiabilità che pare originare in modo così naturale dal tocco del poeta è in realtà, ci sembra, sapientemente voluta, creata mediante un attento lavoro formale. I giochi correlativi, innanzitutto: ai primi due versi abbiamo coppie di aggettivi e sostantivi – sempre tra loro antitetici perché esprimono le caratteristiche contraddittorie dell'amore – disposti in modo alternato lungo tutta la linea versale (v.1) o su un solo emistichio (v.2) mentre al v. 5 un'altra sequenza aggettivale e sostantivale si dispiega in chiasmo. In secondo luogo la ripetizione dei suoni, a volte estesa a tutta la parola come nell'iterazione dell'aggettivo *dolce* ai vv. 1- 2, ma presente quasi in ogni verso quando riguarda sillabe o singole consonanti: ad esempio la ripetizione di *do* e *pa* tra i primi due versi, di *la* e della *l* tra il terzo e il quarto e via dicendo, senza contare la forte allitterazione nelle parole- rima dei vv. 5- 6 *Affetto* e *Affanno* e la ripresa della rima dei versi dispari in *Sospetto* al v.7. L'ottava è poi ben costretta entro i suoi margini perché non c'è nessuna inarcatura a spezzare la linea ritmico- melodica.

Talvolta, per interrompere la monotonia e l'eccessiva linearità sintattica delle successioni descrittive, il Poliziano introduce uno dei distici con delle congiunzioni avversative che non hanno il loro normale valore logico ma fungono essenzialmente da

contrappunto ritmico.<sup>150</sup> L'espedito viene sovente sfruttato per ravvivare il ritmo di certi quadretti descrittivi del regno di Venere, da cui citiamo ancora le prossime tre ottave:

Pruovon lor punga e daini paurosi,  
e per l'amata druda arditì fansi;  
*ma* con pelle vergata, aspri e rabbiosi,  
e tigri infuriati a ferir vansi;  
sbatton le code e con occhi focosi  
ruggendo i fier' leon' di petto dansi;  
zufola e soffia il serpe per la biscia,  
mentre ella con tre lingue al sol si liscia.

(St. I 87)

Diverso è l'effetto però quando la congiunzione è veramente avversativa; osserviamo infatti la seguente stanza dove tutta la prima triade versale è stretta in una forte relazione logica, per cui l'ultimo distico risulta come isolato:

Le mura a torno d'artificio miro  
forma un soave e lucido berillo;  
passa pel dolce oriental zaffiro  
nell'ampio albergo el dì puro e tranquillo;  
*ma* il tetto d'oro, in cui l'estremo giro  
si chiude, contro a Febo apre il vessillo;<sup>151</sup>  
per varie pietre il pavimento ameno  
di mirabil pittura adorna il seno.

(St. I 96)

Se si accetta l'interpretazione di Puccini per cui il *dolce oriental zaffiro* coinciderebbe col *lucido berillio*<sup>152</sup> si devono considerare unite sul piano logico le prime tre coppie versali perché il terzo distico instaura una relazione avversativa con i primi due. Particolarmente interessante è il modo in cui il Poliziano sfrutta la costruzione sintattica "ritardante" e

---

<sup>150</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p.76.

<sup>151</sup> Il senso è che il tetto d'oro impedisce il passaggio dei raggi solari; per il significato della locuzione «apre il vessillo», tuttavia, o ci si attiene alla spiegazione del Carducci per cui il vessillo indicherebbe il tetto a forma di padiglione, oppure si segue la proposta, molto convincente e suggestiva, di Puccini, secondo il quale il verbo *apre* viene usato col significato di *spiegare* e quindi la frase «contro a Febo apre il vessillo» può significare, appunto, opporsi, fare guerra al sole. Cfr. Puccini 1992, p.84.

<sup>152</sup> Cfr. Ibid., p. 84.

rallentante dei primi due distici per imprimere maggior risolutezza all'entrata della coordinata avversativa. Nelle due prime coppie versali i soggetti sono dislocati ai margini del distico, dopo il verbo e i complementi diretti e indiretti; nel terzo distico, invece, è il soggetto anticipato dall'avversativa ad iniziare la frase. Per tale motivo la linea melodica subisce una lieve accelerazione, ma poi si incrina nel marcato *enjambement* tra il soggetto e il verbo della relativa ai vv. 5- 6 e va infine a chiudersi nuovamente in calando nell'ultimo distico, dove ancora le inversioni provocano il rallentamento sintattico.

Il distico baciato può godere di una maggior autonomia rispetto alle altre coppie anche quando assume un tono conclusivo e riepilogativo, come avviene nell'ottava successiva a *St. I 88*. Il poeta ritrae, con toni molto realistici,<sup>153</sup> scene di accoppiamento animale e descrive l'armonia che acquieta gl'istinti feroci delle fiere, mai in guerra fra loro se non per amore (cfr. *St. I 87*):

El cervio appresso alla massilia fera  
co' piè levati la sua sposa abbraccia;  
fra l'erbe ove più ride primavera,  
l'un coniglio coll'altro s'accovaccia;  
le semplicette lepri vanno a schiera,  
de' can secure, ad amorosa traccia:  
sì l'odio antico e 'l natural timore  
ne' petti ammorza, quando vuole, Amore.

(*St. I 88*)

L'ottava presenta un semplice procedere per giustapposizione non interrotto da alcun elemento che possa fungere da lieve contrappunto; ma si noti come in ogni distico la monotonia a cui un simile procedimento può facilmente incorrere venga costantemente modulata attraverso la variazione dell'ordine dei costituenti sintattici, talora accennando alternanze, talora chiasmi (e questi attenti procedimenti stilistici operano in tutte le ottave poliziane). Nei primi due distici i sintagmi verbali sono infatti disposti ai versi pari, mentre nel terzo soggetto e verbo occupano il verso dispari, creando un chiasmo con la coppia versale contigua che lo precede (vv. 3- 4) e anche con quella che lo segue, dove il costituente simile, sempre il verbo, è allontanato all'ultimo verso.

---

<sup>153</sup> Sul realismo del Poliziano cfr. le ispirate pagine del saggio *Le Stanze o dell'ottava concertante* di De Robertis (De Robertis 1944) e in particolare per il primo distico Puccini 1992, p. 76.

Due o più distici possono facilmente essere iscritti in parallelismi verticali più puntuali, soprattutto quando vengono coinvolte riprese lessicali; per illustrare alcuni di questi fenomeni, proponiamo una sequenza di due ottave, sempre descrittive, incentrate su Simonetta:

Folgoron gli *occhi* d'un dolce sereno,  
ove sue face tien Cupido ascose;  
l'aier d'intorno si fa tutto ameno  
ovunque gira le *luce amorse*.  
Di celeste letizia il volto ha pieno,  
dolce dipinto di ligustri e rose;  
ogni aura tace al suo parlar divino,  
e canta ogni augelletto in suo latino.

(St. I 44)

I primi due distici si presentano decisamente più simmetrici delle precedenti esemplificazioni perché il parallelismo coinvolge l'ordine proposizionale dei brevi periodi, non solo l'ordine dei costituenti grammaticali, che pure è più rigoroso dei casi precedentemente osservati. Il verbo sdrucchiolo *folgoron* e il suo soggetto, *gli occhi*, formano infatti un chiasmo quasi perfetto con la corrispettiva coppia di verbo e soggetto del distico adiacente, se non fosse che questi si trovano separati dal circostanziale *d'intorno*. La collocazione della relativa introdotta da *ove* e della temporale introdotta da *ovunque*, equivocamente simili, dopo le principali assimila e unisce ancora più strettamente le coppie versali, isolandole in qualche modo rispetto alle altre due. I due distici esprimono poi variandolo il medesimo concetto, il potere rasserenatore dello sguardo, e il soggetto *occhi* del v. 1 diventa le *luci amorse* al v. 4. Pur portando la simmetria strutturale e tematica a considerare le due unità iniziali più unite tra di loro rispetto alle altre due, ho deciso di considerare l'ottava ripartita in quattro coppie versali, perché autonome sintatticamente. Così, per tutti gli altri casi in cui i fenomeni retorici svolgano un'analogia funzione aggregatrice rispetto ai distici, varranno comunque dei criteri di scansione su base sintattica. Dico ciò con la piena consapevolezza che in molti casi un criterio di scansione puramente sintattico si rivela insufficiente a descrivere l'articolazione interna dell'ottava poliziana, la quale si compone assai sovente di quattro cellule costruttive della misura di due versi tra loro generalmente relate per via sintattica

(instaurando rapporti di coordinazione o di subordinazione) ma molto spesso anche secondo logiche costruttive retorico- formali. Per dare comunque un'idea della frequenza di ottave 2+2+2+2 passibili di una doppia lettura, fornisco un breve elenco delle stesse: *St. I 25, St. I 28, St. I 44, St. I 45, St. I 46, St. I 123*.

Prima di occuparci delle successive, vorrei dire ancora qualcosa in merito all'ottava nr. 44. Anche qui ciò che maggiormente colpisce è la staticità complessiva della stanza, perché, in primo luogo, manca ogni spezzatura, non c'è alcun *enjambement* che crei spinte asimmetriche o che comporti una maggiore fluidità; in seconda istanza, ogni singola sottounità eccetto il distico finale presenta un movimento discendente dovuto alla posizione iniziale delle principali, una mancanza di variazione che acuisce l'impressione di immobilità. Sono questi i caratteri tipici dello stile dell'opera messi generalmente in luce dalla critica, che ravvisa in una stanza statica, «concepita singolarmente e in sé conclusa», in cui «il movimento narrativo si ottiene per giustapposizione» il prototipo dell'ottava polizianesca.<sup>154</sup>

Anche più vistosamente nell'ottava immediatamente successiva i primi due distici formano un'unità a sé stante perché strettamente uniti in un parallelismo verticale:

Sembra Talia se in man prende la cetra,  
sembra Minerva se in man prende l'asta;  
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,  
giurar potrai che sia Dīana casta.  
Ira dal volto suo trista s'arresta,  
e poco, avanti a lei, Superbia basta;  
ogni dolce virtù l'è in compagnia,  
Biltà la mostra a dito e Leggiadria.  
(*St. I 45*)

Il primo distico è formato, come si vede, dalla somma di due unità monoversali legate per asindeto ma parallele, e diremmo quasi sovrapponibili, nella disposizione morfosintattica; come ho sempre fatto quando analoghi fenomeni connettivi riguardavano la più piccola unità costruttiva della stanza, considero i due versi facenti parte di una coppia a sé. Questo primo blocco che si può descrivere come la somma di due versi tra loro paralleli (1+1), è connesso al distico adiacente perché quest'ultimo varia la sequenza

---

<sup>154</sup> Cfr. Limentani 1961, p. 22.

alternata delle componenti sintattiche dei vv. 1- 2 formando un chiasmo (alla doppia alternanza apodosi- protasi/ apodosi- protasi replicata in ogni verso del primo distico, segue l'inversione proposizionale protasi- apodosi nel secondo, dove le due proposizioni occupano invece un verso ciascuna). Una lieve transizione o variazione tematica tra quartina e distici sottolinea ulteriormente l'interpretazione morfologica della stanza suggerita dai fenomeni retorici. Nella quartina, infatti, Simonetta viene paragonata a delle divinità mentre nei distici i termini di paragone, negativi e positivi, divengono vizi o virtù personificate (Ira, Superbia, Biltà e Leggiadria), anticipando la rassegna delle personificazioni che pullulano il regno di Venere.

Per rimanere fedeli al metodo di scansione sopra esposto, va assegnata a questo paragrafo anche l'ottava seguente:

Con tal romor, qualor più l'aer discorda,  
di Giove il foco d'alta nube piomba;  
con tal tumulto, onde la gente assorda,  
dall'alte cataratte il Nil rimbomba;  
con tale orror, del latin sangue ingorda,  
sonò Megera la tartarea tromba.  
Qual animal di stiza par si roda,  
qual serra al ventre la tremante coda.

(St. I 28)

Sintatticamente parlando l'ottava è suddivisa in quattro distici autonomi e giustapposti, ma è evidente che i primi tre sono fortemente coesi in virtù del parallelismo immanente alla struttura. In primo luogo è la triplice anafora *con tal* in posizione incipitale di ogni distico a creare un parallelismo "verticale", ma si aggiungono ulteriori fattori di coesione. Il primo verso di ogni distico contiene sempre il complemento indiretto – nei primi due ampliato da una subordinata – che racchiude l'aggettivo *tal*, l'elemento anaforico che sancisce la similitudine con il fragore creato da Iulio e compagni durante la battuta di caccia, mentre al secondo si trovano verbo e soggetto. Il parallelismo sintattico tra il primo e il secondo distico è anche ulteriormente accentuato dal chiasmo tra i sintagmi nominali soggetto «di Giove il foco» e «il Nil» e i preposizionali «d'alta nube» e «dall'alte cataratte». Vi è inoltre una *climax* ascendente tra i sostantivi *romor*, *tumulto*, *orror*, il primo e l'ultimo per giunta in rimalmezzo. Tutta l'impalcatura retorica, le similitudini

con le divinità mitologiche, il tono altisonante, tutto questo concorre ad avvolgere Iulio e la sua «schiera eletta» in un'aura divina.<sup>155</sup> Il distico finale sottende poi un legame logico di tipo consecutivo con le triade stretta nei parallelismi in quanto descrive le reazioni degli animali impauriti per l'orrendo tumulto scatenato dai cacciatori. La scelta di occultare la connessione consecutiva in luogo del semplice legame giustappositivo risponde ad una precisa poetica, così come quella di prediligere una sintassi povera di ipotassi (e soprattutto di ipotassi complessa) e che sfrutta largamente la natura coesiva dei fenomeni retorici, del parallelismo. Tutti questi tratti e soprattutto un uso spiccato della coordinazione o della giustapposizione in luogo di legami subordinativi più complessi agiscono in misura ancora maggiore nella raccolta rispettistica e nelle ballate.

#### 2.1.5 Schema 4+4

La perfetta bipartizione dell'ottava in due quartine si dimostra con i suoi 25,7 punti percentuali la più sfruttata strategia compositiva delle *Stanze*, e tale diffusione s'inscrive, stando a Praloran, in una tendenza generale, essendo lo schema 4+4 è il più ricorrente nella tradizione in ottava rima.<sup>156</sup> Una situazione non tanto distante dalle *Stanze* si ha infatti nell'*Inamoramento de Orlando*, dove lo schema si attesta al 22,87%, ma nel *Furioso* anche in questo caso si riscontrano valori molto più alti (32,90%).<sup>157</sup> Per quanto riguarda le altre opere in ottave del Quattrocento, il *Morgante* offre già un valore percentuale più basso (17,10%), che rimane comunque significativo perché lo schema è il più sfruttato nell'opera,<sup>158</sup> ma il caso che più sorprende è costituito dalle *Selve di Lorenzo il Magnifico*, dove le ottave 4+4 rappresentano solamente il 12,28%.<sup>159</sup> Tale contrazione viene però bilanciata dall'inusitato valore, pari al 20,46%,<sup>160</sup> che detiene

---

<sup>155</sup> Afferma Delcorno Branca che l'ottava, in merito alla presenza delle similitudini mitologiche, costituisce «un caso isolato, funzionale alla trasfigurazione mitica di Giuliano, e conferma la parziale accoglienza, all'interno delle *Stanze*, di fenomeni [riferimenti mitologico- esemplari] esclusi invece dai rispetti». Cfr. Delcorno Branca 1995, pp. 58 ss.

<sup>156</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 248.

<sup>157</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>158</sup> Cfr. Ibid., p. 131.

<sup>159</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 475.

<sup>160</sup> Cfr. Ibid., p. 475. Per quanto concerne il significato del maggior peso dello schema 4+4 rispetto a quello con la seconda quartina scomposta in distici (4+2+2) cfr. Ibid., pp. 345- 46.

nell'opera lo schema sempre con stacco centrale ma con la seconda quartina scomposta in distici (4+2+2).

Cominciamo l'approfondimento sulla fisionomia delle ottave poliziane così ripartite rilevando che in nove occorrenze su un totale di quarantasei (pari al 19,5% delle ottave così ripartite) tutte e due le quartine della stanza sono ulteriormente scomponibili in distici e che in ventuno (45,6%) la scansione in distici riguarda una sola quartina. I due distici possono trovarsi in un rapporto di coordinazione (sancito da congiunzioni quali *e*, *ma*, in alcuni casi da *poi*) o di subordinazione. Ecco ad esempio una stanza in cui due quartine simmetricamente scandite in due distici coordinati stanno tra loro in rapporto avversativo con la congiunzione *ma* a segnare lo stacco principale della stanza all'inizio del quinto verso:

Con essi gli occhi giovenili invesca  
Amor, ch'ogni pensier maschio vi fura;  
e quale un tratto ingoza la dolce esca  
mai di sua propria libertà non cura;  
ma, come se pur Lete Amor vi mesca,  
tosto obliate vostra alta natura;  
né poi viril pensiero in voi germoglia,  
sì del proprio valor costui vi spoglia.  
(St. I 16)

Osserviamo che la sintassi è ben imbrigliata entro i confini della forma metrica fuor che tra il primo e il secondo verso dov'è collocata un'inarcatura che pone in risalto un verbo fortemente petrarchesco, *invesca*,<sup>161</sup> e a capo del verso successivo il termine *Amor*, isolato dalla pausa sintattica.

L'arte del Poliziano tende a rilevare e al contempo ad armonizzare le partizioni interne alla stanza servendosi delle figure di ripetizione, prima fra tutte l'anafora. Ciò avviene soprattutto in contesti delicatamente lirici, quali le ottave iniziali dedicate all'elogio della vita agreste, da cui traiamo la seguente esemplificazione:

*Or delle pecorelle il rozo mastro*

---

<sup>161</sup> Come di origine petrarchesca è forse anche la metafora dell'esca; questi termini rientrano in un nucleo lessicale di matrice petrarchesca che Ghinassi definisce come "simbologia della caccia d'amore". Cfr. Ghinassi 1957, p. 118.



*si vede* alla sua torma aprir la sbarra;  
 poi, quando muove lor con suo vincastro,  
 dolce è a notar come a ciascuna garra.  
*Or si vede* il villan domar col rastro  
 le dure zolle, *or* maneggiar la marra;  
*or* la contadinella scinta e scalza  
 star coll'ocche a filar sotto una balza.

(St. I 19)

La prima quartina delinea una prima scena scandita in due momenti temporalmente distinti coordinati dall'avverbio *poi* e ritrae il medesimo soggetto, il pastore virgilianamente definito «delle pecorelle il rozo *mastro*», perifrasi che traduce in volgare il virgiliano «magister ovium» o «pecoris», in rima con un altro virgilianismo, *rastro*, al v. 5.<sup>162</sup> Tutte e due le coppie e anche la quartina seguente includono delle infinitive soggettive dipendenti da verbi di percezione, che come ormai ben sappiamo spesseggiano nel primo libro e contraddistinguono le descrizioni più liriche dell'opera. La seconda quartina è compresa in realtà in un unico periodo ma la disposizione degli infiniti suggerisce senza dubbio la scansione in distici, funzionale al cambiamento dell'obiettivo descrittivo, dal villano alla contadinella. Il parallelismo agisce qui su due piani, internamente alle quartine e tra di esse: internamente opera in modo meno accentuato e può essere ravvisato nella collocazione del verbo reggente al secondo verso di ogni distico della prima quartina e, nella seconda, dalla ripetizione di *or* ai vv. 6- 7. Ma è al centro dell'ottava, in corrispondenza della pausa maggiore tra quarto e quinto verso, che la ripetizione lessicale in forma di anafora assolve una duplice e apparentemente opposta funzione, come nei casi con anadiplosi: da una parte si comporta da connettore formale tra i due blocchi frastici principali, dall'altra sottolinea la scansione in due quartine della stanza. Enfatizza ulteriormente il parallelismo tra le due unità il duplice *enjambement* «il rozo mastro/ si vede» ai vv. 1-2 e quello, più attenuato perché coinvolge un'anastrofe,<sup>163</sup> «domar col rastro/ le dure zolle» in posizione speculare tra i primi due versi della seconda quartina. L'impiego della figura risponde inoltre ad un fine stilistico, la *mise en relief* in rima dei due preziosismi virgiliani.

<sup>162</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 94. Il lessico latino di provenienza virgiliana si ritrova anche in un'altra ottava "bucolica", la nr. 18, dove troviamo il verbo *pender* (St. I 18, 1).

<sup>163</sup> Cfr. Soldani 1999, pp. 267- 268.

In un passo del secondo libro possiamo notare come la divisione in due delle quartine, che potremmo raffigurare con lo schema (2+2)+(2+2), venga sfruttata per comporre un duplice paragone. In ogni quartina dell'ottava sotto citata la divisione in distici delimita infatti il comparante e il comparato di una similitudine, sicché si ha un'esatta replicazione della figura, cosa che porta, forse, ad un eccesso di simmetria:

Tosto al suo dire ognuno arco e quadrella  
riprende, e la faretra al fianco alluoga,  
come, al fischiar del comito, sfrenella  
la 'gnuda ciurma e remi, e mette in voga.  
Già per l'aier ne va la schiera snella,  
già sopra la città calon con foga:  
così e vapor pel bel seren giù scendono,  
che paion stelle mentre l'aier fendono.

(St. II 17)

L'ordine di successione dei termini delle similitudini riflette quello più usuale in Poliziano, con comparato che precede il comparante, così come usuale è la presenza di un solo operatore di comparazione. Nella quartina iniziale è insito un parallelismo strutturale tra i due distici perché tra il primo e il secondo verso di ognuno è collocata un'inarcatura. Nella seconda quartina quest'istanza speculare viene invece accortamente evitata: il primo distico è formato da due versi- frase uniti anaforicamente dall'avverbio *già* e il ritmo della quartina si fa in generale più disteso perché sono assenti anastrofi e inarcature, operanti invece nel primo periodo, dove rendono discontinua la linea melodica e traducono ritmicamente la concitazione tipica della fase preparatoria che precede l'inizio di una missione. A quest'altezza d'opera si ha una notevole concentrazione di figure di paragone, motivata dall'esigenza di imprimere icasticamente determinati momenti della narrazione. Nel secondo libro prevalgono infatti le parti narrative su quelle descrittive ed è per questo che vediamo qui particolarmente diffuse le similitudini: una sezione interamente descrittiva come l'*excursus* del Regno di Venere è già infatti di per sé pura immagine, non richiede al poeta di crearne altre a scopo esornativo. Perché appunto in Poliziano la similitudine assolve una funzione sostanzialmente pittorica, di *ornatus*, non riflette mai l'altro suo carattere, quello di *probatio*, né tantomeno è al servizio di un'istanza di realismo, esigenze, queste ultime, proprie invece del Dante della

*Commedia*.<sup>164</sup> Se dagli antichi il Poliziano riprende il carattere essenzialmente ornamentale del costrutto, nella sua realizzazione, come si è anticipato alla fine del secondo paragrafo, diversamente da essi e da Dante e Petrarca preferisce posporre e isolare il comparante rispetto al comparato e utilizzare un solo nesso correlativo.

Tornando alle nostre considerazioni sulla morfologia interna delle ottave bipartite in due quartine, proponiamo ora due ottave in cui la scorporazione delle quartine in due sottounità si mostra particolarmente adatta al meccanismo narrativo:

e con sua man di leve aier compuose  
l'imagin d'una cervia altera e bella:  
con alta fronte, con corna ramosse,  
candida tutta, leggiadretta e snella.  
E come tra le fere paventose  
al gioven cacciator s'offerse quella,  
lieto spronò il destrier per lei seguire,  
pensando in brieve darli agro martire.

Ma poi che 'nvan dal braccio el dardo scosse,  
del *foder* trasse fuor la *fida spada*,  
e con tanto *furor* il corsier mosse,  
che 'l bosco folto sembrava *ampia strada*.  
La bella fera, come stanca fosse,  
più lenta tuttavia par che sen vada;  
ma quando par che già la stringa o tocchi,  
picciol campo riprende avanti alli occhi.

(St. I 34- 35)

L'episodio narra dell'inseguimento da parte di Iulio della cerva che poi si trasformerà nella bella Simonetta. Già un primo indice del carattere narrativo del passo risiede nella presenza delle congiunzioni *e*, *ma* a inizio ottava, che pur non conferendo un'unità sintattica alle due unità strofiche «evidenziano la scorrevole continuità del racconto».<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Sulla similitudine in Dante, soprattutto sul suo ruolo semantico cfr. Pagliaro 1970, pp. 253- 259. L'autore della *Commedia* si discosta dai poeti antichi, da cui pur conobbe la similitudine (nelle retoriche medievali il ruolo della figura veniva infatti svalutato, considerato «appena giustificabile presso gli antichi, indotti ad amplificare perché la materia che si offriva loro era scarsa». Cfr. Ibid. p. 254); in costoro infatti la similitudine ha un carattere essenzialmente esterno e appartenente all'*ornatus*. Il Poliziano si rifà dunque all'esempio dei grandi poeti antichi, non a quello di Dante, il cui modo personalissimo e unico di sfruttare le potenzialità della figura retorica sarebbe stato, del resto, assai più difficile da imitare.

<sup>165</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 166.

Osserviamo poi la frequenza della prolessi della subordinazione, soprattutto temporale, presente nella seconda quartina dell'ottava nr. 34, nonché al primo e all'ultimo distico della nr. 35: essa crea un senso di attesa, essenziale in un racconto che vuol essere efficace. Nell'ottava nr. 35 lo stacco centrale segna poi un passaggio di focalizzazione attraverso il cambio di soggetto. Nella prima quartina vediamo Iulio compiere rapidamente tre azioni una dopo l'altra: prima scaglia una freccia ma questa va a vuoto, allora brandisce la spada e sprona così vigorosamente il destriero da attraversare il bosco come se questo fosse una strada spianata, priva di ostacoli, allusione, chiosano i commentatori, alla «spaziosa via che porta alla perdizione» (*Matt.* VII, 13). L'immagine ingannatrice della cerva rappresenta infatti nell'impianto allegorico dell'opera la vanità delle cose terrene che Iulio deve trascendere.<sup>166</sup> Il secondo verso è ricco di richiami fonici: vi è infatti l'allitterazione della *f* (*foder*, *fuor*, *fida*) rinforzata da quella della *d* (*fida*, *spada*), e tutta la scia allitterante si protrae anche al v. 3, nella *f* di *furor*, facendo così emergere una simmetria fonica fra i due distici. Ma il termine chiave *furor* gode inoltre di un particolare risalto perché è in rima interna con *fuor* al v. 2 ed è soprattutto questo il fenomeno su cui si fonda il legame fonico fra le due sottounità. Si potrebbe aggiungere per completare la descrizione della quartina, che al quarto verso l'amplificazione sonora creata dalla ripetizione nonché dalla sinalefe (tra settima e ottava posizione) della vocale *a* in «sembrava ampia strada» riesce a suggerire un'idea di vastità spaziale. Il quinto verso, come abbiamo detto, sposta l'obiettivo sulla «bella fera», apparentemente stanca, che in forte contrasto con la cavalcata impetuosa di Iulio avanza sempre più lentamente. Ma ecco il settimo verso aprirsi con un *ma* avversativo e spezzare la *suspance* insita nel primo distico: ogniqualvolta al cavaliere sembra di averla raggiunta, l'immagine della cerva avanza sempre di un piccolo tratto, sfuggendogli. E questo gioco illusorio sembra protrarsi all'infinito, come narra la prima quartina dell'ottava successiva:

Quanto più segue invan la vana effigie,  
 tanto più di seguirla invan s'accende;  
 tuttavia preme sue stanche vestigie,  
 sempre la giunge, e pur mai non la prende:  
 (*St.* I 36 1- 4)

---

<sup>166</sup> Il rinvio al passo evangelico è di Martelli e si trova rieccheggiato in Dante *Inf.* V, 20 «non t'inganni l'ampiezza de l'intrare» e in Petrarca *Tr. Cup.* IV, 149, dove l'amore è il «carcer ove si vèn per strade aperte». Cfr. Puccini 1992, p. 33 e Bausi 1997, p.141.

Come si è visto, in contesti narrativi più dinamici come questa scena d'inseguimento il Poliziano sa mettere abilmente in atto tutte le strategie necessarie ad una sua resa efficace, quali la composizione di scene brevi e concitate, i cambi di inquadratura, l'effetto di *suspense*. Scene d'inseguimento e in generale passaggi narrativi altrettanto movimentati non avranno però più luogo nel corso dell'opera perché di qui a poco avverrà il cruciale incontro con Simonetta e poi, all'ottava nr. 68, inizierà la lunga digressione sul regno di Venere. Quando infine la vicenda riprenderà il suo corso (dall'ottava nr. 120 alla nr. 46 del secondo libro, il termine dell'opera), prevarrà un ritmo narrativo più lineare.

Ci soffermeremo ora sulle quartine che presentano una scansione interna alternativa a quella simmetrica in distici cercando di portare all'attenzione le tipologie di scansione più ricorrenti e significative. Quanto alla loro diffusione, se ne contano complessivamente nove esemplari all'interno delle ottave con schema 4+4, a cui ne vanno aggiunti almeno altri due dal gruppo di stanze suddivise secondo lo schema 4+2+2. Il tipo più frequente presenta una suddivisione bipartita e asimmetrica, in una terzina unitaria e una frase più breve di un verso, che quasi sempre è unito al blocco maggiore da una congiunzione coordinante, o comunque da qualche elemento anaforico. L'unità monoversale si trova più spesso a seguito della terzina, secondo uno schema (3+1), ma può collocarsi anche prima di essa (1+3). Osserviamo la suddivisione (3+1) nella quartina seguente:

La regia casa il sereno aier fende,  
fiammeggiante di gemme e di fino oro,  
che chiaro giorno a meza notte accende;  
ma vinta è la materia dal lavoro.<sup>167</sup>

(St. I 95 1-4)

La bellezza della lavorazione supera la materia stessa, l'oro e le gemme, per quanto preziose e prodigiose (sono infatti in grado di rischiarare la notte) siano. Vale la pena di soffermarsi sul verso conclusivo perché in esso è sintetizzato in forma di metafora un principio estetico fondamentale: il concetto di creazione artistica. Essa consiste allora in un raffinatissimo lavoro cesellatorio e contaminatorio di materiali già pronti, la materia

---

<sup>167</sup> Il verso è traduzione dell'ovidiano «materiam vincit opus» (Ov. Met., II, 5).

(fuor di metafora le citazioni di altri poeti) che le mani del poeta riesce a plasmare in qualcosa di nuovo e originale, facendola rinascere in forma migliore. A St. I 10 l'unità monoversale è a inizio di ottava ed è anch'essa in rapporto avversativo con la terzina:

Ah, quante ninfe per lui sospirorno!  
Ma fu sì altero sempre il giovinetto,  
che mai le ninfe amanti nol piegorno,  
mai poté riscaldarsi il freddo petto.

(St. I 10 1-4)

In assenza della coordinazione il legame logico- testuale può venire marcato da un elemento anaforico, come il pronome *esso* nella seguente quartina:

Nel giogo un verde colle alza la fronte,  
sotto esso, aprico, un lieto pratel siede,  
u' scherzando tra' fior lascive aurette  
fan dolcemente tremolar l'erbette.

(St. I 70 5-8)

Nell'ottava nr. 58 del primo libro però l'unità asindetica collocata a termine della seconda quartina presenta un carattere e una funzione diversa da quelle viste finora. La stanza è l'unica a riproporre una scansione (3+1) in entrambe le quartine, ma mentre nella prima il verso sintatticamente indipendente è connesso sul piano logico- tematico al periodo precedente, nella seconda ha in più una forte sfumatura risolutiva e conclusiva:

“U' sono or, Iulio, le sentenzie gravi,  
le parole magnifiche e' precetti  
con che i miseri amanti molestavi?  
Perché pur di cacciar non ti diletta?  
Or ecco ch'una donna ha in man le chiavi  
d'ogni tua voglia, e tutti in sé ristretti  
tien, miserello, i tuoi dolci pensieri;  
*vedi chi tu se' or, chi pur dianzi eri.*

(St. I 58)

Mediante l'ultima asserzione lapidaria la voce narrante induce Iulio a prendere coscienza della sua attuale situazione psichica, del suo nuovo stato di schiavitù alla donna amata e ad Amore. La correlazione struttura il verso in senso fortemente bipartito e questa bipartizione sottende l'antitesi insanabile in cui è precipitato l'eroe: l'impossibilità di un ritorno alla vita precedente, quando per lui valeva solamente la legge di Diana. Il v. 8 funge dunque da clausola asindetica con valore anaforico<sup>168</sup> in quanto l'avverbio *or* riassume la situazione attuale espressa dalla terzina precedente, ma vi è anche l'avverbio correlato *dianzi*, che assolve al contrario una funzione cataforica rispetto alla prima quartina dell'ottava successiva (che accenna alla situazione precedente all'innamoramento) in cui viene lessicalmente ripreso al v. 1, realizzando così anche la connessione fra le due ottave:

Dianzi eri d'una fera cacciatore,  
più bella fera or t'ha ne' lacci involto;  
dianzi eri tuo, or se' fatto d'Amore,  
sei or legato, e dianzi eri disciolto.  
(St. I 59 1-4)

Come si vede, la dicotomia tra passato e presente assorbe l'intera quartina attraverso un compiaciuto gioco di ripetizione e variazione sullo stesso tema. Vediamo qui più che mai come le correlazioni congiuntamente alle anafore organizzino e disegnino la simmetria dello spazio interno e come la disposizione variata delle parole realizzi il concerto ritmico. Dapprima la correlazione, sempre antitetica, abbraccia il distico (vv. 1- 2), poi è in seno ai singoli versi 3 e 4, uniti in chiasmo dalla ripetizione dei due avverbi *dianzi* e *or*.

L'altra tipologia di scansione della quartina prevede il suo smembramento in quattro sottounità sintatticamente indipendenti e ricorre in due ottave descrittive del

---

<sup>168</sup> È un dato significativo ma largamente prevedibile che nelle *Stanze* la clausola asindetica rivesta un ruolo assolutamente marginale se confrontato con la ricorrenza e l'importanza del fenomeno nel poema boiardo (cfr. Praloran 1988, pp. 141- 55). Esso affiora inoltre come "marca epica" nella *Liberata* e nel *Furioso* (cfr. Soldani 1999, pp. 312- 14 e Praloran 2009, pp. 250- 521). Nelle *Stanze* il verso- frase non è sporadico in funzione cataforica- introduttiva ma, di contro, in funzione di clausola oltre alla seconda quartina di St. I 58 l'abbiamo trovato solamente a St. I 6,6. L'assoluta irrilevanza nell'opera poliziana di uno stilema così connotato in senso epico- cavalleresco denuncia ancora una volta l'alterità dell'opera in ottave del Poliziano rispetto a quel genere letterario, dalle sue prime manifestazioni ai suoi sviluppi rinascimentali.

primo libro, affini ad alcune già incontrate tra le ottave con suddivisione 2+6. Citiamo dalle stanze degli intagli l'ottava nr. 111 dedicata alla raffigurazione di Bacco:

Vien sovra un carro, d'ellera e di pampino  
coverto Bacco, il qual duo tigri guidono,  
e con lui par che l'alta arena stampino  
Satiri e Bacche, e con voci alte gridono:  
quel si vede ondeggiar, quei par che 'nciampino,  
quel con un cembol bee, quelli altri ridono;  
qual fa d'un corno e qual delle man ciotola,  
quale ha preso una ninfa e qual si ruotola.

(*St.* I 111)

Il parallelismo nella seconda quartina si realizza non solo in senso verticale nella corrispondenza a due a due dei costituenti iniziali, ma investe anche orizzontalmente le singole linee versali. Ogni verso contiene infatti due frasi principali correlate tra loro, nelle quali la disposizione delle diverse componenti grammaticali persegue costantemente uno schema alternato. L'insistenza dell'anafora e della correlazione ha sempre in Poliziano una ragione prima di tutto ritmica, ma può essere naturalmente piegata anche a scopo espressivo, come avviene in quest'ottava. L'andamento ondeggiante e allo stesso tempo regolarmente cadenzato dell'intera quartina vuole infatti riprodurre a livello del significante la vivacità chiassosa del corteo di Bacco.<sup>169</sup> Su di un piano più specificatamente prosodico, accanto alle forti cesure centrali si noti il ribattimento d'accento creato dall'anastrofe tra nona e decima al v. 7, dove il rimante colloquiale *ciotola* trae sì risalto dallo scontro d'arsi ma anche dalla costruzione ellittica del primo emistichio che, mancante dell'oggetto, induce ad accelerare la lettura fino alla comparsa dell'elemento mancante per il completamento della costruzione. Anche la morfologia interna della prima quartina è responsabile di fenomeni perturbanti nella linea melodica: ma più che un andamento mosso, le forti inarcature a cavallo di distico creano delle brusche fratture perché spezzano sintagmi molto coesi. Va infine sottolineata la presenza non immotivata e anzi altamente significativa della rima sdrucchiola, qui come in altre raffigurazioni caricaturali (si pensi al ritratto di Sileno a *St.* I, 112 o a quella di

---

<sup>169</sup> Ghinassi, discorrendo di quest'ottava, ravvisa nell'orchestrazione ritmica «un effetto felicissimo, come di un anarchico movimento composto in cadenze immobili». Cfr. Ghinassi 1957, p. 133.



Polifemo a *St. I*, 115). Lo sdrucchiolo in rima, spiega Ghinassi, interviene a dare «valore icastico alla rappresentazione» – ed è il caso della nostra ottava – ma affiora sovente anche in un contesto diametralmente opposto, nelle ottave di Simonetta. Lì è «la sua prolungata musicalità», prosegue lo studioso, che lo rende sorprendentemente idoneo all'atmosfera remota e avvolta nel mito del regno di Simonetta.<sup>170</sup>

Si possono infine trovare quartine fortemente pausate al loro interno che secondo i criteri classificatori adottati andranno schedate come unitarie (4) perché le pause sintattiche non coincidono con quelle metriche di fine verso. Nelle ottave 4+4 le quartine con forti tagli interni sono tre, precisamente la nr. 30, la nr. 97 e la nr. 112. Le pause centrali sono perlopiù dovute alla successione di brevi sequenze paratattiche asincroniche con la successione metrica, come esemplifica molto bene l'ottava su Sileno, in cui il movimento interessa tutta la seconda quartina:

l'ardite ninfe l'asinel suo pavido  
pungon col tirso, e lui con le man' tumide  
a' crin s'appiglia; e mentre s'ì l'aizono,  
casca nel collo, e' satiri lo rizonò.

(*St. I* 112 5- 8)

Lo sconfinamento delle brevi coordinate nei versi immediatamente successivi provoca delle lievi inarcature che invece di creare fratture rallentando la linea melodica hanno un effetto legante perché coinvolgono tutte delle anastrofi; la sensazione è perciò quella di un movimento continuo ma breve, bloccato e poi ripreso. Quest'incedere sincopato si accentua notevolmente al v. 8, occupato e bipartito da due proposizioni indipendenti con speculare modulo accentuale, dagli ictus fortemente distanziati (1 4 6 10) che acuiscono l'effetto di staccato. Si noti poi come nel secondo emistichio la linea vocalica appaia più prolungata e scivoli quasi senza stacchi per la presenza dei due sdrucchioli. Citiamo ora per intero l'ottava nr. 30 del primo libro, che per giunta contiene l'altra occorrenza di quartina scorporata in quattro versi irrelati:

Già le setole arriccias e arruota e denti  
el porco entro 'l burron; già d'una grotta

---

<sup>170</sup> Cfr. Ghinassi 1957, pp. 100- 102, cit. p. 100.

spunta giù 'l cavriuol; già e vecchi armenti  
de' cervi van pel pian fuggendo in frotta;  
timor gl'inganni della volpe ha spenti;  
le lepri al primo assalto vanno in rotta;  
di sua tana stordita esce ogni belva;  
l'astuto lupo vie più si rinselva,

(St. I 30)

Una siffatta scansione comporta inizialmente un'accelerazione della linea melodica poiché la linea sintattica eccede quella versale senza causare forti inarcature, ma poi, arrestandosi questa per due volte al centro del verso e venendo ripresa con l'inizio di una nuova frase, viene a ricrearsi l'andamento caratteristico della quartina di Sileno. In complesso l'effetto è qui però meno disarmonico poiché la terza principale coordinata si dispiega dal secondo emistichio del v. 3 fino alla fine del v. 4, che pertanto non risulta nettamente cesurato come il secondo e il terzo (lo stacco è maggiore infatti se il verso è condiviso da due proposizioni coordinate, minore se tra queste è instaurato un legame subordinativo, com'è al v. 4). L'assimetria metrico- sintattica è causa inoltre della diversa collocazione dell'anafora di *già* con cui iniziano tutte e tre le proposizioni, all'interno delle quali l'ordine dei costituenti è sempre variato. Notiamo infine come le parole *burrone* e *cavriuol* in corrispondenza degli stacchi centrali ai vv. 2- 3 siano fortemente assonanti, quasi a voler ricreare una rimalmezzo (e quindi ricomporre una simmetria) alla fine di ogni segmento enunciativo, tant'è che nella realizzazione quest'assonanza rimane più impressa della rima vera e propria a fine verso.

Concludendo, mi sembra che anche in questo caso il poeta sappia magistralmente modellare il ritmo del verso e dell'ottava a fini espressivi, in quanto è difficile non notare come la tensione ritmica dovuta, nella prima quartina, agli accorgimenti appena analizzati e nella seconda alla brusca successione asindetica delle quattro frasi- verso intenda riprodurre il disordinato e atterrito fuggire degli animali all'arrivo dei cacciatori.

### 2.1.6 Schema 4+2+2

Le ottave che presentano uno stacco centrale, dopo la quartina, e tra il terzo e il quarto distico ricorrono piuttosto spesso nell'opera, ottenendo 15,2 punti percentuali. Il dato è superiore a quelli calcolati sia per il poema Boiardesco (11,51%)<sup>171</sup> che per il *Furioso* (10,11%),<sup>172</sup> anche se non in maniera così rilevante. Maggiormente significativo è invece lo scarto rispetto a tutti questi operato da Lorenzo il Magnifico nelle sue *Selve*, che vedono una diffusione dello schema pari a ben 20,46 punti percentuali.<sup>173</sup> Mentre nel *Furioso* la scansione che bipartisce la seconda quartina in corrispondenza del cambio di rime segna sovente la progressione della narrazione,<sup>174</sup> nelle *Stanze* è assai più sfruttata in contesti in cui prevalgono le sezioni descrittive ma sembra inoltre particolarmente congeniale alla scansione dei passaggi argomentativi nei discorsi diretti o quando il tono del discorso si fa in generale più alto e sostenuto (secondo libro). Le non frequentissime ottave narrative prediligono uno schema bipartito, anche ulteriormente suddiviso in due coppie di distici coordinati, rispetto a uno a due tempi con distici finali indipendenti. Tuttavia la suddivisione 4+2+2 non manca d'improntare qualche felice sequenza narrativa:

Era già drieto alla sua desianza  
gran tratta da' compagni allontanato,  
né pur d'un passo ancor la preda avanza,  
e già tutto el destrier sente affannato;  
ma pur seguendo sua vana speranza,  
pervenne in un fiorito e verde prato:  
ivi sotto un vel candido li apparve  
lieta una ninfa, e via la fera sparve.  
(*St. I 37*)

---

<sup>171</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>172</sup> Cfr. Ibid., p. 131.

<sup>173</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.475. Nell'opera in ottave di Lorenzo il modulo 4+2+2 riflette una tendenza a comporre una testa ipotattica contrapposta a una coda più breve (in due distici), tendenza riscontrata anche nei sonetti. Al modulo viene infatti prevalentemente riservato un trattamento lirico. Cfr. Ibid. p. 345 e pp. 354- 355.

<sup>174</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 244.

Siamo sempre all'episodio dell'inseguimento, quello forse più interessante e meglio riuscito per efficacia narrativa. La prima quartina suddivisa in due coppie versali coordinate ritrae delle azioni durative, l'eterna tensione verso l'oggetto desiderato e il suo mancato raggiungimento. La congiunzione avversativa al v. 5 segna una prima svolta, e allora i verbi prendono l'aspetto perfettivo: il giovane raggiunge un verde prato e lì, momento veramente saliente racchiuso nell'ultimo distico, avviene la trasformazione della cerva in una ninfa avvolta in bianche vesti. La pausa maggiore dell'ottava si situa quindi dopo la quartina e l'isolamento del distico finale serve a sua volta ad isolare e a far emergere proprio nel punto nevralgico della struttura metrica, in corrispondenza della transizione delle rime, l'evento cruciale non solo di questa stanza, ma dell'intero episodio. E nel distico baciato, sempre per rilevare il momento centrale della narrazione, si ha l'unico *enjambement* della stanza che quindi, pur contenendo una sequenza diegetica, non sfugge del tutto alla tipica impressione di staticità dell'ottava polizianesca.

Il distico baciato riveste un ruolo in certo qual modo distinto rispetto alle altre partizioni della stanza anche in contesti argomentativi non privi di enfasi retorica, dove assolve una chiara funzione conclusiva. Vediamone un esempio citando un'ottava posta a conclusione di un lungo discorso diretto. A parlare è Amore:

I non son nato di ruvida scorza,  
 ma di te, madre bella, e son tuo figlio;  
 né crudele esser deggio, e lui mi sforza  
 a riguardarlo con pietoso ciglio.  
 Assai provato ha l'amorosa forza,  
 assai giaciuto è sotto 'l nostro artiglio;  
 giust'è ch'e' faccia ormai co' sospir triegua,  
 e del suo buon servir premio consegua.

(St. II 9)

Cupido svolge in presenza della madre una lunga perorazione colma di lodi ed encomi in favore del fratello maggiore di Iulio, Lorenzo De' Medici, affinché venga liberato dalla schiavitù d'amore. Come si vede, la struttura argomentativa è ben scandita entro le tre partizioni sintattiche: un ampio preambolo nella quartina e due più brevi passaggi logici nei due distici finali. Ripetizioni ed amplificazioni enfatiche nella quartina e soprattutto nel terzo distico (in cui la seconda frase legata alla precedente dall'anafora di *assai* è volta

ad amplificarne il significato) servono a lanciare con maggior efficacia la risoluzione conclusiva: «giust'è ch'e' faccia ormai co' sospir triegua, e del suo buon servir premio consegua».

Può accadere che riprese lessicali in forma di anafore evidenzino i margini di alcune partizioni strofiche, mai però di tutte e tre; nell'ottava seguente, ad esempio, vediamo i confini del terzo e del quarto distico rilevati da un'anafora:<sup>175</sup>

Io fo cadere al tigre la sua rabbia  
al leone il fer rughio, al drago il fischio;  
e quale è uom di sì sicura labbia,  
che fuggir possa il mio tenace vischio?  
*Or*, ch'un superbo in sì vil pregio m'abbia  
che di non esser dio vegna a gran rischio?  
*Or* veggian se 'l meschin ch'Amor riprende,  
da due begli occhi se stesso or difende".  
(*St.* I 24)

Il distico finale, benché il legame anaforico potrebbe indurre a cercarne un'unità logico-tematica con il terzo, magari opposta o divergente rispetto alla quartina non interessata da analoghi fenomeni di richiamo, contiene invece la risoluzione finale dell'intero discorso di Cupido iniziato all'ottava nr. 23, ed è perciò esso stesso in un certo senso distinto dalla quartina e dal terzo distico, analogamente a quanto accadeva a *St.* II 9. Così anche in una delle ottave finali dell'opera la ripresa lessicale, variata in anastrofe, segna il passaggio tra quartina e terzo distico:

*Pargli* vedersi tuttavia davanti  
la Gloria armata in su l'ale veloce  
chiamare a giostra e valorosi amanti,  
e gridar "Iulio Iulio" ad alta voce.  
Già sentir *pargli* le trombe sonanti,  
già divien tutto nell'arme feroce.  
Così tutto focoso in piè risorge,  
e verso il cel cota' parole porge:

---

<sup>175</sup> La Cabani afferma che «la ripresa può comparire in forma di anafora con funzione di sottolineatura dei margini dei gruppi ritmico- sintattici individuati nella compagine dell'ottava» (cit. Cabani 1990, p. 32), affermazione nel nostro caso valida solo per il terzo e per il quarto distico, in quanto manca una ripresa nella quartina perché vi sia la completa sottolineatura della scansione ritmico- sintattica dell'ottava.

(St. II 40)

Nonostante, come abbiamo visto, non siano assenti casi in cui la disposizione delle riprese lessicali sottolinei alcune partizioni dell'ottava, siamo ben lungi dalla diffusione che il fenomeno ha nel *Furioso*. Il Poliziano preferisce di gran lunga sfruttare la tecnica formale del parallelismo, che riunisce sottounità strofiche sintatticamente autonome, soprattutto versi singoli, piuttosto che la ripresa intrastrofica, un fenomeno che connette sottounità strofiche preservandone però l'autonomia.

Anche tra gli schemi 4+2+2 si può incorrere in realizzazioni non canoniche nelle quartine iniziali, intendendo per canoniche quelle sintatticamente unitarie e quelle suddivise in due distici. Troviamo ad esempio a *St. I, 75* una descrizione delle presenze personificate del giardino di Venere svolta per serie asindetichiche coese unicamente sul piano logico, non da fenomeni retorico- formali:

Voluttà con Belleza si gavazza,  
va fuggendo il Contento e siede Angoscia,  
el ceco Errore or qua or là svolazza,  
percuotesi il Furor con man la coscia;  
la Penitenzia misera stramazza,  
che del passato error s'è accorta poscia;  
nel sangue Crudeltà lieta si ficca,  
e la Desperazion se stessa impicca.

(St. I 75)

Si noti qui la rima aspra ai versi pari della sestina e nel distico baciato nonché, nella quartina, l'accurata variazione dell'ordine dei costituenti grammaticali, verbi e soggetti, accennante il più delle volte dei chiasmi verticali.

#### 2.1.7 Schema 2+2+4

In questo schema la quartina indipendente è la seconda ed è la prima ad essere divisa in due. Lo schema 2+2+4 è meno diffuso della variante 4+2+2 e questo è un fatto sicuramente significativo, perché denota che Poliziano preferisce far coincidere le

partizioni sintattiche con quelle della struttura metrica, isolando il distico finale. Si ricordi che per lo stesso motivo sono meno diffuse nell'opera le ottave ripartite secondo la scansione 2+6 rispetto alla sua contraria 6+2. Come per la coppia complementare 6+2 e 2+6, lo scarto più significativo avviene anche qui rispetto al poema boiardesco: nell'*Inamoramento* lo schema 2+2+4 ha una frequenza pari al 16,37% e l'opposto 4+2+2 pari al 11,51%,<sup>176</sup> nelle *Stanze* invece il modulo 2+2+4 registra 8,7 punti percentuali contro i 13,4 dell'altro. I risultati statistici delle *Selve* laurenziane e dell'*Orlando Furioso* si pongono sul solco delle *Stanze* e le prime, addirittura, ne radicalizzano le scelte: nelle *Selve* il modulo 2+2+4 è pari al 10,52% del totale e quello 4+2+2 al 20,46%.<sup>177</sup> Ma questa che può sembrare un'enorme differenza si ricompone tenendo conto delle percentuali nettamente inferiori dello schema 4+4 e di quelle, di contro, superiori ottenute dagli schemi dispari.<sup>178</sup> Nel *Furioso* la discrepanza è meno sensibile in quanto lo schema con seconda quartina unitaria si attesta al 9,40% e il suo opposto al 10,11%; ma anche qui va tenuto conto del maggior divario, sia rispetto alle *Stanze* che alle *Selve*, fra gli schemi 6+2 e 2+6, che rappresentano rispettivamente l'11,11% e il 3,84% delle ottave del poema.<sup>179</sup> Detto ciò, veniamo all'analisi degli aspetti più ricorrenti e significativi delle ottave 2+2+4 nelle *Stanze*.

La diffusione delle ottave che presentano questa scansione è di gran lunga maggiore nel secondo che nel primo libro. La ragione si può spiegare alla luce di una seconda evidenza, che cioè lo schema 2+2+4 caratterizza più spesso stanze narrative e stanze che contengono discorsi diretti. Il secondo libro, infatti, deve portare avanti le fila del racconto e insieme il disegno strutturale dell'opera (e per questo è stato unanimemente definito dalla critica meno poetico del primo).<sup>180</sup> Certamente in misura minore rispetto al poema Boiardesco, anche nella nostra opera tuttavia il distico iniziale delle ottave 2+2+4 può contenere un elemento anaforico rispetto all'unità strofica precedente. Va detto subito però che questo tipo di relazione logica tra due unità metriche distinte non costituisce il tipo di connessione interstrofica prevalente nelle *Stanze*; molto più frequentemente la discontinuità metrica tra stanza e stanza viene risolta per via formale

---

<sup>176</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>177</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.475.

<sup>178</sup> Questo sempre alla luce delle statistiche di Bellomo 2014, p. 475.

<sup>179</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>180</sup> Cfr. Ruggeri 1962, pp. 139- 140.

attraverso le riprese lessicali secondo la tecnica capfinida o tramite una più o meno marcata continuità sintattica tra una stanza e l'altra.

La prima unità sintatticamente autonoma può avere inoltre una valenza cataforica, quando cioè non sia logicamente connessa con quanto la precede ma con quanto viene dopo di essa. Il distico iniziale dell'ottava seguente introduce ad esempio un discorso diretto che occupa tutto il resto dell'ottava:

E Iulio a lui dentro al fallace sonno  
parea risponder con mente confusa:  
“Come poss'io ciò far dolce mio donno,  
ché nell'armi di Palla è tutta chiusa?  
Vedi i mie' spirti che soffrir non ponno  
la terribil sembianza di Medusa,  
e 'l rabbioso fischiar delle ceraste  
e 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste”.  
(*St. II 30*)

Seppur in maniera meno evidente, anche nel passo che citiamo di seguito l'esclamazione contenuta nel distico iniziale<sup>181</sup> instaura una connessione logica di tipo cataforico con la porzione testuale ad essa susseguente (soprattutto, com'è ovvio, con il secondo distico), in quanto, denunciando il mutamento subito da Cupido nella finzione del sogno di Iulio, ne anticipa la descrizione che segue dal v. 3:

Ahimè, quanto era mutato da quello  
Amor che mo' tornò tutto gioioso!  
Non era sovra l'ale altero e snello,  
non del trionfo suo punto orgoglioso:  
anzi merzé chiamava el meschinello  
miseramente, e con volto pietoso  
gridando a Iulio: – Miserere mei!  
difendimi, o bel Iulio, da costei. –  
(*St. II 29*)

Per quanto invece concerne la morfologia interna della quartina, è opportuno sempre distinguere quando questa appaia suddivisa in distici, sia unitaria o presenti altre

---

<sup>181</sup> Che è una citazione di un celebre passo virgiliano, *Aen.*, II, 274- 75.



suddivisioni. Ma il fatto che in quasi la metà delle occorrenze di questo schema la quartina sia suddivisa in due coppie versali è particolarmente rilevante perché segnala la tendenza a conferire comunque una certa autonomia al distico a rime bacciate, benché legato ai vv. 5- 6 per via coordinativa o subordinativa. Ma anche quando la quartina non presenta la scansione in distici, non di rado la coppia finale si contraddistingue per una maggior elaborazione ritmico- stilistica «che in certo qual modo ne contrassegna l'autonomia strutturale».<sup>182</sup> Si considerino ad esempio le quartine seguenti, una delle quali appartiene ad un'ottava citata più sopra:

Al carro della Notte el facea scorta,  
e l'aria intorno avea di Sogni piena,  
di varie forme e stranier' portamenti,  
e facea racquetar li fiumi e i venti.  
(St. I 23, 5-8)

Qui il primo verso della coppia baciata dispiega una doppia alternanza aggettivo- nome che lo informa simmetricamente mentre il secondo si chiude con una dittologia sostantivale. Spesso possiamo trovare coppie finali in cui enumerazioni lessicali, soprattutto *tricola* aggettivali, anticipano una consecutiva:

e sotto vel di spessi rami serba  
fresca e gelata una fontana viva,  
con sì pura, tranquilla e chiara vena,  
che gli occhi non offesi al fondo mena.  
(St. I 80, 5-8)

Oppure, come nella quartina seguente, l'enumerazione trimembre viene ad occupare il verso finale, esito di un crescendo cumulativo accennato ai vv. 6- 7. Si osservi inoltre come nei due versi conclusivi i suoni aspri delle rime vegano espansi dalle allitterazioni e ci sia una rima interna, *fischiar: folgorar*:

Vedi i mie' spirti che soffrir non ponno  
la terribil sembianza di Medusa,

---

<sup>182</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 141.

e 'l rabbioso *fischiar* delle *ceraste*  
e 'l volto e l'elmo e 'l *folgorar* dell'*aste*".  
(*St. II 30, 5-8*)

In due casi la quartina presenta una suddivisione interna formalizzabile con lo schema (1+1+2), in cui dunque si individuano due versi sintatticamente autonomi e un distico finale unitario. Tale frammentazione sintattica è però suturata su un doppio livello, logico e formale. Il secondo verso- frase è infatti coeso al distico grazie ai fenomeni retorici, mentre il primo condivide col blocco maggiore un legame logico in quanto presenta un carattere spiccatamente introduttivo e dunque cataforico. Questa strategia compositiva informa una quartina descrittiva e una narrativa, che citiamo di seguito:

Ivi ogni fera per amor vaneggia,  
l'un ver l'altro i montoni armon le corna,  
l'un l'altro cozza, l'un l'altro martella,  
davanti all'amorosa pecorella.  
(*St. I 85, 5-8*)

Ivi tornar pareo suo gioia in lutto:  
vedeasi tolto il suo dolce tesoro,  
vedea suo ninfa in trista nube avolta,  
dagli occhi crudelmente esserli tolta.  
(*St. II 33, 5-8*)

Le riprese lessicali in anafora, specie laddove il tono è particolarmente sostenuto o enfatico, possono situarsi a capo del secondo distico e della quartina, segnando così i margini di due delle tre partizioni dell'ottava. Prendiamo ad esempio l'ottava nr. 72, situata tra le ottave preliminari della descrizione del regno di Venere:

Né mai le chiome del giardino eterno  
tenera brina o fresca neve imbianca;  
*ivi non* osa entrar ghiacciato verno,  
non vento o l'erbe o li arbuscelli stanca;  
*ivi non* volgon gli anni il lor quaderno,  
ma lieta Primavera mai non manca,  
ch'e suoi crin biondi e crespi all'aura spiega,

e mille fiori in ghirlandetta lega.  
(*St.* I 72)

L'*excursus* è posto nel cuore dell'opera e svolge certamente un ruolo preminente data la particolare solennità che permea le ottave che lo introducono. Si apre infatti con un piccolo proemio consistente nell'invocazione ad Erato, la musa della poesia amorosa (*St.* I, 69), a cui fanno seguito queste prime ottave diciamo introduttorie, antifonali, che svolgono una descrizione aerea del monte e del verde colle, sotto il quale è sito il prato popolato dagli amorini e da varie personificazioni (*St.* I 70). La simmetria architettonica dell'ottava sopra citata è sottolineata, si diceva, dall'anafora dell'avverbio di luogo e della negazione, *ivi non*, collocati a capo del v. 3 e del v.5. La ripetizione lessicale è però inscritta in un parallelismo verticale che si estende anche ad altre componenti del verso, in quanto entrambi i soggetti, il «ghiacciato verno» e «gli anni», sono posposti ai rispettivi verbi, sicché quattro componenti delle due frasi vengono a trovarsi nella medesima posizione lungo la linea versale. Una simmetria verticale strutturata in modo simile si può osservare a *St.* I 56:

Che de' far Iulio? Ahimè, ch'e' *pur* desidera  
seguir sua stella *e pur* temenza il tiene:  
*sta come* un forsennato, e 'l cor gli assidera,  
e gli s'aghiaccia el sangue entro le vene;  
*sta come* un marmo fisso, *e pur* considera  
lei che sen va né pensa di sue pene,  
fra sé lodando il dolce andar celeste  
e 'l ventilar dell'angelica veste.

(*St.* I 56)

Il parallelismo sintattico è qui ancora più puntuale: i vv. 3 e 5 sono fortemente bipartiti in quanto la proposizione comparativa o modale introdotta dall'anafora *sta come* condivide lo spazio versale con una coordinata. Osserviamo poi la partitura fonica dei due versi, fitta di allitterazioni e consonanze: i monosillabi tronchi posti sotto ictus d'ottava quasi rimanti perché entrambi presentano una vocale "cupa", *o* e *u* seguita dalla liquida *r* e l'allitterazione di *r* e *s* che informa tutti e due i versi.

### 2.1.8 Schema 2+4+2

Esaminiamo ora l'ultimo schema tripartito, quello in cui i due distici, l'uno posto a inizio e l'altro a fine ottava, racchiudono una quartina centrale. Questa strategia architettonica che vede una disposizione, per così dire, a chiasmo delle tre partizioni strofiche è la meno diffusa di quelle a tre tempi ma rientra anche fra gli schemi meno sfruttati in assoluto nell'opera, contando soltanto cinque occorrenze, il 2,9% del totale. Nelle opere del versante cavalleresco lo schema 2+4+2 è più diffuso che nelle *Stanze*, ma resta comunque quello minoritario tra quelli tripartiti: nell'*Inamoramento* rappresenta il 5,79%, nel *Furioso* il 5,98% e infine nell'opera pulciana il 6,51%.<sup>183</sup> Anche nelle *Selve* del Magnifico troviamo valori superiori alle *Stanze*: 6,43%.<sup>184</sup> Premetto che in nessuna delle ottave polizianee così strutturate il distico iniziale svolge quella funzione di raccordo interstrofico che abbiamo ravvisato in alcune ottave con quartina finale unitaria. Inoltre, non si hanno mai ottave in cui tutti e tre i blocchi frasali sintatticamente autonomi siano anche isolati da una forte pausa; al contrario, almeno due di essi sono sempre coordinati, tanto da far alludere, come dimostra l'ottava che segue, ad altre configurazioni:

L'acqua da viva pomice zampilla,  
che con suo arco il bel monte sospende;  
e, per fiorito solco indi tranquilla  
pingendo ogni sua orma, al fonte scende:  
dalle cui labra un grato umor distilla,  
che 'l premio di lor ombre alli arbor rende;  
ciascun si pasce a mensa non avara,  
e par che l'un dell'altro cresca a gara.

(*St.* I 81)

La coordinazione tra il primo distico e la quartina profila qui distintamente la scansione 6+2, con il distico finale maggiormente autonomo. Non così a *St.* II 4, dove la giunzione tra le prime due partizioni avviene per anadiplosi:

Di questo e della nobile Lucrezia

---

<sup>183</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>184</sup> Cfr. Bellomo 2014, p.475.

nacquene Iulio, e pria ne nacque Lauro:  
Lauro che ancor della bella Lucrezia  
arde, e lei dura ancor si mostra a Lauro,  
rigida più che a Roma già Lucrezia,  
o in Tessaglia colei che è fatta un lauro;  
né mai degnò mostrar di Lauro agli occhi,  
se non tutta superba, e suo' begli occhi.

(St. II 4)

L'ottava è fortemente encomiastica, come mostra il gioco delle rime: il nome di Lorenzo travestito nella forma a metà tra il latineggiante e il petrarchesco di «Lauro» è due volte in rima univoca e una in equivoca, «occhi» nell'ultimo distico è chiaramente rima univoca, mentre «Lucrezia», designando referenti sempre diversi, è in rima equivoca. Esclusa quest'ottava, nelle rimanenti la quartina è sempre suddivisa in due distici tra cui generalmente vige un rapporto di tipo subordinativo. In un caso la quartina circonda una proposizione comparativa in cui il doppio comparante è anteposto al comparato:

E così mentre ognun dormendo langue,  
ne' lacci è 'nvolto onde già mai non esce;  
ma come suol fra l'erba el picciol angue  
tacito errare, o sotto l'onde el pesce,  
sì van correndo per l'ossa e pel sangue  
gli ardenti spiritelli, e 'l foco cresce.  
Ma Vener, com'e suo' alati corrieri  
vide partiti, mosse altri pensieri.

(St. II 21)

Si noti anche qui la stretta unione tematica tra il primo distico e la quartina centrale e come invece l'ultima coppia versale introduca un cambiamento di scena.

### 2.1.9 Schemi dispari

Gli schemi cosiddetti dispari, quelli che dividono cioè lo spazio interno dell'ottava in blocchi versali di tre e cinque versi, (3+5) e il suo contrario (5+3), o in due terzine e un distico (3+3+2; 2+3+3; 3+2+3) non sono granché diffusi nell'opera poliziana, anzi,

sommando i due gruppi abbiamo ottenuto dieci ottave su centosettantuno, dunque il 5,8%. I dati statistici relativi ai poemi cavallereschi non fanno che confermare la scelta “ lirica ” delle *Stanze* di voler dividere il più possibile l’ottava in settori pari; nell’*Inamoramento* la percentuale totale degli schemi dispari non è infatti marginale, più del doppio di quella delle *Stanze* (13,47%), ma d’altro canto è ben distante dal *Morgante*, in cui gli schemi dispari arrivano a costituire il 26,89% di tutte le ottave.<sup>185</sup> Le *Selve* laurenziane fanno anch’esse un uso non trascurabile di queste scansioni, che, sommate complessivamente, rappresentano il 10,51%.<sup>186</sup> Nei poemi rinascimentali, di contro, i moduli dispari non avranno più alcuna rilevanza, tanto che tra le ottave armoniche del *Furioso* non rappresentano che l’1%,<sup>187</sup> e in quelle della *Liberata* lo 0,9%.<sup>188</sup>

Tornando alla nostra opera, il gruppo maggioritario all’interno di quel 5,8% è costituito dalle scansioni in terzina e pentastico ed informa sette su dieci ottave “dispari”. Dalla loro variegata morfologia interna possiamo enucleare tre distinte tipologie: tre individui che racchiudono terzine e pentastici unitari o suddivisi in modo asimmetrico, tre in cui il blocco di cinque versi è interamente scorporato in serie monoversali logicamente relate e infine un’ultima unità che presenta la terzina iniziale scorporata in due unità coese perché sintatticamente parallele e il pentastico indiviso.

Due delle tre ottave con la porzione di cinque versi sintatticamente più continua contengono sequenze narrative, una è parte di un discorso diretto. Se è vero che gli schemi dispari sono marginali per frequenza di utilizzo, colpisce allora di trovarne uno in una posizione non priva di rilievo nell’assetto costruttivo dell’opera, ovvero subito dopo il proemio, nell’ottava che narra l’inizio della *fabula*:

Nel vago tempo di sua verde etate,  
spargendo ancor pel volto il primo fiore,  
né avendo il bel Iulio ancor provate  
le dolce acerbe cure che dà Amore,  
viveasi lieto in pace e 'n libertate;  
talor frenando un gentil corridore,  
che gloria fu de' ciciliani armenti,

---

<sup>185</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 131.

<sup>186</sup> Cfr. Bellomo 2014, p. 475. Ho contato nella categoria “schemi dispari” anche gli schemi 3+3+2 che entrambi, Praloran e Bellomo, considerano separatamente.

<sup>187</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 234.

<sup>188</sup> Cfr. Soldani 1999, p. 326.

con esso a correr contendea co' venti:  
(St. I 8)

La compaginazione sintattica crea un effetto certamente poco armonico perché isola i tre versi finali anziché il solo distico baciato, eppure l'ottava funge bene da prologo narrativo dell'intera vicenda, con questo inizio ipotattico e la posticipazione della principale alla fine del primo blocco strofico, il tutto nobilitato dall'*incipit* petrarchesco variato nell'aggettivazione.<sup>189</sup> Anche nella terzina c'è il ritardo della predicazione, sicché nel complesso si può ravvisare una certa simmetria ed equilibrio nonostante la discrasia tra metro e sintassi. Lontana da analoghe istanze equilibratrici, la stanza seguente presenta una forte pausa al centro del quarto verso, provocata da una sfasatura fra sintassi e metro:

Fatta ella allor più gaia nel sembiante,  
balenò intorno uno splendor vermiglio,  
da fare un sasso divenire amante,  
non pur te, Marte; e tale ardea nel ciglio,  
qual suol la bella Aurora fiammeggiante;  
poi tutto al petto si restringe el figlio,  
e trattando con man suo chiome bionde,  
tutto el vagheggia e lieta li risponde:  
(St. II 13)

In questo caso i due blocchi posti «in asincronia con la successione metrica» non intendono conferire un piglio dinamico al ritmo narrativo in un contesto ricco di pathos, come avviene di frequente nel *Furioso*<sup>190</sup> o in due delle poche altre occorrenze del fenomeno nel nostro “poemetto”, l'ottava venatoria nr. 30 e la nr. 112 del primo libro. Il fenomeno affiora in cinque luoghi della nostra opera ma solo a tre di questi (St. I 30, St. I 105, St. I 112) però, e per diverse motivazioni, attribuirei una valenza stilistica vera e propria.

---

<sup>189</sup> Puccini afferma che la sostituzione di *dolce* con *vago* «contribuisce a creare subito una dimensione sospesa» e che l'aggettivo *primo* del verso petrarchesco è presente al secondo verso, in «il primo fiore». Un'altra eco petrarchesca è insita nell'ossimorico «dolce acerbe cure», mai presente però in questa forma giustapposta nei *Fragmenta*. Cfr. Puccini 1992, p. 8 per i rimandi testuali precisi.

<sup>190</sup> Cfr. Praloran 2009, pp. 251- 53, il quale afferma che le scansioni asimmetriche rispetto al metro riguardano in genere brevi segmenti paratattici e che, appunto, compaiono sovente per descrivere momenti di forte dinamismo o eccitazione. Un uso così ricorrente dello stilema è un tratto originale ariostesco, non mutuato da Boiardo.

Il secondo gruppo di ottave suddivise in una terzina e un pentastico racchiudono due scene descrittiva e un passo dialogico; tutte e tre sono accomunate dallo smembramento del blocco maggiore in serie monoversali legate logicamente o tramite correlazioni verticali secondo tecniche già viste ed analizzate più volte, motivo per il quale non ritengo di dovermici soffermare a lungo. Ne cito una sola per dare brevemente conto della tipologia:

Sovente in *questo* loco mi diporto,  
*qui* vegno a soggiornar tutta soletta;  
*questo* è de' mia pensieri un dolce porto,  
*qui* l'erba e' fior, *qui* il fresco aier m'alletta;  
*quinci* il tornare a mia magione è accorto,  
*qui* lieta mi dimoro Simonetta,  
all'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,  
e spesso in compagnia d'alcuna ninfa.

(St. I 52)

Diciamo solamente che nella stanza il legame tra le varie sottounità è di tipo correlativo e non anaforico, se non in tre versi fra loro alterni, ma il risultato non credo sia diverso. Solo in un caso si ha la variante con terzina iniziale non unitaria ma composta di due membri, un verso e un distico giustapposti ma paralleli perché entrambi occupati da strutture correlative che disegnano un chiasmo verticale per la posizione dei due verbi agli estremi del distico— almeno questa è la nostra interpretazione compositiva—:

Or si fa Giove un cigno or pioggia d'oro,  
or di serpente or d'un pastor fa fede,  
per fornir l'amoroso suo lavoro;  
or trasformarsi in aquila si vede,  
come Amor vuole, e nel celeste coro  
portar sospeso il suo bel Ganimede,  
qual di cipresso ha il biondo capo avinto,  
ignudo tutto e sol d'ellera cinto.

(St. I 107)

In realtà il parallelismo riguarda solamente i primi due versi perché il terzo è occupato da una subordinata retta dal v. 2, cosa che comunque non ci impedisce di isolare una terzina



iniziale dal blocco successivo di cinque versi, in cui pure è presente un richiamo lessicale, l'anafora di *or*, ma che chiaramente non presenta alcun tipo di parallelismo strutturale con l'unità precedente. Notiamo soltanto che la relativa ai vv. 7- 8, pur legata sintatticamente ai tre versi precedenti, sottolinea comunque lo stacco metrico fondamentale della stanza.

Rimangono infine gli schemi composti di due terzine e un distico, che sono decisamente irrilevanti in quanto informano tre individui. Osserviamo l'unica ottava delle tre che presenta tutte e tre le sezioni strofiche attraversate da un unico giro sintattico:

Dall'altra parte la bella Arianna  
colle sorde acque di Teseo si duole,  
e dell'aura e del sonno che la 'nganna;  
di paura tremando, come suole  
per picciol ventolin palustre canna,  
pare in atto aver prese tai parole:  
«Ogni fera di te meno è crudele,  
ognun di te più mi saria fedele».  
(St. I 110)

Il distico finale oltre ad essere coeso dalla rima baciata presenta una struttura speculare, con due comparative di grado, una di minoranza e una di maggioranza, parallele nella disposizione dei primi tre elementi. L'ottava seguente mostra una struttura meno lineare ma interessante perché nella seconda terzina abbiamo una frase- verso che funge da introduzione a una breve sezione descrittoria, come spesso abbiamo visto accadere:

Duo formosi delfini un carro tirono:  
sovresso è Galatea che 'l fren corregge,  
e quei, notando parimente, spirono;  
ruotasi attorno più lasciva gregge:  
qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano,  
qual par che per amor giuochi e vanegge;  
la bella ninfa colle suore fide  
di sì rozo cantor vezzosa ride.  
(St. I 118)

La prima terzina si costituisce dalla somma di tre sottounità: un primo verso sintatticamente irrelato ma testualmente connesso al secondo attraverso la preposizione rafforzata *sovresso* usata con valore avverbiale<sup>191</sup> che ha come referente *carro* del v.1. La seconda terzina è aperta da un verso anch'esso irrelato sul piano sintattico ma dal chiaro carattere cataforico- introduttivo rispetto alle correlazioni sottostanti. Il distico finale, infine, si distingue solamente dai blocchi precedenti perché inquadra la sola Galatea che ride di Polifemo con le altre ninfe.

#### 2.1.10 Relazioni tra ottave

La critica ha sempre raffigurato l'ottava delle *Stanze* come un organismo chiuso in sé stesso, a volte persino autonomo;<sup>192</sup> questo perché nell'opera le sezioni descrittive si possono dire onnipresenti. Esse si trovano infatti addensate nel lunghissimo *excursus* centrale, vero cuore del "poemetto", ma come più piccole parentesi si frappongono di continuo anche nel corso della narrazione, che Ghinassi ha appropriatamente definito «costruita per frammenti», asserendo poi che il poeta «tende a svincolarsi da impegni narrativi per trovare il centro della sua poesia in un'attuale, serena contemplazione, lontana e fuori dal tempo».<sup>193</sup> Ne deriva che la relazione tra ottave è nel complesso atipica rispetto a opere veramente nate per narrare, in cui non si ha quest'enorme ingerenza delle parti lirico- descrittive; la connessione interstrofica ha cioè nella nostra opera una presenza, per così dire, localizzata. Nei poemi in ottave, specie nei capolavori di Pulci, Boiardo, Ariosto e Tasso, sarebbe impensabile invertire l'ordine delle varie tessere diegetiche: non così nelle *Stanze* che prima dell'ultima edizione si presentavano con due ottave, la nr. 45 e la nr. 46, invertite. Tuttavia, se nelle più ampie sezioni descrittive (il regno di Venere naturalmente ma anche la serie di ottave dedicate alla descrizione di Simonetta) le singole unità strofiche sono, esclusa qualche eccezione, praticamente a sé stanti, irrelate le une alle altre, quando riaffiora il filo del racconto meccanismi di raccordo interstrofico divengono inevitabili. Prescindendo dalle molte occorrenze di congiunzioni

---

<sup>191</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p.34.

<sup>192</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 69 e anche il giudizio già citato di Limentani 1961, p. 22.

<sup>193</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 82.

o altri connettori a inizio ottava, vediamo operare le riprese lessicali a cavaliere di quindici unità strofiche adiacenti, quindi circa ogni ottava su undici; talvolta invece il legame interstrofico avviene per via puramente logico-tematica, in assenza cioè di connettori retorico-formali, quando ad esempio un blocco strofico – solitamente il primo distico – contiene un commento, una formula o un altro tipo di elemento anaforico che rimanda all'unità precedente. Presenti ma non così diffusi sono infine i legami sintattici tra ottave, i quali, lo anticipiamo subito, non si configurano mai come vere e proprie sovraincarature.

Nel modo più semplice la continuità testuale tra due unità strofiche viene garantita dalle anfore linguistiche, per lo più in forma di pronomi o aggettivi dimostrativi:

Nell'una è insulta la 'nfelice sorte  
del vecchio Celio; e in vista irato pare  
suo figlio, e colla falce adunca sembra  
tagliar del padre le feconde membra.

*Ivi* la Terra con distesi ammanti  
par ch'ogni goccia di *quel* sangue accoglia,  
onde nate le Furie e' fier' Giganti  
di sparger sangue in vista mostron voglia;  
(St. I 97 5-8, I 98 1- 4)

Talvolta un determinato segmento strofico può connettere due porzioni testuali altrimenti troppo irrelate dal punto di vista logico-narrativo. Soprattutto negli schemi 2+2+4 il primo distico può fungere ad esempio da raccordo interstrofico qualora segni la transizione tra i due modi del discorso, cioè tra discorso diretto e indiretto. In quest'ultimo caso il trapasso è in genere racchiuso in una formula che non necessariamente corrisponde all'intero distico, come nell'esempio:

e disse: – Muovi, o ninfa graziosa,  
trova el consorte tuo, veloce e snella:  
fa' che e' mostri al bel Iulio tale imago,  
che 'l facci di mostrarsi al campo vago. –

*Così le disse*; e già la ninfa accorta  
correa sospesa per l'aier serena;

(St. II 22 6- 8 St. II 23 1- 2)

Dal secondo emistichio del v. 1 di *St. II 23* vengono riprese le fila del racconto e questa transizione o ritorno alla narrazione è resa più scorrevole grazie al breve inserto riepilogativo. Altre due volte, a termine di lunghi discorsi diretti, viene parimenti avvertita la necessità di anticipare il prosieguo della narrazione tramite analoghi interventi, anche più estesi di quello appena osservato:

In cotal guisa rimordea sovente  
l'altero giovinetto e sacri amanti,  
come talor chi sé gioioso sente  
non sa ben porger fede alli altrui pianti;  
(St. I 22 1- 4)

Questa funzione di raccordo logico assolta dal distico iniziale è, lo si è ripetuto più volte, propria della tecnica narrativa boiardesca e nelle *Stanze* ricorre nel complesso piuttosto di rado; si possono però citare alcune occorrenze in cui il raccordo interstrofico coincide con un intervento autoriale, qualora questi desideri commentare o, ancora, riepilogare quanto descritto o narrato nell'ottava o nelle ottave precedenti. Anche all'interno dell'*excursus* sul regno di Venere si riscontra la tendenza a sottolineare di tanto in tanto qualche passaggio tematico, ad accompagnare la transizione tra un nucleo descrittivo e l'altro. Nell'ottava citata di seguito il distico iniziale funge ad esempio da breve epilogo alla descrizione delle personificazioni appena conclusasi, separando e rendendo in questo modo più scorrevole il passaggio al nucleo tematico successivo, i fiori che tappezzano il giardino di Venere:

*Cotal milizia e tuoi figli accompagna  
Venere bella, madre delli Amori.  
Zefiro il prato di rugiada bagna,  
spargendolo di mille vaghi odori:  
ovunque vola, veste la campagna  
di rose, gigli, violette e fiori;  
l'erba di sue bellezze ha meraviglia:  
bianca, cilestra, pallida e vermiglia.  
(St. I 77)*

Analogamente a *St.* I 80, l'ottava immediatamente successiva a quella in cui si conclude la descrizione dei fiori, troviamo un intervento "di regia" svolto in forma di commento:

*Mai rivestì di tante gemme l'erba  
la novella stagion che 'l mondo aviva.  
Sovresso il verde colle alza superba  
l'ombrosa chioma u' el sol mai non arriva;  
e sotto vel di spessi rami serba  
fresca e gelata una fontana viva,  
con sì pura, tranquilla e chiara vena,  
che gli occhi non offesi al fondo mena.*  
(*St.* I 80)

Il distico incipitale funge dunque da suggello all'elegante descrizione dei fiori che ricoprono il prato ai piedi del colle, trasfigurati a *St.* I 79 nei personaggi del mito di Giacinto, Narciso, Clizia, Adone e Croco, secondo quella permanente vestizione mitologica della realtà che caratterizza l'opera poliziana; al contempo, inoltre, il distico fa da giuntura tra due distinte sequenze descrittive. Come a *St.* I 77, 1- 2, il carattere anaforico della prima coppia versale è particolarmente evidente per il passaggio di focalizzazione che ha luogo nel distico e nella quartina successiva, dove viene intrapresa la descrizione del verde colle.

I legami connettivi anaforici e semantici servono certo a garantire la coerenza testuale ma hanno minor efficacia di forme connettive più complesse quali le riprese o, ancor di più, i legami sintattici tra ottave. Come avviene tra sottounità strofiche, l'iterazione, pura o variata, di un lessema o di un sintagma di svariata ampiezza, così come di una frase o di un periodo garantisce una maggiore continuità logica anche tra due unità strofiche, pur nel rispetto della loro autonomia.<sup>194</sup> Il fenomeno dell'incatenamento tra ottave, come lo definisce Maria Cristina Cabani, sembra proprio della narrazione epica, sin dalle sue forme più antiche (*chansons de geste* e cantari).<sup>195</sup> Altri studiosi (Limentani, Praloran) invitano però a riconsiderare parzialmente la questione facendo notare, e questo lo afferma per la precisione Praloran, che in realtà il fenomeno appare

---

<sup>194</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 179.

<sup>195</sup> Cfr. Cabani 1990, p. 61.

meno ricorrente nei cantari di quanto non lo sia successivamente nell'*Inamoramento de Orlando* e nel *Furioso*.<sup>196</sup> Le riprese lessicali tra due unità strofiche coinvolgono solitamente l'ultimo distico di un'ottava e il primo di quella seguente, ma il segmento iterato può dar vita ad un'espansione più ampia qualora non venga raddoppiato esclusivamente per garantire la progressione del racconto, ma serva piuttosto come mezzo amplificatore di un dato elemento o motivo brevemente presentato nell'ottava precedente. La ripresa in quest'ultimo caso si configura, secondo la distinzione operata da Santagata, come «connessione di equivalenza» invece che come «connessione di trasformazione».<sup>197</sup> Nelle *Stanze* possiamo trovare questo tipo di ripresa con amplificazione in un passo già citato quando si discorre della clausola asindetica:

Or ecco ch'una donna ha in man le chiavi  
d'ogni tua voglia, e tutti in sé ristretti  
tien, miserello, i tuoi dolci pensieri;  
vedi chi tu se' or, chi pur *dianzi eri*.

*Dianzi eri* d'una fera cacciatore,  
più bella fera or t'ha ne' lacci involto;  
dianzi eri tuo, or se' fatto d'Amore,  
sei or legato, e dianzi eri disciolto.

(St. I 58- 59)

L'anadiplosi interstrofica introduce un'aggiunta esplicativa del segmento iterato che dà il pretesto per il gioco retorico basato su una serie di correlazioni semanticamente antitetiche. Anche all'interno del discorso di Cupido all'inizio del secondo libro ha luogo una ripresa anadiplosica non puntuale che replica senza espandere l'elemento iterato:

ond'io lei farò pia, madre, al suo amante  
ch'i' pur *son* tuo, non *nato d'adamante*.

*I' non son nato di ruvida scorza,*  
ma di te, madre bella, e son tuo figlio;

---

<sup>196</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 179.

<sup>197</sup> Cfr. Santagata 1979, pp. 13- 42. La «connessione di equivalenza» prevede, all'opposto dell'altra, la ripetizione parallelistica di elementi simili. La «connessione di trasformazione» si realizza invece perlopiù attraverso il poliptoto, quindi attraverso una variazione che implica il passaggio da un prima a un dopo.

(St. II 8 7-8, II 9 1-4)

Come si vede, la frase viene ripresa con una variazione sinonimica (*d'adamante* diventa *di ruvida scorza*), una metafora per spiegare un'altra metafora, ma di significato più attenuato. Qui oltre alla funzione connettiva è proprio evidente il carattere enfatico della ripresa, puramente esornativo e retorico perché non arricchisce di significati l'enunciato dell'ultimo verso di *St. II 8*. Diversi sono i casi seguenti, in cui le riprese funzionano prevalentemente come fattori di continuità narrativa, mostrandosi privi di artifici retorici; e difatti, mentre i due esempi sopra citati appartengono a discorsi diretti o ad interventi autoriali (*St. I 58-59*), i seguenti si trovano in sezioni propriamente narrative:

l'astuto lupo vie più *si rinselva*,

*e rinselvato le sagace nare*

del picciol bracco pur teme il meschino;

(*St. I 30 8, I 31 1-2*)

ivi sotto un vel candido li apparve

lieta una ninfa, e *via la fera sparve*.

*La fera sparve via dalle suo ciglia*,

ma 'l gioven della fera ormai non cura;

(*St. I 37 7-8, I 38 1-2*)

ma lei, poi che Morfeo con gli altri scelse,

gli chiese al Sonno, e tosto *indi si svelse*.

*Indi si svelse*, e di quanto convenne

tosto ammonilli, e partì senza posa;

(*St. II 24 7-8, 25 1-2*)

Nel primo esempio il poliptoto *si rinselva/ rinselvato* segna uno scarto temporale: tra le due ottave avviene, diciamo, una trasformazione sintattica in quanto il segmento iterato, che a *St. I 30* era una principale, diventa nella stanza susseguente una temporale implicita la cui principale rappresenta l'azione temporalmente successiva. Nel secondo caso la ripresa figura invece lievemente variata nell'ordine delle parole e prevede una piccola

aggiunta, mentre nel terzo è puntuale ed è quella che si definisce una ripresa di emistichio.<sup>198</sup> In entrambe la riapertura del movimento narrativo è sancita da una congiunzione, avversativa a *St. I 38* e coordinativa a *St. I 25*, sicché si può notare come le riprese generino, con le parole della Cabani, «l'effetto di una continuità logico-sintattica interrotta, di un enunciato unitario spezzato in segmenti distinti».<sup>199</sup> Un analogo procedimento si ha inoltre tra *St. I 63* e *St. I 64*, ma con completa trasformazione del segmento iterato. Ciononostante appare chiara la sovrapposibilità semantica e logico-sintattica dei due segmenti:

Ma poi che molta notte indarno spesono,  
dolenti per tornarsi *il cammin presono*.

*Cheti sen vanno* e pure alcun col vero  
la dubia speme alquanto riconforta,  
(*St. I 63 7-8, I 64 1-2*)

Veniamo ora alle occorrenze in cui si ravvisa una connessione sintattica nella discontinuità metrica, ma è bene prima fare una distinzione tra semplice rapporto sintattico e *enjambement* interstrofico o sovraincatura. Tutte e due le categorie comprendono unità strofiche “aperte” l'una verso l'altra ma la differenza fondamentale sta nella tipologia di legame sintattico che intercorre tra i segmenti testuali posti ai confini adiacenti delle due stanze. Si parla propriamente di *enjambement* interstrofico quando nel primo movimento è insita una sospensione sintattica che genera un'attesa di completamento nell'unità metrica successiva.<sup>200</sup> Pertanto, vanno esclusi dalla tipologia i legami coordinativi ma anche quelli tra antecedente e relativa perché anche in questi casi il primo movimento viene percepito come già in sé completo, sintatticamente e semanticamente autonomo. Le proposizioni coordinate o relative collocate al di là del confine metrico saranno dunque percepite come aggiunte dal vario valore semantico (specificativo, esplicativo, correttivo ecc.). Nella nostra opera il legame sintattico più marcato si ha tra due ottave in cui è dispiegato un costrutto relativo:

---

<sup>198</sup> Cfr. Cabani 1980, p. 69.

<sup>199</sup> Tale procedimento ha, secondo la studiosa, una motivazione ritmico-sintattica e contemporaneamente di messa in rilievo dei momenti notevoli del racconto. Cfr. Cabani 1980, p. 70.

<sup>200</sup> Cfr. Cabani 1990, p. 65.



richiede ormai da noi qualche restauro,  
la lunga fedeltà del franco Lauro,

che tutt'or parmi pur veder pel campo,  
armato lui, armato el corridore,  
come un fer drago gir menando vampo,  
abatter questo e quello a gran furore,  
l'armi lucenti sue sparger un lampo  
che tremar faccin l'aier di splendore;  
poi, fatto di virtute a tutti essempro,  
riportarne il trionfo al nostro templo.

(St. II 5 7-9, II 6)

Includo l'ottava che contiene la dipendente tra il gruppo 8 delle ottave sintatticamente unitarie senza considerare tuttavia le due unità metriche propriamente "inarcanti". Lo stesso trattamento va riservato anche all'ottava riportata di seguito, una lunga coordinata infinitiva comprendente a sua volta un costrutto completo:

lui guata il mar che ondeggia, e alpestre note  
par canti, e muova le lanose gote,

e dica ch'ella è bianca più che il latte,  
ma più superba assai ch'una vitella,  
e che molte ghirlande gli ha già fatte,  
e serbali una cervia molto bella,  
un orsacchin che già col can combatte;  
e che per lei si macera e sfragella,  
e che ha gran voglia di saper notare  
per andare a trovarla insin nel mare.

(St. I 116 7-8, I 117)

Solo in questi due casi il movimento sintattico investe completamente una delle due unità, altrimenti si arresta in genere alla prima metà della stanza o al primo distico, come nell'esempio:

qual la cadente nuvola rompea  
fermo in su l'ale, e poi giù la scotea:

come avea delle penne dato un crollo,  
così l'erranti rose eron riprese.  
(*St.* I 123 7-8, I 124 1-2)

Come si vede, qui il primo distico di *St.* I 124 è giustapposto all'ultimo della stanza precedente ma la forte coesione logico- testuale tra i due segmenti è innegabile. Così avviene anche fra due delle primissime ottave dell'opera, all'inizio vero e proprio della narrazione:

talor frenando un gentil corridore,  
che gloria fu de' ciciliani armenti,  
con esso a correr contendea co' venti:

ora a guisa saltar di leopardo,  
or destro fea rotar<sup>lo</sup> in breve giro;  
or fea ronzar per l'aere un lento dardo,  
dando sovente a fere agro martiro.  
(*St.* I 8 6- 8, I 9 1- 4)

Il carattere “aperto” delle due coppie strofiche è dato dal fatto che le porzioni testuali poste a ridosso del confine metrico appartengono allo stesso enunciato pur essendo due frasi differenti. Ad esempio il primo distico di *St.* I 9 risulterebbe semanticamente non del tutto perspicuo se isolato dal suo cotesto a *St.* I 8, sicché potremmo accostare questo tipo di interdipendenza, quanto a intensità di relazione, ad un lieve legame sintattico come quello coordinativo e potremmo pure aggiungere che in questi casi mancherebbe una ripresa lessicale per rendere semanticamente e logicamente autonoma la seconda unità strofica. Una coesione testuale ugualmente pronunciata tra due ottave adiacenti si ha poi con tre similitudini dall'identica fisionomia, i cui comparanti sono interamente dispiegati nell'ottava successiva a quella occupata dai rispettivi comparati:

Gli scelti Sogni ad ubidir s'affrettono  
e sotto nuove fogge si rassettono:

quali i soldati che di fuor s'attendono,  
quando senza sospetto et arme giacciono,

per suon di tromba al guerreggiar s'accendono,  
vestonsi le corazze e gli elmi allacciono,  
e giù dal fianco le spade sospendono,  
grappon le lance e' forti scudi imbracciono;  
e così divisati i destrier pungono  
tanto ch'alla nimica schiera giungono.

(*St.* II 25 7-8, I 26)

Il costrutto comparativo è nettamente sbilanciato in favore del comparante che da solo occupa l'ottava nr. 26, offrendoci un piccolo riquadro epico- guerresco che vuol essere in sintonia con l'atmosfera dell'intero episodio. Rispetto alla similitudine di *St.* II 19 che abbiamo esaminato al paragrafo delle ottave 6+2, qui, come nelle altre due occorrenze (a *St.* I 31-32 e a *St.* I 38-39), si verifica un'attenuazione del parallelismo garantito a *St.* II 19 dalla presenza dei due nessi correlativi *come* e *così* e conseguentemente viene meno il carattere binario della proposizione. Da un punto di vista semantico inoltre, nelle comparative con un solo operatore di correlazione generalmente si viene ad attenuare l'intensità della comparazione e di conseguenza «l'interpretazione oscilla tra un valore comparativo e un valore modale».<sup>201</sup> Nonostante dunque l'interdipendenza tra le due unità testuali sia marcata a livello formale dall'indefinito *quale*, le due stanze si presentano, da un punto di vista strettamente sintattico, come due frasi indipendenti. La nostra realizzazione potrebbe essere accostata al tipo di comparazione che Schwarze formula in questo modo: “A handelt so und so. So handelt auch B”, in cui i due termini A e B appartengono a due frasi indipendenti ma, appunto, strutturano una comparazione.<sup>202</sup> Potrebbe essere interessante a questo punto fare qualche breve osservazione stilistica sulle due tipologie di similitudine in quanto anche su questo versante è possibile cogliere delle significative divergenze. A fronte della complessità ipotattica della protasi di *St.* II, 19, si noti come qui prevalga la consueta logica paratattica, evidente ad esempio nella successione di versi- frasi coordinati o giustapposti e ritmicamente non concertati data l'assenza di elementi correlativi o anaforici. Anche per quanto riguarda la semantica delle similitudini così realizzate, emergono senz'altro delle differenze con *St.* II, 19. Nel riadattamento dantesco e petrarchesco la similitudine è concettualmente più complessa perché tesa a spiegare il motivo dell'analogia, mentre

---

<sup>201</sup> Cfr. Pelo 2012, pp. 458- 461.

<sup>202</sup> Cfr. Schwarze 1970, pp. 322- 324.

nelle tre il *tertium comparationis* pare piuttosto un pretesto per l'inserimento di un *excursus* descrittivo modellato su delle citazioni classiche.<sup>203</sup> Qui accade che la singola scena descrittiva che nasce attorno al comparante cattura l'interesse del poeta che vi indugia ampliandola e definendola in dettaglio, e si sgancia dal primo termine correndo via nella sua ormai piena autonomia. Appunto perché uno dei due termini costituisce il "centro d'interesse" della comparazione, si indebolisce o passa in secondo piano la natura interdipendente della stessa.

Facendo un bilancio complessivo delle strategie connettive interstrofiche e della loro incidenza quantitativa, possiamo individuare ventotto ottave "aperte" (16,4%) tra le quali sommiamo sei unità tra cui vige un rapporto sintattico, dodici testualmente molto coese (le due citate più sopra – *St. I 8- 9* e *St. I 123- 124* – e otto similitudini con comparante dislocato nell'ottava successiva o in larga parte di essa)<sup>204</sup> e infine cinque tra cui avviene una transizione tra discorso indiretto e discorso diretto. Accanto a questo gruppo maggioritario abbiamo quindici unità interessate dal fenomeno della ripresa lessicale (8,7%) e un ultimo insieme che include le nove ottave in cui il primo distico o comunque il primo nucleo strofico è anaforicamente relato all'unità strofica precedente e funge da raccordo interstrofico (10,52%).

La situazione appare dunque variegata e non consente di eleggere una tipologia rappresentativa di legame tra ottave nelle *Stanze*. Sia la ripresa interstrofica che l'apertura tra ottave sono fenomeni conosciuti e sfruttati dalla tradizione del genere e le stesse tipologie connettive qui incontrate informano in varia misura sia il poema boiardesco che quello ariostesco. Rispetto a quest'ultimo le *Stanze* di differenziano enormemente perché realizzano pochissime ottave sintatticamente continue, rappresentanti la più diffusa tipologia connettiva interstrofica nel *Furioso*. Anche l'*Inamoramento* è tutto sommato parco di legami sintattici tra stanza e stanza<sup>205</sup> eppure la sua fitta rete di riferimenti anaforici, il ruolo connettivo esercitato dal distico iniziale ma anche più profonde motivazioni legate alle doti narrative del poeta sono in grado di dare grande scorrevolezza

---

<sup>203</sup> Qui ad esempio la fonte è *Verg., Aen.* VII 637- 640.

<sup>204</sup> Tra le tre con comparante che occupa l'intera ottava va annoverata anche *St. I 28* (Vd. § 2.1.4) in cui la prima triade versale contiene una triplice similitudine; anche in questo caso si può parlare di forte coesione testuale ma non di rapporto sintattico tra primo e secondo termine di paragone.

<sup>205</sup> Le rare volte in cui Boiardo realizza ottave sintatticamente aperte lo fa «sottolineandone l'aspetto eccezionale, creando dei veri effetti di *suspense* metrico- narrativo» Cfr. Praloran 2009, p. 203.

al racconto pur in un discorso prevalentemente “diviso”. Dalle pagine di Praloran emerge che tra due grandi narratori come Boiardo e Ariosto che pure interpretano in modo diverso il rapporto tra metrica, sintassi e narrazione è presente in realtà un «rapporto sottilmente dialettico».<sup>206</sup> Questa sotterranea influenza del primo sul secondo in merito all’aspetto che qui ci interessa, cioè le strategie di continuità narrativo- discorsiva, non riguarda la trasmissione di strumenti tecnici ma la realizzazione di alcuni effetti di grande forza narrativa a cui entrambi pervengono per vie diverse e personali. Mi riferisco concretamente alla capacità di sfruttare lo spazio bianco fra ottave come «elemento amplificante l’attesa».<sup>207</sup> Alle doti personali di Poliziano questo raffinato modo di narrare è sconosciuto, precluso anche tenendo conto della diversità di intenti: la continuità del racconto o del discorso dov’è presente si dispiega senza effetti di *suspense*, in maniera piuttosto lineare e affidandosi più frequentemente forse alla ripetizione, perché è la tipologia connettiva che informa maggiormente passaggi propriamente diegetici. Si tratta anche in questo caso di uno sfondo prevalentemente “diviso” che a differenza di Boiardo il nostro poeta non sa assemblare e orchestrare con pari efficacia narrativa.

---

<sup>206</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 202.

<sup>207</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 204.

## 2.2 L'ottava dei *Rispetti*

### 2.2.1 Schemi a sintassi larga (8, 6+2, 2+6)

Nei *Rispetti* si contano sei ottave percorse da un unico giro periodale (5,2%), un numero nettamente inferiore a quello delle *Stanze*, dove, lo ricordiamo, queste ottave ammontavano a diciannove presenze. È significativo che l'editrice delle *Rime* non menzioni questo tipo di organizzazione sintattica nei rispetti della cosiddetta tradizione toscana,<sup>208</sup> da cui il Poliziano prende le mosse; un'evidenza, forse, dell'atteggiamento innovativo del nostro autore rispetto a questo genere letterario. La studiosa segnala infatti che «il repertorio toscano appare scarsamente incline all'articolazione sintattica», prediligendo la giustapposizione di singoli distici o di singoli versi in cui la pausa più marcata può trovarsi dopo il terzo distico (6+2) o dopo il settimo verso (7+1).<sup>209</sup> Quest'ultima tipologia, comprendente di solito una successione anaforica per singoli versi, è, come accennato più sopra discorrendo delle serie anaforiche nelle *Stanze*, assolutamente assente nell'opera antiaulica di Poliziano, ma non si tratta dell'unica presa di distanza dal suddetto repertorio: il nostro poeta infatti tende a far arretrare la pausa maggiore al quinto verso, quindi a creare schemi bipartiti (4+4) o tripartiti dopo la quartina (4+2+2). Quest'ultima compaginazione è quella addirittura più diffusa in assoluto (31 occorrenze, pari al 26,7%).

Le ottave monoperiali si trovano tutte concentrate nei rispetti di non stretta autorialità poliziana (*Risp.* 38- 101) e le strategie compositive che le informano sono sostanzialmente analoghe ad alcune già viste nelle *Stanze*: mi riferisco in particolare al modulo SN+ relativa. Tre rispetti che curiosamente si trovano in successione (*Risp.* 63, 64, 65) si aprono con un sintagma al caso vocativo che, espanso da frasi relative, si ricongiunge alla sua predicazione nella parte finale dell'ottava. La disposizione delle relative può seguire uno schema per distici:

Occhi leggiadri, o grazioso sguardo,

---

<sup>208</sup> Adoperiamo questa definizione per i componimenti che Delcorno Branca sceglie come rappresentativi di tale filone che all'età del Poliziano vantava già una tradizione pluridecennale. L'elenco delle sillogi considerate dall'editrice si trova in Delcorno Branca 1995, pp. 47-48.

<sup>209</sup> Cfr. Ead., p. 52.

che fusti e primi che m'innamoraro,  
occhi sereni, donde uscì quel dardo  
che passò il core e non valse riparo,  
occhi, cagion del foco in qual sempre ardo,  
senza li quali el viver non m'è caro,  
a voi ne vengo a dimandar se mai  
sperar debbo merzé di tanti guai!

(*Risp.* 63)

Alla perfetta simmetria compositiva si accompagna il carattere semplice e tradizionale delle immagini riproposte (gli occhi, celato nei quali Amore scoccò il dardo che fece innamorare). Ma si possono avere anche realizzazioni meno puntuali sul piano della simmetria, come nel rispetto che fa seguito al precedente nell'ordine dell'edizione:

Occhi che senza lingua mi parlate  
l'oneste voglie di quel santo core,  
e senza ferro in pezzi mi tagliate,  
e senza man mi tenete in dolore,  
e senza piedi a morte mi guidate  
lieto sperando e cieco per amore:  
se voi siate occhi e l'altre forze avete,  
perché del foco mio non v'avedete?

(*Risp.* 64)

Come si vede, la logica cumulativa pare più accentuata perché non imbrigliata in un disegno perfettamente simmetrico ma va notato lo sforzo di evitare la monotonia che potrebbe arrecare un parallelismo troppo puntuale: nella serie anaforica dei vv. 3- 6 l'ordine dei costituenti viene infatti variato (nel primo e nel terzo verso il secondo complemento indiretto viene anticipato rispetto al verbo, nel secondo no). Il senso inoltre è più complesso del rispetto precedente: gli occhi vengono descritti come esseri animati capaci di molte azioni (parlano, tagliano, tengono in dolore, guidano) pur senza avere i mezzi per farlo ma, paradossalmente, non riescono ad “avedersi” dell'innamorato che arde d'amore. Chiude questo terzetto un rispetto in cui l'oggetto dell'invocazione non coincide, diversamente dai precedenti, con gli occhi della donna ma con la donna stessa, apostrofata dapprima attraverso gli effetti benefici che dà all'innamorato (il conforto dato

a lui stesso e la pace data al cuore – con disposizione a chiasmo –, il rimedio ai guai), poi attraverso il viso ed infine compare il *tu*:

O conforto di me che ti mirai  
e del mio tristo cor pace e riposo,  
o rimedio solenne de' mie guai,  
o viso pellegrino e grazioso,  
o tu che sempre sospirar mi fai  
per te che di chiamar già mai non poso:  
pietà, per Dio, pietà, pietà, ch'i' moro,  
se non m'aiuti, o caro mio tesoro!

(*Risp.* 65)

L'invocazione, che presenta uno schema simile a *Risp.* 63, non termina con una proposizione, bensì con un'esclamazione anaforica chiusa da un nuovo invocativo.<sup>210</sup> Oltre a questi tre esempi, si possono anche trovare casi in cui è accennata qualche complessità ipotattica, ma la logica cumulativa resta pur sempre il principio informatore predominante:

Già non m'incresce di lasciare il core  
che resta volentier col suo disio,  
ma che sia poco accetto al mio signore,  
che già mi si mostrò clemente e pio,  
questo radoppia il mie grave dolore,  
questo fa troppo acerbo il partir mio,  
questo è cagion che mai serò contento,  
ch'i' vo con pena e 'l cor sta con tormento.

(*Risp.* 92)

Le ottave suddivise in coincidenza dello snodo metrico- strutturale della stanza (6+2) ammontano a quattordici individui e risultano quindi, in proporzione, più diffuse che nelle *Stanze*, rappresentando il 12% (mentre nelle *Stanze* le tredici ottave con questa scansione costituivano l'8,2%). Il suo opposto con distico iniziale raccoglie una sola

---

<sup>210</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 178.



occorrenza in tutta la raccolta e quindi, data la sua scarsissima rilevanza, possiamo anche tralasciare di citarlo e passare direttamente al gruppo più numeroso.

L'aspetto più interessante che emerge dall'osservazione delle scansioni 6+2 è il modo in cui il distico baciato si relaziona rispetto alla sestina iniziale; non ci si vuole tanto soffermare sui fenomeni di intensificazione ritmica e retorica già più volte rilevati nell'analisi delle *Stanze* e che naturalmente anche qui sono presenti, quanto sul distico finale come cellula discorsiva che assolve sempre in questi schemi una funzione di chiusa e il cui legame logico con l'altro blocco frastico risulta spesso occultato dal legame asindetico. Questo, la funzione di clausola del distico finale, è un aspetto estremamente importante per i *Rispetti* perché rivela, unitamente ad altri elementi, l'intenzionale affinità dell'ottava rispettistica del Poliziano con l'epigramma antico. Afferma Roggia, il quale si è occupato del fenomeno anche attraverso il confronto fra i *Rispetti* e gli epigrammi latini dello stesso Poliziano, che «l'omologia fra le due forme è agevolata [...] dall'obbligatoria *brevitas* del rispetto e dalla suddivisione fra sestina e distico baciato, *pendant* metrico alla dicotomia, istituzionale dell'epigramma, fra parte preparatoria e *fulmen* finale».<sup>211</sup> Questo da un punto di vista strutturale; da quello sintattico e retorico-formale tratti tipici dell'epigramma che vengono riproposti nei *Rispetti* sono una sintassi giustappositiva ed un insistente ricorso ai fenomeni di parallelismo e di ripetizione.<sup>212</sup> All'interno degli schemi 6+2 osserviamo che spesso fra le due parti giustapposte agiscono da connettori di natura retorico- lessicale i fenomeni di ripresa (e quindi di ripetizione); vediamone un primo esempio:

Se tu sapessi quanto è gran dolcezza  
un suo fedele amante contentare,  
gustare e modi suoi, la gentilezza,  
udirlo dolcemente sospirare,  
tu porresti da canto ogni durezza,  
e diresti: «Una volta i' vo' provare».  
Quando una volta l'avessi provato,  
tu ti dorresti aver tanto indugiato.  
(*Risp.* 2)

---

<sup>211</sup> Cfr. Roggia 2001, p. 149.

<sup>212</sup> Cfr. Ibid., pp. 148- 154.

La ripresa non è puntuale ma coincide con un poliptoto e segna pertanto un trapasso temporale, ponendosi fra due blocchi frastici in cui vige una relazione di consequenzialità. A *Risp.* 37 prima della ripresa lessicale in forma di anadiplosi posta a inizio del secondo blocco frastico si situa un'altra anadiplosi che coinvolge solamente il termine *occhi*; osserviamo questo gioco retorico:

Non creder, donna, per essere crudele  
e per tenermi in pianti e in sospiri,  
che io non t'ami e non ti sia fedele,  
pur che *ver me* un tratto *gli occhi giri*,  
*gli occhi* che son duo stelle alle mie vele  
e fanno dolci tutti e mie martiri.  
*Volgi quegli occhi a me* benigni e ridi,  
e poi contento son se ben m'uccidi.  
(*Risp.* 37)

La prima ripresa si limita alla parola *occhi* ed è quella che Cabani definisce una ripresa con aggiunta, in questo caso coincidente con la relativa;<sup>213</sup> essa mostra bene il carattere della figura retorica, che è figura di ripetizione ma anche e soprattutto di amplificazione, volta cioè ad arricchire semanticamente un particolare elemento del discorso. La ripresa intrastrofica invece, disegnante un chiasmo assieme al sintagma ripreso del v. 4, marca da un lato l'identità tematica dell'intero rispetto, dall'altro, attraverso la trasformazione del modo verbale, conferisce al distico finale una sfumatura fortemente risolutiva. Esso contiene poi il motivo del sorriso annientatore della donna in cui tuttavia l'io lirico è contento di bearsi, uno dei tanti motivi ricorrenti svolti nei *Rispetti* e in alcune ballate nonché presente in Petrarca, il quale ha pure ispirato la rima *ridi: uccidi* (*Rvf* 159 12- 14). Il seguente rispetto mostra invece una ripresa intrastrofica non puntuale:

Donna, s'i' debbo mai trovar merzede  
ne' be' vostri occhi o punto di pietade,  
se mai esser pagata la mia fede  
debbe con altro che con crudeltade,  
a' be' vostri occhi il cor questo sol *chiede*,  
che venga pria che Morte usi impietade.

---

<sup>213</sup> Cfr. Cabani 1990, pp. 16- 17.

*Al iusto priego non gli siate avara,  
ché per servirvi sol la vita ha cara.  
(Risp. 57)*

In questo caso la formula «al iusto priego» riassume i vv. 5- 6. Ma osserviamo ora un caso particolarmente interessante, un rispetto dal tono e dalla struttura argomentativa in cui c'è un ampio uso del linguaggio proverbiale e sentenzioso:

Quel che non si conosce e non si vede  
chi l'ami o chi l'aprezzi, mai non truova:  
e di qui nasce che tanta suo fede,  
non sendo conosciuta, non gli giova;  
ché troverria ne' begli occhi merzede,  
se tu facessi di lui qualche pruova.  
Ognun zimbella, ognun guata e vagheggia,  
chi sol per fedeltà esce di greggia.  
(Risp. 27<sup>4</sup>)

Il componimento è il quarto della serie dei “continuati” (*Risp.* 27<sup>1-16</sup>) intitolata da alcuni manoscritti «Serenata over lettera in istrambotti», in cui appunto s'inscena una serena svolta sotto la porta della donna corteggiata in cui a cantare è presumibilmente un cantore professionista.<sup>214</sup> La sestina si apre con una sentenza universale secondo cui nessuno cerca chi non si fa conoscere; procede poi in modo sillogistico, asserendo così che un innamorato segretamente fedele ad una donna non se ne fa niente della sua fedeltà se non le si rivela. Al v. 5 in corrispondenza dell'inizio della causale avviene un sottile passaggio di piani, dall'universale al particolare, e compaiono due referenti, *tu* e *lui*; alla donna viene chiesto di fare esperienza dell'innamorato (con probabile doppio senso erotico). L'ultimo distico riafferma e arricchisce il concetto di partenza alla luce di tutto il ragionamento: ciascuno vuole e cerca di attirare chi si contraddistingue dalla massa per la sua fedeltà amorosa. La vivace massima gioca sul lessico venatorio (zimbellare qui significa far innamorare ed è termine che allude alla tecnica venatoria di far svolazzare un uccello, detto appunto zimbello, per attirarne altri) e del corteggiamento (guatare).

---

<sup>214</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p.157.

La ripresa lessicale non è però l'unico modo in cui viene sancito il legame fra le due partizioni strofiche; questo può essere infatti grammaticalmente esplicitato da una congiunzione, come nell'esempio seguente:

E dolci accenti del cantar ch'i' sento  
al pianto mio raddoppiano el vigore,  
e ogni festa a chi non è contento,  
a chi senza speranza è del suo amore,  
è come raddoppiare il suo lamento:  
e io di pianto sol pasco 'l mio core.  
Ma solo una speranza mi conforta,  
che 'l core ancor si v'amerebbe morta.

(*Risp.* 24)

Anche qui ai vv. 3- 6 è presente una massima che ripete concettualmente quanto detto nel primo distico e il v. 6 chiude la sestina con il ritorno alla dimensione individuale, «e io». La congiunzione al v. 7 più che un valore veramente avversativo ha piuttosto quello “controaspettativo” di un *eppure*. Molto più rispondente alla sintassi tipo delle *Rime* è la seguente relazione fra sestina e distico legati da un *e* generico:<sup>215</sup>

Fammi quanto dispetto far mi sai,  
dammi quanto tu vuoi pena e tormento,  
riditi del mio male e de' mie guai,  
guastami ogni disegno, ogni contento,  
mostramiti nimica come fai,  
tienmi sempre in sospetto, in briga e stento:  
e' non potrà però mai fare el cielo  
ch'io non ti onori e ami di buon zelo.

(*Risp.* 33)

L'ottava è ripartita in una sestina interamente percorsa da sei frasi imperative della lunghezza di un verso ed è collegata al distico da una congiunzione coordinante dal valore genericamente aggiuntivo; a livello logico però i due blocchi condividono una relazione avversativa o, ancora meglio, concessiva. Una siffatta costruzione che oblitera più

---

<sup>215</sup> Per l'incidenza del fenomeno nelle *Rime* cfr. Roggia 2001, p. 93.

complessi rapporti sintattici vuole mimare movenze popolari e guadagna in immediatezza e in *vis* espressiva poiché conferisce al componimento un carattere estemporaneo, come di un testo scritto di getto. Occorre anche qui attirare l'attenzione sull'attento lavoro di *variatio* ritmica nella serie monoversale. I primi due versi presentano un parallelismo di emistichio mentre nel secondo le componenti sintattiche sono invertite e il v. 2 termina con una dittologia; ci sono poi fenomeni elativi quali correlazioni bi (vv. 3, 4) e trimembri e i vv. 3- 5 si aprono tutti con dei proparossitoni di tre o quattro sillabe.

### 2.2.2 Schemi bipartiti in due quartine (4+4)

La scansione informa complessivamente ventitré ottave (19,8%) ed è, assieme a quella quadripartita in distici, la seconda per diffusione dopo lo schema tripartito 4+2+2. Escluse tre ottave le altre risultano suddivise in distici, sicché potenzialmente anche qui il distico baciato, seppur legato sintatticamente al precedente per coordinazione o subordinazione, è in certo senso autonomo. Tuttavia in questo gruppo non accade quasi mai che il distico si distingua rispetto agli altri blocchi assolvendo una funzione di clausola: risulta invece piuttosto coeso al precedente secondo uno schema "a due a due" dove spesso la parte iniziale delinea una situazione di partenza che si sviluppa in vario modo nella seconda. Spesso fra le due parti intercorre una relazione avversativa:

Non son gli occhi contenti o consolati,  
ma fanno al cor dolente compagnia,  
perché d'ogni lor ben gli hanno privati  
amor, fortuna, invidia e gelosia.  
Ma tor però non mi potranno e fati  
in alcun tempo la speranza mia:  
ché, s'altro aver del mio amor non spero,  
n'arò pur la dolcezza del pensiero.

(*Risp.* 35)

Anche qui l'antitesi non è proprio tale perché non riflette un atteggiamento veramente oppositivo rispetto alla situazione, disperatamente svantaggiosa, descritta nella quartina: la voce lirica si culla piuttosto nella speranza consolatoria che la dolcezza del pensiero

dell'amore non le verrà mai meno. Nel rispetto che citiamo di seguito, meno scolorito del precedente, fra le due partizioni strofiche vige una relazione di continuità:

Contento in *foco* sto *come* Fenice,  
e *come* Cigno *canto* nel morire,  
però ch'i' spero diventar felice  
quando sofferto arò pena e martire.  
Amor, tu vederai quanto non lice  
esser crudele al mio leal servire,  
ché, conosciuta la mia pura fede,  
spero che avrai di me qualche merzede.  
(*Risp.* 52)

Il testo rappresenta uno dei pochissimi casi in cui dei personaggi o creature del mito vengono accolti nell'opera (gli altri sono *Risp.* 13, *Risp.* 36). Rispetto alla tradizione toscana, alquanto ricca invece di riferimenti mitologici dal carattere repertoriale, il Poliziano si pone in aperta antitesi e così anche relativamente all'altro termine del confronto, la tradizione cortigiana (etichetta che indica i rispetti di e alla Serafino Aquilano),<sup>216</sup> altrettanto aperta alla materia mitologica, ma solo in forma di versioni insolite e peregrine. I pochi miti che l'autore ammette nei suoi *Rispetti* appaiono poi, afferma Delcorno Branca, «miti consunti e passati ormai nell'espressione comune» che si addicono quindi alla perfezione al «linguaggio apparentemente quotidiano e occasionale dell'opera».<sup>217</sup> E difatti la fenice e il cigno sono emblemi della lirica siciliana<sup>218</sup> che tuttavia il nostro autore riveste di interessanti implicazioni filosofiche e filologiche, prelibati bocconi per palati raffinati ed estranei naturalmente alla lirica delle origini. L'aggettivo *felice* al v. 3 che l'editrice considera nell'accezione latina di "sacro", com'era nelle *Stanze*, proverebbe l'allusione al mito platonico della rigenerazione delle anime oltre la morte, mito che il poeta conosce molto bene e che cita più volte nel suo *Commento alle Selve di Stazio*.<sup>219</sup> Il canto del cigno come equazione del canto poetico è poi un altro motivo molto caro al Poliziano e si trova ben visibile, ad esempio, in un'ottava

---

<sup>216</sup> Ci riferiamo anche per i rispetti cortigiani al repertorio individuato da Delcorno Branca in Delcorno Branca 1995, pp. 48- 49.

<sup>217</sup> Cfr. Ead., pp. 57- 61.

<sup>218</sup> Cfr. Ead. 1990, p. 173.

<sup>219</sup> Cfr. Ead. 1987, pp. 174- 175.

proemiale delle *Stanze* dove la metafora del cigno viene attribuita al poeta stesso: «e posto il nido in tuo felice ligno/ di roco augel diventi un bianco cigno». Il sostrato filosofico e filologico, dunque, proietta nei simboli del cigno e delle fenice il mito dell'immortalità platonica e lo estende di conseguenza anche all'opera poetica: siamo, anche se in un contesto apparentemente dimesso, di fronte al *topos* classico dell'eternità dell'arte e della poesia, a cui il Poliziano è affezionatissimo, come palesemente mostra il finale delle *Stanze*.<sup>220</sup> Il semplice ossimoro amoroso sofferenza/ gioia e morte/vita si trasforma dunque in mito di rigenerazione e adombra pure il motivo dell'eternità della poesia. Forse, è proprio la forza prorompente di questi significati a spiegare l'atteggiamento fiero, quasi eroico pur nella richiesta di clemenza che assume la voce lirica nella seconda quartina. La prima presenta un'elementare ma efficace trama retorica: i comparanti sono disposti a chiasmo nel primo distico e sono tutti circondati dalla scia fonica del suono velare (*Contento...foco...come...come...canto*). Le rime poi sono assonanzate e due di queste, *Fenice* e *felice*, formano una paronomasia.

Vediamo ora un'ottava che dispiega una triplice serie anaforica nei primi versi e che, assieme a *Risp.* 46 e 79, svolge l'invito agli occhi a piangere le disavventure dell'innamorato, tema petrarchesco (*Rvf* 84) che ebbe una straordinaria fortuna nella poesia popolare per musica tra Quattro e Cinquecento:<sup>221</sup>

Piangete, occhi dolenti, e non restate,  
 piangete sempre, acompagnate il core,  
 piangete sempre per fin che lasciate  
 li spiriti affannati in gran dolore;  
 e quando il corpo stanco abandonate,  
 piangendo andate bestemiando Amore,  
 e siate essempro a chi spera merzede  
 di donna in cui non è né fu mai fede.  
 (*Risp.* 75)

Notevole è qui il sistema di allitterazioni teso a creare, assieme naturalmente alle anafore, un voluto effetto di ridondanza; nei primi tre versi tale effetto si realizza però più

---

<sup>220</sup> Si pensi alla simbologia del sogno di Iulio e al finale in cui l'eroe porta nello stendardo le raffigurazioni di Minerva e Gloria (che a *St.* I 32, nel sogno, era accompagnata da Poesia e Istoria) vittoriose su Amore.

<sup>221</sup> Cfr. Ead., p. 181.

attraverso il costante battere degli ictus sugli stessi suoni, la *e* nei primi emistichi e nei secondi la *a* delle forme verbali, una di queste in rima interna proprio poco prima della sede rimica vera e propria (piangete...dolenti...restate...piangete...sempre...acompanate). Rispetto ai primi tre il quarto verso assolve una funzione di contrappunto ritmico in quanto, diversamente dai precedenti pesantemente scanditi, scivola via leggero di ictus. Nel terzo distico la ridondanza fonica è data dal riecheggiamento del suono *nd* in ben cinque parole.

### 2.2.3 Schemi tripartiti in distici e quartina (4+2+2; 2+2+4; 2+4+2)

Gli schemi con quartina iniziale e distici sintatticamente autonomi costituiscono la tipologia numericamente maggiore con le loro trentun occorrenze (26,7%), mentre gli altri due moduli sono scarsamente rilevanti: la variante 2+4+2 conta cinque (4,3%) e l'altra, 2+2+4, quattro (3,4%) rispetti. Iniziamo dalla variante maggioritaria. In questa tipologia il distico finale viene sintatticamente isolato e può quindi ben fungere da movimento di chiusura di componimento, ma le strategie architettoniche non si riducono a questa possibilità, poiché possiamo trovare alcuni rispetti in cui terzo e quarto distico sono molto corsi tra loro, sia dal punto di vista logico che da quello retorico- formale. Prendiamo ad esempio questo componimento:

Se non arai a sdegno il nostro amore,  
 Ipolita gentil, fior delle belle,  
 farotti co' mie versi un tale onore  
 che tutto il mondo n'udirà novelle.  
 Ma *sie contenta* conservarmi il core,  
 co' tuo begli occhi, anzi duo vive stelle:  
*contentami* del canto e del bel riso,  
 e abbisi chi vuole il paradiso.  
 (*Risp.* 14)

L'io lirico promette ad Ippolita di renderla celebre con i suoi versi se gli sarà benigna. Segue nei due distici l'esortazione a rimanergli fedele e a rallegrarlo con canto e col sorriso, che tutto il resto perderebbe d'importanza (ultima espressione). Come si vede,



l'ultimo distico è unito al terzo attraverso la ripresa lessicale *contentami* e la diversa flessione dei verbi se isolata dal contesto sembra racchiudere la richiesta di un rapporto di dare- avere: sii contenta ma rendi anche me contento. I suoni iniziali in velare dei due verbi si propagano per tutta la linea versale e, nel terzo emistichio, anche nella successiva. Il legame formale tra i distici può risolversi in parallelismi più stringenti e addirittura in identità semantica:

I' mi sento passare insin nell'ossa,  
ogni acento, ogni nota, ogni parola;  
e *par* che d'altro *pascer* non mi possa,  
ch'ogni piacer questo piacer m'imbola.  
E *crederrei*, s'i' *fussi* entro la *fossa*,  
risuscitare al suon di vostra gola;  
*crederrei*, quando io *fussi* nello inferno,  
sentendo *voi*, *volar* nel regno eterno.

(*Risp.* 28)

Il rispetto è forse tra tutti quello che presenta il maggior grado di elaborazione retorica e soprattutto musicale, e queste, insieme, conferiscono al componimento un tono insolitamente tragico per la raccolta. I suoni piuttosto aspri delle rime *a* e *c*, soprattutto la sibilante doppia, si propagano lungo tutta l'ottava in scie allitteranti che una volta formano una paronomasia (*fussi* e *fossa*), per non parlare del proliferare di ripetizioni e correlazioni. I due distici finali sono legati dall'anafora e si presentano strutturalmente sovrapponibili nei primi versi per la replicazione della preposizione ipotetica, del verbo *fussi* e del circostanziale; quello baciato in più contiene un'antitesi in *inferno* e *regno eterno*.

Una diversa organizzazione compositiva presenta *Risp.* 53, con distico iniziale e finale uniti dall'anafora:

*Acqua, vicini*, ché nel mio cor io ardo!  
Venite, soccorretelo, per Dio!  
Ché c'è venuto Amor col suo stendardo,  
che ha messo a foco e fiamma lo cor mio.  
Dubito che l'aiuto non sia tardo,  
sentomi consumare, ohimè Dio!  
*Acqua, vicini*, e più non indugiate,

ché 'l mio cor brugia se non l'aiutate.  
(*Risp.* 53)

Si tratta di una struttura circolare in cui il terzo distico racchiuso dagli estremi si trova ad essere il blocco strofico più isolato, non toccato da alcun fenomeno di richiamo retorico-formale. Il componimento è rifacimento di una strofetta popolare a noi pervenutaci e il suo carattere “popolare” è evidente anche nella veste linguistica: lo scontro accentuale di terza e quarta del v. 8 riverbera il verbo *brugia*, forma popolare con sonorizzazione della palatale.<sup>222</sup> Una simile realizzazione è comunque piuttosto sporadica, accostabile solo ad un'altra con schema quadripartito, *Risp.* 75.

Ben più frequenti con questo schema sono invece i rispetti concettuali, dal carattere argomentativo; naturalmente è lo schema 6+2 quello più affine alla struttura dell'epigramma e tuttavia tra le scansioni 4+2+2 si trovano non pochi componimenti che possono a diritto rientrare nella tipologia. Sembra poi che nei rispetti in cui si fa un uso più cospicuo del linguaggio proverbiale e sentenzioso o del registro parodico ammicchi anche più distintamente la struttura dell'epigramma (si pensi a *Risp.* 27<sup>4</sup> che abbiamo analizzato più sopra). Osserviamo un primo esempio, un rispetto che svolge una parodia religiosa e che ha un *pendant* in *Risp.* 27<sup>14</sup>:

Egli è pur meglio, e a Dio più accetto,  
far qualche bene al povero affamato,  
che, presentato nel divin cospetto,  
a cento doppi fia remunerato.  
Datti tre volte colle man nel petto,  
e di' tuo colpa d'ogni tuo peccato:  
troppo non chieggio; e' basta s'i' ragruzzolo  
sotto la mensa tua qualche minuzzolo.  
(*Risp.* 17)

Nella quartina la premessa dal tono sentenzioso viene sostituita da un precetto evangelico, quello di dar da mangiare agli affamati (*Mt.* 25, 35) che nella distorsione parodica si riferisce all'innamorato affamato dell'amore della donna. Nel secondo distico la descrizione del giudizio finale rinvia sempre allo stesso passo di Matteo ma il

---

<sup>222</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p.175.

travestimento religioso non si ferma qui: nella terza coppia versale è chiaramente mimato il gesto del penitente che recita il *confiteor* e infine l'ultima immagine richiama l'episodio di Lazzaro mendico delle briciole della mensa di Eupulone (*Lc.* 16, 21) e la risposta della donna cananea (*Mt.* 25, 7). Per Delcorno Branca il contenuto del rispetto è una burlesca confessione d'amore,<sup>223</sup> mentre per Puccini, e l'interpretazione pare più interessante, l'innamorato vuole spingere la donna a confessare la colpa di non esserglisi mai concessa.<sup>224</sup> Il distico finale che regala un'immagine affine a quella di apertura si distingue per il tipo di rima, sdrucchiola e costruita su sonorità un po' bizzarre, e chiude così, con una burlesca stoccata finale, l'intero componimento. Presentiamo adesso un altro rispetto dal simile andamento argomentativo, interamente basato sul lessico proverbiale:

Chi si diletta in giovenile amore  
 compera la ricolta in erba verde,  
 ché sempre il frutto non risponde al fiore  
 e spesso la tempesta la disperde.  
 Tristo a chi si confida in bel colore  
 che dalla sera alla maitina perde!  
 Però laudi ciascuno il mio consiglio  
 s'io disprezzo le fronde e 'l frutto piglio.  
 (*Risp.* 40)

Alla massima proverbiale della quartina che allude al rischio di dedicarsi ad amori giovani, cioè ai primi approcci dell'amore,<sup>225</sup> segue un'esclamazione che ne imprime icasticamente il concetto; infine, il distico baciato che contiene la risoluzione finale chiude in modo epigrammatico riprendendo la simbologia vegetale, sicché rappresenta «l'immagine conclusiva preparata della porzione strofica precedente».<sup>226</sup>

Passiamo ora agli altri due schemi tripartiti che, come dicevo, sono decisamente meno diffusi. Due delle ottave con schema opposto a quello precedente, 2+2+4, hanno la quartina suddivisa in distici, due no; delle prime una ripropone la simbologia vegetale per i descrivere i vari stadi della vita:

<sup>223</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 153.

<sup>224</sup> Cfr. Puccini 1992, p. 199.

<sup>225</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 226.

<sup>226</sup> Così Cirese definisce la chiusa epigrammatica. Cfr. Cirese 1988. p. 127.

Pietà vi prenda del mio aflitto core,  
pietà, se pietà alcuna in voi si serba!  
Muovavi l'esservi stato amadore  
dal dì che vostra etade era anche in erba.  
Or che ne l'*arbor* aprire ogni fiore  
veggio, e già 'l frutto che si disacerba,  
del bel *arbore* aspetto il frutto còrre,  
se vostra crudeltà non mel vuol tòrre.

(*Risp.* 51)

Parte del distico iniziale composto di due versi coesi dall'anafora è ripresa nell'*Orfeo* (cfr. *Orf.* 165- 66: «Pietà! Pietà! del misero amatore/ pietà vi prenda, o spiriti infernali»). Vediamo che le due sottounità della quartina sono coese dalla ripresa lessicale e il distico si contraddistingue per l'immediatezza dell'immagine dell'appagamento amoroso (v. 7). Presentiamo ora un componimento con quartina finale non suddivisa in distici:

Io arei già un'orsa a pietà mossa,  
e tu pur dura a tante mie querele;  
ch'ara' tu fatto poi che nella fossa  
vedrai sepolto el tuo servo fedele?  
Ecco la vita, ecco la carne e l'ossa:  
che vuo' tu far di me, donna crudele?  
È questo il guidardon delle mie pene?  
Donque m'uccidi perch'io ti vo' bene?

(*Risp.* 9)

Il primo distico si apre con un *adynaton* molto ricorrente per descrivere la crudeltà della donna da cui deriva una prima interrogativa della lunghezza di un distico. Il quinto verso coincide invece con un intervento veramente drammatico, un gesto deittico<sup>227</sup> da cui scaturisce una serie di interrogative di un verso ciascuna che procede fino alla fine dell'ottava (non serve più ripetere che il v. 5 assolve una funzione cataforico-introductiva). Nelle ottave con quartina centrale circondata dai due distici quello finale può facilmente fungere da chiusa lapidaria perché solitamente più isolato rispetto alle

---

<sup>227</sup> Per l'importanza del fenomeno nelle *Rime* cfr. Roggia 2001, pp. 115- 119.

altre due partizioni, fra cui di contro c'è un senso di continuità (anche grammaticalizzato da un legame coordinativo). Osserviamo quest'esempio stilisticamente molto interessante:

Deh, vogli un po' ch'amor me' ti consigli  
di tanta tua durezza anzi che 'nvecchi!  
Veduti ho bianchi fior, gialli e vermigli  
in breve tempo farsi passi e secchi,  
e dove furon già viole e gigli  
son fatti aridi sterpi, pruni e stecchi.  
E guai a quel che si rifida al verde:  
ciò che speme nutrica, el tempo perde.  
(*Risp.* 19)

Nell'attacco di componimento la voce poetica esorta la donna a ravvedersi della sua crudeltà prima che il tempo trascorra e lei invecchi, cosa che sottende l'ulteriore esortazione a cogliere l'attimo (viene immediatamente in mente la ballata di Calendimaggio, soprattutto per la metafora floreale delineata di seguito). La quartina svolge infatti un raffinato *exemplum* floreale che condivide un'implicita relazione, di tipo causale- esplicativo, con il distico precedente. L'immagine dei fiori che appassiscono come simbolo della giovinezza è svolta qui per mezzo di elementari contrapposizioni<sup>228</sup> e, in sostanza, sul parallelismo semantico fra i due distici ma è pure ricca di richiami petrarcheschi (l'incipit di *Rvf* 46 ispira il primo verso "coloristico": «L'oro e le perle e *i fior vermigli e bianchi*» e dallo stesso testo provengono le parole- rima dei versi pari). Più immediata è però, credo, la reminiscenza dantesca della selva dei suicidi nelle riprese lessicali del v. 6: *Inf.* 13, 6 (*stecchi*), 7 (*aspri sterpi*), 32 (*gran pruno*) e, più di tutte, 32 (*siam fatti sterpi*). Il passo deve la sua bellezza certamente al sostrato letterario ma anche all'architettura formale nel suo elegante disegno compositivo: le clausole in *tricolon* sono gli estremi e quelle in dittologia i punti medi di un chiasmo. Si noti poi che la prima serie trimembre è composta da aggettivi e la sua corrispondente da sostantivi, e così i versi mediani racchiudono il primo una dittologia sostantivale ed il secondo una aggettivale. Tutta questa prima parte, l'esortazione introduttoria e il racconto esemplare, preparano l'entrata della conclusione dei vv. 7- 8, in cui si esorta a diffidare dell'eterna durata del

---

<sup>228</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 154.

verde, simboleggiante la giovinezza ma anche l'apparenza, sulla scorta di *Risp.* 40.<sup>229</sup> Il tema della transitorietà della bellezza informa anche uno dei rispetti continuati con questo schema compositivo:

Tu sei de' tuo belli anni ora in sul fiore,  
tu sei nel colmo della tuo bellezza;  
se di donarla non ti fai onore,  
te la torrà per forza la vecchiezza:  
ché 'l tempo vola e non si arreston l'ore,  
e la rosa sfiorita non si apreza.  
Dunque allo amante tuo fanne un presente:  
chi non fa quando può, tardi si pente.  
(*Risp.* 27<sup>6</sup>)

Si noti come il Poliziano ricerchi un effetto di fresca e ingenua spontaneità attraverso una sintassi che si può ben definire elementare, soprattutto nel primo distico (la replicazione anaforica dell'attacco con soggetto- verbo, con il consueto chiasmo orizzontale, coincide con una ripetizione semantica). Il secondo distico della quartina è di sapore sentenzioso e racchiude il tema del *carpe diem*, esemplato sull'immagine della rosa che sfiorisce (altro rimando alla ballata nr. 122). L'ultima coppia versale chiude come di consueto in modo epigrammatico, attraverso un'altra massima (v.8).

#### 2.2.4 Schemi quadripartiti in distici (2+2+2+2)

Gli schemi interamente suddivisi in distici informano ventitré rispetti e si contendono con i moduli 4+4 il secondo posto in ordine di diffusione. I quattro periodi naturalmente non sono mai irrelati fra di loro come poteva accadere nelle *Stanze*, ad esempio nei quadretti descrittivi composti per distici di molte ottave del regno di Venere. Lì, lo ricordiamo, semmai il distico finale aveva la funzione di ricondurli tutti al tema dominante (per esempio l'amore che spegne «l'odio antico e 'l natural timore», *St.* I 88). L'ottava rispettistica è in questo senso assai lontana da quella "narrativa" dell'opera

---

<sup>229</sup> Puccini cita per la sentenza finale anche un passo delle *Bucoliche* virgiliane: «nimum ne crede colori!/  
alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur».

maggiore, perché appunto è un organismo logicamente a se stante le cui singole parti devono cooperare alla costruzione del senso complessivo. È certamente questa un'osservazione banale, eppure spiega una fondamentale differenza stilistica e “strutturale” fra le due opere. Procediamo in questo paragrafo come abbiamo sempre fatto, e cioè cercando di individuare le tipologie compositive più frequenti e significative. Visto che ci si presenta l'occasione, citiamo innanzitutto il componimento che precede nella raccolta *Risp.* 19:

A che ti gioverà tanta bellezza,  
se tu o altri non ne trae diletto?  
Che frutto arai di tanta tuo durezza,  
se non pentirti invano, ira e dispetto?  
Non ha sempre a durar tuo giovinezza;  
ramentera'ti ancor quel ch'io t'ho detto.  
Parmi che come un fior tuo beltà caggia:  
dunque prendi partito come saggia.

(*Risp.* 18)

I primi due distici, coesi anche sul piano logico- argomentativo, sono legati a livello formale dal parallelismo strutturale: alla puntuale corrispondenza proposizionale si aggiunge la ripetizione dell'aggettivo *tanta* in *bellezza* e *durezza*, l'inscindibile binomio che spesso accompagna la caratterizzazione della dama. Il terzo blocco strofico introduce a mo' di risposta il motivo della transitorietà della giovinezza e l'ultimo distico, integrando il precedente, anticipa il motivo del componimento successivo, la metafora floreale per la bellezza che sfiorisce. Come conclusione il poeta invita la dama a prendere partito, ossia, nel linguaggio di rispetti e ballate, a rispondere all'amante o a scegliersi un'amante.<sup>230</sup> Un simile schema a distici logicamente accoppiati informa anche uno dei primi testi della raccolta, *Risp.* 8:

Pietà, donna, per Dio, deh non più guerra!  
non più guerra, per Dio, ch'i' mi t'arrendo:  
i' son quasi che morto, io iacio in terra,  
vinto mi chiamo e più non mi difendo.  
*Legami*, e in qual prigion tu vuoi mi serra,

---

<sup>230</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 154.

ché maggior gloria ti sarò vivendo:  
se temi ch'io non fugga, fa' un nodo  
della tua trezza e *legami* a tuo modo.  
(*Risp.* 8)

Si sarà notato che soprattutto i primi due distici sono attraversati da una linea melodica nervosa e spezzata e che alla base di tale effetto stanno due diverse motivazioni: ai vv. 1-2 agisce una sintassi fortemente segmentata perché si susseguono a brevissima distanza esclamazioni, allocuzioni e interiezioni che creano addirittura quattro pause interne al primo verso e due scontri accentuali. Nel secondo invece la fibrillazione ritmica si allenta per via delle serie correlative bimembri e semanticamente corrispondenti; pertanto la linea melodica risulta ancora spezzata, ma non singhiozzante. Il terzo distico coincide con uno snodo ritmico oltreché logico: dal puro urlo di dolore si passa alla richiesta di essere mantenuto in vita, seppur in cattività, e sul piano ritmico si ha un attacco sdrucchiolo di prima. Tripartito per la perturbazione dell'*ordo verborum*, il quinto verso è informato da un chiasmo creato dai due impartivi, enclitico (*legami*) e proclitico (*mi serra*). Il legame logico fra gli ultimi due distici è rilevato dalla ripresa dell'imperativo *legami* nel secondo emistichio del v. 8, l'unico che presenta un'inarcatura, per giunta di una certa intensità.

Diversa è l'architettura interna del rispetto seguente, dove il distico finale si presenta come cellula discorsiva che dialoga con il blocco più coeso costituito dalla triade, ponendosi in antitesi rispetto ad esso:

Ogni donna di me pietosa fassi  
e ogni fera che ode el me lamento;  
io ho mossi a pietà già questi sassi  
ne' quali or poso il mio corpo scontento,  
e non fu mai alcun che donna amassi  
che stessi com'io fo all'acqua, al vento.  
In voi sol, donna, e mie pianti non ponno  
rompere el vostro dolce e leggier sonno.  
(*Risp.* 44)

Nei primi tre versi si dispiega una *gradatio* crescente (*ogni donna, ogni fera, questi sassi*) volta ad enfatizzare la potenza del canto, motivo che ritroviamo nella *Fabula di Orfeo* (*Orf.* 162- 164). Solamente il sonno della donna, che pure è dolce è leggero, questo canto



non riesce a scalfire. Decisamente inatteso, un vero e proprio *aprosdoketon* finale quello del seguente rispetto:

Già collo sguardo facesti tremare  
l'amante tuo e tutto scolorire;  
non ave' forza di poter guardare  
tant'era el grande amore e 'l gran disire.  
Vidilo in tanti pianti un tempo stare,  
ch'i' dubitai assai del suo morire.  
Tu ridevi del mal che s'aparecchia:  
or riderai di te che sarai vecchia.  
(*Risp.* 84)

La stoccata carica di ironia è tale in virtù, chiaramente, del parallelismo dell'ultimo distico che racchiude lo scarto temporale *ridevi/ riderai*.

#### 2.2.5 Schemi dispari

Gli schemi “dispari” sono sei in tutto (5,2%) e riguardano due ottave ripartite in due terzine e in un distico, quello a rime bacciate, e tre suddivise in un blocco di cinque e uno di tre versi. Lo schema 3+3+2 può giocare sulla divisione della sestina in due metà simmetriche per creare delle immagini “a contrasto”:

Poi che in pianto, in sospir passa il dì tutto,  
la sera almen mi riposassi un poco  
e stessi un'ora sol col viso asciutto!  
Non s'arrende l'ardor dell'ampio foco,  
che m'ha sì consumato il core e strutto  
che non mi vale ormai tempo né loco.  
Ma ogni grazia invano ad Amor chieggio:  
sto male il giorno e poi la notte peggio.  
(*Risp.* 95)

La prima terzina è dominata dall'elemento liquido, l'acqua delle lacrime, la seconda dal fuoco, ma un'antitesi è anche nel finale, tra i sostantivi *giorno* e *notte* disposti a chiasmo.

Per quanto riguarda l'altra tipologia "dispari" va rilevato che anche laddove la terzina è sintatticamente unitaria gli ultimi due versi risultano sempre in certo qual modo più coesi.

Si guardi all'esempio seguente:

Che debbo io più, *meschino*, omai pensare,  
d'aver riposo in questo mondo o pace?  
a chi mi deggia, lasso, richiamare  
di tanto foco che 'l mio cor disface?  
a chi verrà pietà del mio stentare?  
O cruda morte, o lacrime vivace,  
a voi ritorno, poi ch'ogni altra cosa  
a *me meschino* misero è noiosa.

(Risp. 71)

Nel distico finale è contenuta la predicazione proseguita dalla causale mentre il v. 6 è interamente occupato dal vocativo. Si noti la ripresa lessicale nell'ultimo verso dell'aggettivo *meschino* accompagnata dall'allitterazione dei suoi suoni iniziali.

### 2.3. L'ottava nella *Fabula di Orfeo*

L'ottava è la forma metrica prevalente della *Fabula di Orfeo*, opera polimetrica in cui sono comprese anche dodici terzine (vv. 17- 53), una ballata (vv. 54- 95), una strofa di canzone che l'editrice Tissoni Benvenuti accosta al madrigale (vv. 128- 140), tre strofe di endecasillabi e settenari (vv. 245- 60) e una ballata in ottonari con schema del canto carnascialesco (vv. 309- 42). Lo schema compositivo prevalente delle ventitré ottave è quello quadripartito in distici (otto occorrenze), seguono poi via via quello suddiviso in sestina e distico (6+2) con quattro, quelli tripartiti in distici e quartina che contano tre ottave ciascuno, un'ottava 2+6 e una ripartita in un bocco di cinque e in uno di tre versi.

Iniziamo però l'analisi, come abbiamo sempre fatto, dalle ottave con ampio giro sintattico, e quindi in questo caso dalla tipologia 6+2. Nella scena pastorale iniziale, alla *Canzona* modulata da Aristeo segue un'ottava in cui l'altro pastore, Mopso, svolge la topica *gradulatio*; particolarità di questa stanza sono le rime interamente sdruciole, utilizzate, afferma Puccini, «probabilmente allo scopo di rendere, in concorso con il lessico, il carattere rusticale della scena»:<sup>231</sup>

El non è tanto el mormorio piacevole  
delle fresche acque che d'un sasso piombano,  
né quanto soffia un ventolino agevole  
fra le cime de' pini e quelle trombano,  
quanto le rime tue son sollazzevole,  
le rime tue che per tutto rimbombano:  
s'ella l'ode, verrà com'una cucciola.  
Ma ecco Tirsi che del monte sdrucchiola.  
(Orf. 88- 95)

Il paragone fra il canto e gli elementi naturali è tratto saliente della poesia bucolica e qui il Poliziano incrocia più *auctoritates* del suddetto genere letterario: Teocrito soprattutto (*Idilli*, I, 7-8) ma anche Virgilio (*Buc.* 5, 82- 4) e Nemesiano (*Ecl.* 1, 72- 4). La sestina è occupata da una lunga correlazione disposta secondo un perspicuo schema per distici, uno dei quali (vv. 5- 6) è coeso nelle sue sottounità dall'anadiplosi. Spostandoci alla preghiera che Orfeo rivolge alle divinità infere troviamo un'ottava la cui sestina presenta

---

<sup>231</sup> Cfr. Puccini 1992, p. 115.

una struttura altrettanto semplice, il cui ampliamento è dovuto alla successione dei sintagmi preposizionali legati alla principale in testa di stanza:

Io ve ne priego pelle turbide acque  
della palude Stigia e d'Acheronte;  
pel Caos onde tutto el mondo nacque  
e pel sonante ardor di Flegetonte;  
pel pomo ch'a te già, regina, piacque  
quando lasciasti pria nostro orizzonte.  
E se pur me la nieghi iniqua sorte,  
io non vo' su tornar, ma chieggo morte.  
(Orf. 221- 228)

La sensazione è quella di un discorso ritmico- sintattico elencatorio e lineare, volutamente privo di raffinati o arditi giochi di *variatio* ritmica. La stanza seguente è identica, salvo poche variazioni, a *St. I 14*, una delle ottave di contenuto misogino in cui confluiscono vari luoghi comuni:

Quant'è misero l'huom che cangia voglia  
per donna o mai per lei s'allegra o dole,  
o qual per lei di libertà si spoglia  
o crede a suo' sembianti, a suo parole!  
Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia  
e mille volte el dì vuole e disvole;  
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde,  
e vanne e vien come alla riva l'onde.  
(Orf. 277- 84)

La struttura è abbastanza equilibrata, con la principale che occupa i primi quattro versi e la dipendente causale introdotta da una congiunzione dal lieve valore subordinativo, il *ché* generico, ai vv. 5- 6. La proposizione contenuta nel distico finale presenta un certo grado di ambiguità in quanto, alla lettura, può sembrare una propaggine della precedente. Si noti come l'insistere sull'ambivalenza del carattere femminile sia riprodotto a livello formale tramite il dispiegamento di strutture correlative e quindi dualistiche (v. 7 e primo emistichio del v. 8, «e vanne e vien»), nonché di dittologie antonimiche (vv. 2, 6).

L'unica ottava ripartita in distico iniziale e sestina finale è quella del prologo recitato da Mercurio:

Silenzio. Udite. E' fu già un pastore  
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.  
Costui amò con sì sfrenato ardore  
Euridice, che moglie fu di Orfeo,  
che seguendola un giorno per amore  
fu cagion del suo caso acerbo e reo:  
perché, fuggendo lei vicina all'acque,  
una biscia la punse; e morta giacque.  
(Orf. 1- 8)

La prima partizione contiene la tradizionale formula di saluto dei prologhi latini e la presentazione di Aristeo, primo personaggio ad entrare in scena assieme all'altro pastore, mentre la seconda è dedicata all'anticipazione della prima parte della vicenda, l'amore di Aristeo per Euridice e la morte della ninfa. Si tratta di una secca esposizione, disadorna di qualsiasi abbellimento retorico- formale.

Stilisticamente più interessante quest'ottava suddivisa in distici che descrive la ninfa Euridice; è stata puntualmente notata la sua evidente affinità con lo stile rispettistico:<sup>232</sup>

Ma io ho vista una gentil donzella  
che va cogliendo fiori intorno al monte.  
I non credo che Vener sia più bella,  
più dolce in acto o più superba in fronte:  
e parla e canta in sì dolce favella  
che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte;  
di neve e rose ha 'l volto e d'or la testa,  
tutta soletta e sotto bianca vesta.  
(Orf. 104- 111)

La sintassi è molto lineare e il ritmo sempre binario, a volte scandito da semplici correlazioni dallo schema alternato (v. 4); le pause tra blocco e blocco inoltre non sono

---

<sup>232</sup> Cfr. Orlando 1966, p. 509.

troppo rilevate. L'ultimo verso interseca due luoghi diversi delle *Stanze*, nel primo emistichio *St. I 52, 2* e nel secondo *St. I 37, 7*, entrambi provenienti dall'episodio dell'incontro con Simonetta. Interessante notare anche qui che al momento di tratteggiare una descrizione femminile il poeta ricorra a elementi stilistici, metrici (le rime di *St. I 50* sono ad esempio riprese in *Risp. 10*) e ad immagini di quella particolare sezione dell'opera aulica. Ma, come si può ben notare, siamo assai lontani dalla raffinatezza formale delle *Stanze* e alquanto vicini invece alle tonalità popolareggianti dei *Rispetti*. Un elemento comune può essere semmai ravvisato, suggerisce Orlando, in un aspetto che ha più a che fare col contenuto che con la forma: «le bellezze della donna sono ugualmente rese con tocchi sicuri, che magistralmente si adagiano nel semplicissimo giro del periodo».<sup>233</sup> Un ulteriore spunto rispettistico è sicuramente anche il motivo del canto di Euriduce, magico come quello di Orfeo e capace di stravolgere il normale funzionamento del mondo fisico (terzo distico, in cui, appunto, troviamo un *adynaton*), com'era quello della presenza femminile nei *Rispetti*. Lo schema interamente a distici viene spesso sfruttato nel pianto di Orfeo, composto da ottave euritmiche. Si veda ad esempio la seguente:

Dunque *piangiamo*, o sconsolata lira,  
ché più non si convien l'usato canto.  
*Piangiam*, mentre che 'l ciel ne' poli agira  
e Filomela ceda al nostro pianto.  
O cielo, o terra, o mare! o sorte dira!  
Come potrò soffrir mai dolor tanto?  
Euridice mia bella, o vita mia,  
senza te non convien che 'n vita stia.  
(Orf. 149- 156)

L'assetto retorico e musicale è efficace ma se confrontata con le molte realizzazioni dal simile tono elegiaco (basti pensare a *Risp. 75*) della raccolta lirica quest'ottava si rivela piuttosto scolorita, fin troppo sobria non solo per la linearità del movimento sintattico, quanto soprattutto per l'orchestrazione retorico- musicale. Oltre all'anafora che dà la cadenza al pianto e all'accelerazione melodica conferita dall'enumerazione al v. 5, c'è quasi solo un'orecchiabile assonanza nel primo emistichio del v. 4 (*Filomela ceda*) e

---

<sup>233</sup> Cfr. Ibid., p.510.

nell'ultimo verso (te...convien). Nell'ottava seguente, sempre ripartita in distici, l'insistenza sulla ripetizione, soprattutto fra terzo e quarto distico, rende bene il senso di ineluttabilità del destino umano, necessariamente volto alla morte:

*Ogni cosa nel fine a voi ritorna,  
ogni cosa mortale a voi ricade:  
quanto cerchia la luna con suo corna  
convien ch'arrivi alle vostre contrade.  
Chi più chi men tra' superi soggiorna,  
ognun convien ch'arrivi a queste strade;  
quest'è de' nostri passi estremo segno:  
poi tenete di noi più lungo regno.*  
(Orf. 205- 212)

Non sembrerebbe ma quest'ottava racchiude nel distico finale una citazione ovidiana (*Met.* 10, 32- 5), perfettamente dissimulata nella semplicità complessiva di immagini e movenze. E non si tratta di un caso isolato perché l'*Orfeo* è ricco di materia dotta che però, molto più che nelle *Stanze*, si stinge nel contesto, nell'impianto stilistico e linguistico volutamente mediocre perché deve allinearsi al registro del modello classico, il dramma satiresco.<sup>234</sup>

Per quanto riguarda gli schemi bipartiti in due quartine abbiamo un'unica occorrenza, l'ottava precedente a quella che abbiamo citato sopra:

Una serpe tra' fior nascosa e l'erba  
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:  
ond'io meno la vita in pena acerba,  
né posso più resistere al dolore.  
Ma se memoria alcuna in voi si serba  
del vostro celebrato antico amore,  
se la vecchia rapina a mente avete,  
Euridice mie bella mi rendete.  
(Orf. 197- 204)

---

<sup>234</sup> L'editrice Tisconi Benvenuti afferma che la *Fabula* rispecchia molti tratti dell'antico genere teatrale, mostrando, da un punto di vista stilistico, «un linguaggio comune e tuttavia elegante e accurato, i *colores* retorici adeguati ad un livello stilistico medio». Cfr. Tisconi Benvenuti 1986, pp. 100- 101.

Più frequenti sono invece gli schemi tripartiti, e stupisce che il modulo nelle altre opere più diffuso, 4+2+2, venga superato di un'unità dagli altri due; citiamo un'ottava informata dallo schema inverso, 2+2+4:

Pietà! Pietà! del misero amatore  
pietà vi prenda, o spiriti infernali.  
Qua giù m'ha scorto solamente Amore,  
volato son qua giù colle sue ali.  
Posa, Cerbero, posa il tuo furore,  
ché quando intenderai tutte e' mie mali,  
non solamente tu piangerai meco,  
ma qualunque è qua giù nel mondo cieco.  
(*Orf.* 165- 172)

L'invocazione di pietà proferita da Orfeo alle divinità inferie si presenta come un canto accorato ma elegante, ancora lontano dalle prove ritmicamente e mimeticamente al limite dello sperimentalismo delle *Rime* (viene in mente l'eccitazione ritmica di *Risp.* 8, dall'identico incipit «Pietà»). Solamente il canto carnascialesco finale offre esiti di sperimentalismo vicini alla raccolta lirica, mentre nelle ottave, sicuramente per il tono diverso, a volte popolareggiante a volte elegiaco, nonché per la diversa statura dei personaggi l'impianto stilistico e formale non eccede mai in sperimentalismo, né tende tantomeno al sublime. Perché un'ottava come questa è anche molto lontana dalle prove più raffinate delle *Stanze*, dalle sue ottave preziosamente adorne di effetti ritmico-retorici. Ciononostante non si può certamente parlare di trascuratezza formale per l'*Orfeo*, ma, appunto, di una scelta di *medietas* non priva di una sua grazia e accuratezza (si noti il perfetto chiasmo verticale che unisce le metà versali del secondo distico e la rima identica interna). Vediamo ora un'ottava 2+4+2:

Chi è costui che con suo dolce nota  
muove l'abisso, e con l'ornata cetra?  
I' veggo fissa d'Ission la rota,  
*Sisifo assiso* sopra la sua pietra  
e le Belide star con l'urna vota,  
né più l'acqua di Tantalò s'arretra;  
e veggo Cerber con tre bocche intento  
e le Furie aquietate al pio lamento.



(*Orf.* 181- 188)

Siamo non tanto lontani dalla precedente nel tracciato diegetico: l'ottava introduce la risposta di Plutone e si contraddistingue per una particolare solennità, come richiesto dallo statuto divino del personaggio. Notevole l'elaborazione formale soprattutto della quartina, con le allitterazioni della sibilante che all'inizio del v. 4 impreziosiscono un'assonanza (*Sisifo assiso*), nonché, al verso seguente, l'elegante fine d'emistichio con infinito apocopato riverberato nel di poco successivo *urna*.

Presentiamo infine l'unico schema dispari della *Fabula*, il cui primo blocco frastico è percorso dal noto modulo SN+ relativa:

O regnator di tutte quelle genti  
ch'hanno perduto la superna luce,  
al qual discende ciò che gli elementi,  
ciò che natura sotto 'l ciel produce,  
udite la cagion de' mie' lamenti.  
Pietoso amor de' nostri passi è duce:  
non per Cerber legar fei questa via  
ma solamente per la donna mia.  
(*Orf.* 189- 196)

La potenziale asimmetria è parzialmente superata dalla conformazione interna della terzina, formata da due unità, una più breve di un verso giustapposta al distico baciato sintatticamente unitario.

### 3. Le rime nelle opere di Poliziano: qualche considerazione generale

Come si è scelto di operare per il primo capitolo sui moduli accentuativi dell'endecasillabo, anche quest'ultima parte prevede la schedatura delle rime di tutte le opere polizianesche al fine di pervenire ad un'idea più precisa del fenomeno metrico e stilistico, perché complessiva e comprensiva della varietà di soluzioni ravvisabile – inevitabilmente e coerentemente – anche nella fisionomia delle rime. Si riserverà certo maggiore attenzione alle partiture rimiche delle ottave che sono l'oggetto privilegiato di questa tesi, ma sarà necessario oltreché interessante analizzare le rime dei *Rispetti* non dimenticando quelle degli altri schemi metrici inclusi nella raccolta poetica, le ventidue ballate e i quattro componimenti (un sonetto, un serventese, una canzone e una lauda) che formano la sezione delle *Varie*; allo stesso modo sarebbe riduttivo limitare le osservazioni sulle rime di un'opera polimetrica quale è l'*Orfeo* unicamente alle sue venti ottave.

I risultati dei miei spogli riassunti nella tabella 3 permettono di effettuare alcune preliminari osservazioni sul trattamento delle rime nella poesia in volgare del Poliziano; essi rendono conto della frequenza dei sei macro gruppi fonici presenti nei nostri testi, ossia delle rime vocaliche, consonantiche, doppie, sdrucciole e tronche.<sup>235</sup> Una prima importante chiave di lettura risiede nel rapporto tra rime vocaliche e consonantiche: l'opera che presenta il minor divario tra le due classi rimiche è quella più aulica, le *Stanze per la giostra*, dove le consonantiche raggiungono valori molto elevati, il 38,8% superando di quasi quattro punti percentuali le vocaliche (35,5%), mentre, al contrario, in *Rispetti* e *Ballate* la classe vocalica raddoppia quella consonantica (la prima rappresenta il 45,7% del totale e la seconda il 23,7% nelle *Ballate* ma nei *Rispetti* si supera addirittura la metà con il 47,1% da una parte e il 23,6% dall'altra). Nella *fabula satyrica* e nelle *Varie* le rime vocaliche hanno un peso maggiore, ma non altrettanto schiacciante quanto nelle sezioni più popolareggianti delle *Rime*: 37,1 punti percentuali registrano le vocaliche e 32,2 le consonantiche nell'*Orfeo*, 44,7 e 38,5 nelle *Varie*. Se si considerano però anche le rime in geminata si noterà che le due opere presentano i valori più bassi fra

---

<sup>235</sup> Chiamo sulla scorta di Afribo e Pelosi 2003 rime vocaliche quelle formate da una sola consonante, rime in iato quelle con due vocali, rime consonantiche quelle composte da un gruppo di consonanti, includendovi anche i nessi in nasale e oclusiva, rime in doppia quelle con consonante geminata e consideriamo fra le consonantiche le palatali intense GL e GN. Cfr. Afribo 2003, p. 537.

tutte e che invece le *Ballate* recuperano con questo settore la distanza con la classe vocalica e lo stesso fanno, in misura un po' minore, i *Rispetti*.

Integreremo presto questi primi dati quantitativi con delle osservazioni più approfondite circa la qualità fonica delle macro categorie, ma già il rapporto tra classi consonantiche, doppie e vocaliche può dire molto soprattutto sulle *Stanze* e di riflesso sulle altre opere perché, come molta parte dei fenomeni ritmico- prosodici e metrico-sintattici già incontrati, conferma l'ambizione di quest'ultima a porsi su un piano più letterario rispetto alla restante produzione in volgare. Dalla somma dei dati della seconda e della terza colonna si ha un'idea della frequenza complessiva delle rime non vocaliche, che nelle *Stanze* è molto elevata (56,1%), ma è soprattutto il consistente impiego di rime consonantiche assieme, come vedremo, ad una loro maggiore diversificazione, ad assimilare l'opera alla lirica così come si configura in merito alla rima a partire dal Dante petroso e comico e da Petrarca. Come ha messo per ultimo in luce Afribo nel suo studio diacronico sulla rima dalla tradizione ai *Fragmenta*, l'aumento delle classi consonantiche e l'eliminazione di rime troppo connotate in senso tradizionale costituiscono una prima grande svolta nella storia «a due velocità» della rima dallo Stilnovo ai grandi lirici trecentisti.<sup>236</sup>

Contrariamente ai due trecentisti però, nell'opera in ottave del Poliziano si registra una non trascurabile presenza di rime sdruciole (4,5%, seconda solo a quella dell'*Orfeo*), assai diffuse a partire dal Trecento in determinati generi (bucolico, nenciale, fidenziano)<sup>237</sup> ma evitate quasi sempre nei metri più illustri della nostra tradizione, sonetti e canzoni.<sup>238</sup> Gli sdruciolli sono ben presenti anche nei poemi cavallereschi quattrocenteschi, nel *Morgante* naturalmente, ma anche nell'*Inamoramento* che come per altri tipi di rime difficili mostra «un rapporto preferenziale» proprio con il poema pulciano

---

<sup>236</sup> Cfr. Afribo 2003, pp. 537- 541. Statisticamente il legame delle *Stanze* con la lirica aulica anche nel settore della rima è comprovato dai dati percentuali relativi alle *Rime petrose*, alla *Commedia* e al *Canzoniere*: le rime consonantiche superano in tutte e tre le opere il 30% (Dante Rime II: 36,31%; Dante *Commedia*: 33,71%; *Rvf*: 35,33% secondo i dati di Afribo 2003 p.539), e anche nelle medie particolari di ogni genere metrico nei *Fragmenta* si possono riscontrare valori accostabili: 35,29% nelle canzoni, 35,8% nei sonetti, 38% in madrigali e ballate (dato molto interessante perché si discosta sensibilmente da quello relativo ai componimenti dello stesso genere in Poliziano), 36% nelle sestine (cfr. p.540).

<sup>237</sup> Cfr. Menichetti 1993, p. 559.

<sup>238</sup> Petrarca, afferma Menichetti, non ammise nel suo *Canzoniere* altro che versi piani e solo due endecasillabi tronchi nella frottola *Rvf* 105. Un autore “sperimentale” come Fazio degli Uberti però usa in abbondanza rime sdruciole in sonetti e canzoni e così il Salviozzo. La *Commedia* invece, pur in stile “comico”, polifonico e aperto alla varietà e mescolanza di registri, «non contiene che pochi versi sdruciolli e tronchi». Cfr. *Ibid.*, pp. 113- 115.

e lega molto spesso la rima sdrucchiola a situazioni narrative «bizzarre e strane».<sup>239</sup> Rimanti sdrucchioli in questo senso rari, perché espressivi, non si può dire affiorino nelle *Stanze*, dove nelle tre ottave più caricaturali (quella di Bacco, Sileno e Polifemo) lo sdrucchiolo permette sì delle infiltrazioni di lessico concreto ma è combinato con voci auliche; per il resto tale rima si mescola a sdrucchioli categoriali ma preziosi perché formati da suffissi latineggianti, oppure a rimanti categoriali poco caratterizzati. Viceversa nei *Rispetti* e nelle *Ballate* lo sdrucchiolo in rima è quasi sempre un termine raro e insieme comico- realistico e specialmente nelle ballate in ottonari si fa veicolo di grande esuberanza espressiva. Per citare solo qualche esempio a *Ball.* 115, 34- 35 troviamo la rima *asima: fantasima*, nella successiva *pratica: lunatica* (vv. 18- 19) e via così. Inoltre, soprattutto in queste opere del Poliziano compaiono anche parole- rima tronche, rarissime e al limite dello sperimentalismo in alcune *Ballate* (vedi *infra*), che in generale in poesia sono assai più rare delle sdrucchiole.<sup>240</sup> Anche l'*Orfeo* presenta alcuni (13) sdrucchioli in rima, non però così connotati sul piano espressivo, e ben ventisei rime tronche ma tutte comprese nel coro finale delle *Baccanti*. Non sorprende che, considerati gli schemi metrici che racchiudono e lo stile complessivamente più elevato, le *Varie* non ospitino né rime sdrucchiole né tantomeno tronche.

Fatte queste prime considerazioni di carattere generale, veniamo al dettaglio trattando per comodità le tre opere separatamente.

### 3.1. Le rime nelle *Stanze*

Le osservazioni sulle rime che seguiranno richiedono un sintetico inquadramento del lessico delle *Stanze*, in primo luogo perché un discorso esauriente sulla rima deve focalizzarsi necessariamente anche sulla semantica dei rimanti, ma soprattutto perché la veste, la composizione lessicale di un'opera poetica, fra tutti i fenomeni metrici, va a incidere maggiormente su quello della rima. Diversamente dall'assetto sintattico dell'opera, volutamente semplice e paratattico tanto da scoprire a tratti una familiarità con la poesia popolare, eppure in grado di giungere ad esiti di raffinatissima poesia (pur

---

<sup>239</sup> Cfr. Praloran 2009, pp. 49- 50.

<sup>240</sup> Cfr. Menichetti 1993, p. 560.

sempre supportati da una sintassi sostanzialmente lineare), il lessico si presenta come una sintesi di aulico e popolare in cui però il primo dei due poli, l'elemento dotto, letterario, è nel complesso prevalente sull'altro.<sup>241</sup> Latinismi e voci auliche volgari sono quindi impiegate prevalentemente in un'ottica nobilitante e saranno perciò parole rare ed evocative, attinte dalla sterminata memoria letteraria e citazionale del nostro *poeta-philologus*. E naturalmente dovremo aspettarci che molti di questi termini preziosi saranno collocati nel punto di massima evidenza, in sede di rima.

Tale carattere musaico e letterario del lessico delle *Stanze* trova conferma nei risultati dei miei spogli, da cui emerge che nell'opera le rime categoriali hanno un peso marginale (9,1%), soprattutto quelle estremamente facili formate su desinenze verbali della prima coniugazione. Gli infiniti in rima non sono numerosi (22 in totale e tra questi solo 9 in *-are*) e nemmeno le desinenze participiali in *-ato* e simili che fra tutte le rime contano sei sole occorrenze e vengono superate dal gruppo un po' più cospicuo di participi con uscita consonantica in *-olto* (dieci occorrenze in totale). Sporadiche tutto sommato anche le rime categoriali su forme participiali di aggettivi e sostantivi, impiegate una quindicina di volte in rima perlopiù alternando le stesse forme (*amante* e *amanti* i più frequenti, spesso in rima con *pianti*), ma solamente in un unico caso si hanno in combinazione due rimanti della stessa funzione grammaticale. Le più diffuse tra le rime categoriali sono quelle suffissali, comprendenti perlopiù degli aggettivi con uscita in *-oso*, *-osa*, riconducibili tuttavia a poche varianti (ecco i più frequenti: *poderoso*, *focoso*, *paventoso*, *cruciosa* e gli stessi tipi volti al plurale: *paurosi*, *focosi*). Naturalmente rarissimi e pressoché assenti gli avverbi in *-mente* e i suffissali di origine provenzale in *-anza* o *-enza*, costanti della prima lirica e dello Stilnovo decisamente ridimensionate per non dire quasi epurate dalla lirica a partire dal Dante petroso e comico e da Petrarca. Nella nostra opera si può rinvenire un solo sostantivo astratto fortemente evocativo e allusivo di quella tradizione, *desianza*, a *St. I 37, 1*. Non si può allora certamente affermare che la rima categoriale "facile" rappresenti lo sfondo medio dell'opera, la situazione non marcata, come è invece stato rilevato per i poemi cavallereschi quattrocenteschi, l'*Inamoramento* e il *Morgante*, i quali per questo aspetto si mostrano vicini alla tradizione

---

<sup>241</sup> Ghinassi afferma infatti che le *Stanze* «presentano una vasta zona di lessico usuale, tuttavia, la schiacciante superiorità del lessico letterario su quello popolaresco indica che, se il Poliziano tende ad uscire dal lessico usuale, il suo sforzo è orientato del tutto prevalentemente in direzione letteraria». Cfr. Ghinassi 1957, p. 132.

canterina. La motivazione dell'alta presenza soprattutto delle rime desinenziali è, secondo Praloran, insita nel carattere narrativo delle suddette opere,<sup>242</sup> il che può ben valere anche per il *Furioso*, dove si registra un buon 30% di rime categoriali che sono però meno spesso “facili” perché comprendenti uscite consonantiche o inusuali.<sup>243</sup> La partitura rimica eleva dunque più che mai le *Stanze* dalla *medietas* dei poemi cavallereschi del secolo e si rivela il settore che, insieme a quello ritmico- prosodico, avvicina maggiormente l'opera alle vette della lirica.

Molto spesso la “categorialità” delle rime è dovuta a ragioni sintattico- strutturali, ad esempio quando la stanza è informata da strutture correlative o si compone di periodi dall'ampiezza minima, cioè di un distico, variamente combinati. Citiamo un'unica ottava a titolo di esempio ma sembra di poter affermare che quasi sempre rime categoriali e simmetria architettonico- sintattica corrano di pari passo:

E muti pesci in frotta van *notando*  
dentro al vivente e tenero cristallo,  
e spesso intorno al fonte *roteando*  
guidon felice e diletto ballo;  
tal volta, sopra l'acqua un po' *guizzando*,  
mentre l'un l'altro segue, escono a gallo:  
ogni loro atto sembra festa e gioco,  
né spengon le fredde acque il dolce foco.  
(St. I 89)

La successione dei periodi per distici è, si vede molto bene, la ragione della posizione in rima dei gerundi nei primi tre versi dispari; solo tra il secondo e il terzo distico vige però un'esatta corrispondenza sintattica che è dovuta alla collocazione della subordinata implicita nel primo e della principale nel secondo verso del distico. Quasi tutte le terne formate da rime categoriali si trovano in ottave quadripartite o suddivise secondo altri schemi pari in cui è comunque riconoscibile una struttura profonda “a distici”, e aggiungiamo che tale compresenza interessa soprattutto le sequenze descrittive

---

<sup>242</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 20.

<sup>243</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 25.

interamente articolate in distici riguardanti gli animali o le personificazioni del regno di Venere (molte delle quali già citate nel secondo capitolo).<sup>244</sup>

La bassa frequenza di rime costituite da forme verbali o suffissali tuttavia non implica che nell'opera non spesseggino rime in certo senso "facili" perché di lunga tradizione, emblematiche di un determinato momento poetico; mi riferisco naturalmente alle rime vocaliche con vibrante, soprattutto a quelle in *-ore*. Il gruppo rimico con vibrante intervocalica è, con le sue 147 occorrenze distribuite un po' più a favore del primo libro, il più numeroso tra le classi vocaliche (30,3%) e in scala assoluta secondo solo al gruppo con nasale e occlusiva. Anche qui, soprattutto nel gruppo in *-ore*, il Poliziano tende a non variare più di quel tanto le parole- rima e nemmeno a comporre rime rare, tant'è che la maggior parte delle occorrenze è costituita da *Amore* (17 rime sulle 45 in *-ore*, il che significa che *Amore* fa quasi sempre parte delle serie rimiche con questo gruppo fonico, a parte in tre casi)<sup>245</sup>. Il termine è spesso in combinazione con *core*, *onore*, *fiore*, suoi *partners* tradizionali della lirica amorosa e dello Stilnovo, ma lo vediamo legato anche a *furore* e ad *errore*, due rimanti quasi assenti negli autori stilnovisti ma attestati il secondo nella *Commedia* ed entrambi nei *Fragmenta*.<sup>246</sup> A dire il vero però, l'accostamento dei due sostantivi ad Amore è già topico nella letteratura classica, ed è assai più probabile che ai quei conosciutissimi autori il Poliziano abbia guardato, tant'è che il binomio *errore- furore* è ipostatizzato come caratteristica della passione amorosa nel regno di Venere, con esplicito riferimento a due luoghi classici:<sup>247</sup> «el ceco Errore or qua or là svolazza/ percuotesi il Furor con man la coscia» (*St. I 75 3-4*). Proprio dal confronto delle diverse occorrenze delle parole- rima *amore*, *errore* e

---

<sup>244</sup> Ma anche nella prima stanza proemiale le rime categoriali sono dovute alla *dispositio* sintattica. Non siamo di fronte a schemi quadripartiti, però l'andamento a distici agisce come schema organizzativo profondo: si ricordino i primi sei versi: «Le gloriose pompe e' fieri ludi/ della città che 'l freno allenta e stringe/ a magnanimi Toschi, e i regni crudi/ di quella dea che 'l terzo ciel dipinge./ e i premi degni alli onorati studi,/ la mente audace a celebrar mi spinge./».

<sup>245</sup> Si noti che quasi tutte le occorrenze di *Amore* sono in sede di rima, solo tre volte compaiono all'interno del verso, sicché viene da pensare che il poeta riservi intenzionalmente la massima evidenza anche a costo di *nimia ripercussio* a un termine, ma forse sarebbe meglio dire al termine, chiave dell'opera.

<sup>246</sup> Per la precisione *errore* rima con *Amore* nel Dante comico e in Cino, ma una sola volta, mentre *furore*, *humore*, *odore* sono parole-rima solo nei *Fragmenta* ma si trovano anche in autori «esclusi dalla storiografia dantesca» quali il Notaro, Guittone, Guido Orlandi e poi in Niccolò Rossi. Interessante è poi che queste parole- rima troveranno fortuna in un petrarchismo ancora non istituzionalizzato, perlopiù quattrocentesco (Boiardo, Cariteo, Serafino Aquilano, Tebaldeo, i due Tasso ma non il Bembo). Cfr. Afribo 2003, p. 547.

<sup>247</sup> All'Ovidio degli *Amores* risale la coppia «Errorque Furorque», *Am.*, I, 2, 35, presente anche nel Seneca tragico (*Her. Fur.* 98: «Errorque et in se semper armatus Furor»).

*furore* rileviamo una trasformazione semantica connessa allo sviluppo della *fabula* in cui è racchiuso, nel suo piccolo, il filo conduttore dell'opera intera. La prima volta che incontriamo *Amore* in rima con *furore* e con *errore* è nell'ottava iniziale della lunga requisitoria di Iulio contro l'amore e contro le donne, all'inizio del "poemetto" (*St. I 13*). Qui i due rimanti figurano come sinonimi di Amore, visto a quest'altezza della storia come passione alienante e devirilizzante (si faccia caso all'aggettivazione: «ceco errore» e «van furore», cfr. *St. I 13, 1 e 3*) che causò la fine dell'età dell'oro, condizione edenica perduta che il protagonista vuole ostinatamente recuperare dedicandosi alla caccia e rifuggendo *in toto* la passione amorosa, secondo un *topos* notissimo. Nella penultima ottava dell'opera *Amore* e *furore* sono di nuovo in rima, ma il rapporto semantico fra i due è significativamente mutato di segno. Citiamo l'ottava:

Troppo forte è, signor, lo suo *valore*,  
 che, come vedi, il tuo poter non cura:  
 e tu pur suoli al cor gentile, *Amore*,  
 riparar come augello alla verdura.  
 Ma se mi presti il tuo *santo furore*,  
 leverai me sovra la tua natura;  
 e farai, come suol marmorea rota,  
 che lei non taglia, e pure il ferro arruota.  
 (*St. II 45*)

Da vano il furore amoroso è diventato santo, in accordo con le metamorfosi subite dal protagonista, da spregiatore dell'amore a suo adepto perché innamorato di Simonetta ed infine, proprio grazie alla sublimazione dell'amore terreno per la donna, a preannunciato vincitore della Giostra. Parafrasando l'ottava comprendiamo che l'eroe poliziano non trova l'ultimo stadio del suo perfezionamento nell'amore, come vorrebbe la filosofia ficiniana e anche laurenziana, ma, in un'ottica tutta terrena e laica, nella gloria bellica consacrata ai posteri per l'eternità dalla poesia (quella di Poliziano).<sup>248</sup> L'aggettivo *santo* è anch'esso quindi da intendersi in senso terreno e non divino, perché l'espressione «santo

---

<sup>248</sup> Molto affascinante l'ipotesi avanzata da Orvieto, secondo cui tra le ragioni dell'incompiutezza dell'opera potrebbe esserci anche il messaggio tutto laico veicolato dal poemetto, ossia che l'obiettivo esistenziale e ontologico supremo dell'uomo coincide, con atteggiamento profondamente umanista, «nell'immortalità tutta terrena grazie alla Gloria e alla poesia»; per tale motivo esso doveva risultare inaccettabile all'allora assai potente Ficino (supportato da Lorenzo, suo discepolo filosofico). Cfr. Orvieto 2009, p. 244.



furore» è tutt'una con quel «desiderio sol d'eterna gloria e fama» che gli amorini hanno instillato nei cuori dei giovani combattenti (cfr. *St.* II 18- 20). Iulio, come recita il v.6, trascenderà Amore seguendo d'ora in poi la Gloria, simbolicamente rappresentata trionfante sul dio assieme a Minerva nello stendardo con cui il rampollo dei Medici scenderà all'agone della Giostra.<sup>249</sup>

Anche il primo rimante in *-ore, valore*, merita qualche osservazione perché di forte ascendenza letteraria in quanto tecnicismo dello Stilnovo, dove indicava specificatamente «il potere della donna sull'uomo derivante dalle sue virtù amorose e cortesi».<sup>250</sup> Ma tutto il primo verso, ripresa in anadiplosi dall'ultimo della strofa precedente, è citazione cavalcantiana (cfr. Cavalcanti 8, 5- 8: «Non sentii pace né riposo alquanto/ poscia ch'amore e madonna trovai/ lo qual mi disse: Tu non camperai/ *ché troppo è lo valor di costei forte*»); il termine perde tuttavia nel verso di Poliziano il suo significato specifico poiché indica *valentia* in senso lato, come altrove nelle *Stanze*.<sup>251</sup> Un'altra citazione del Dolce Stile segue immediatamente ai vv. 3- 4 ed è fortemente emblematica perché proviene dal celebre *incipit* guinizzelliano «Al cor gentil rimpaira sempre Amore/ come l'ausello inselva i lla verdura», poesia- manifesto dello Stilnovo. Anche in questo caso però l'aggettivo *gentile* è usato in senso generico, non con il significato di *nobile*, perché nell'opera ha molteplici altri referenti («gentil corridore» *St.* I 8,6, «madre gentil» II 12,1).<sup>252</sup> Tutti questi calchi paiono dunque formule sbiadite perché prive di quella specificità semantica con cui figuravano nei poeti stilnovisti. Altrettanto mi pare si possa dire per il suffissale *verdura* in rima al v. 4, anch'esso macchia arcaizzante perché di origine siculo- provenzale, ed infatti qui è parte della citazione guinizzelliana. Il termine però è in rima altre due volte fuor di citazione, nell'episodio della caccia alla cerva (*St.* I 38) e nell'immediatamente successivo incontro con Simonetta (*St.* I 47), dove è inscritto in un tipico contesto di *locus amoenus*.<sup>253</sup> Molto più interessante, per rimanere sempre

---

<sup>249</sup> La promessa di Iulio di portare in campo l'insegna di Amore, Minerva e Gloria (*St.* II 46, 8) rispecchia la realtà dei fatti, in quanto nel vessillo con cui il fratello minore di Lorenzo si presentò alla Giostra del 1475 erano raffigurati Amore legato a un tronco d'olivo con arco, faretra e frecce spezzate ai suoi piedi, Minerva armata dallo scudo con la testa di Medusa e la Gloria sotto forma di sole, verso il quale Minerva alza lo sguardo. Cfr. Settis 1971, pp. 135- 77. Tale emblema, afferma Orvieto, è stato ideato proprio da Poliziano. Cfr. Orvieto 2009, p. 217.

<sup>250</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 113.

<sup>251</sup> In rima *valore* compare a *St.* II 3, 5 assieme a *onore* e *splendore*, tutti sostantivi riferiti, in un'ottica palesemente encomiastica, ai membri della «Medica famiglia».

<sup>252</sup> Cfr. sempre Ghinassi 1957, p. 113.

<sup>253</sup> La sorte di questo rimante in *-ura* segue un po' quella di altri termini percepiti dal Dante comico- petroso e da Petrarca come eccessivamente compromessi con la lirica delle origini e con lo Stilnovo, e pertanto

nell'ambito dell'influenza stilnovista, risulta invece il recupero di *desianza*, unico sostantivo di ascendenza sicilianeggiante in *-anza* accolto in rima.<sup>254</sup> Come i latinismi più rari ed evocativi, il termine costituisce una delle tessere preziose del raffinato mosaico lessicale polizianesco assieme ad altri vocaboli provenienti dalla lirica volgare, e dalla più illustre (osserveremo fra poco alcuni dantismi rari posti sempre nella sede privilegiata della rima). Il suffissale in *-anza* è impiegato con esito estremamente felice perché, oltre ad essere un suffisso parzialmente caduto in disuso anche nel Trecento, dunque un vero reperto archeologico, subisce uno slittamento semantico venendo quindi rivitalizzato; da astratto "desiderio" si concretizza in "oggetto del desiderio":<sup>255</sup> «Era già dietro alla sua desianza/ gran tratta da' compagni allontanato» (*St. I 37,1- 2*).

La ricca e variegata compagine lessicale ed in particolare le sue punte più auliche sono alla base di determinate classi rimiche che solo in questa, tra tutte le opere poliziane, hanno luogo. Limitandoci alle rime vocaliche, ad esempio, s'incorre in alcuni rimanti in *-ube* che comprendono il latinismo, abbastanza tradizionale a dire il vero, *tube* (*St. I 43*: nube: rube: tube), la terna in *-udi* nell'ottava iniziale (*ludi*: crudi: *studi*) con due latinismi, due rimanti in *-eda* (*St. I 3*: Leda: preda) motivati dalla perifrasi adulatoria «etrusca Leda» per Lucrezia Tornabuoni, una serie in *-iro* (*St. I 96*: miro: zaffiro: giro) con un latinismo, *miro*, anch'esso tutto sommato di non particolare rilievo.<sup>256</sup> Tutte queste tipologie rimiche sono assenti sia dalle *Rime* nel loro complesso (*Rispetti*, *Ballate*, *Varie*) che dall'*Orfeo*, poiché il lessico di queste opere si mantiene su un livello medio, lontanissimo dalla raffinatezza delle *Stanze* soprattutto in questo settore. Si potrebbe continuare a lungo su questo che è il terreno in cui l'escursione tra le *Stanze* e il resto della produzione volgare del Poliziano appare più eclatante; basti ad esempio constatare che anche per alcune classi vocaliche o consonantiche diffuse o attestate in tutte e tre le opere il confronto con il lessico in rima rivela, appunto, tale polarità. Se ne potrebbero citare moltissimi esempi, ma prendiamo le rime con *l* intervocalica in *-olo*: escluso l'*Orfeo*, si attestano pur poche presenze sia nelle *Stanze* che nelle *Rime*, ma se nei *Rispetti*

---

sfrondata e sostituita con allotropi inediti (come mostra Afribo, *verdura*, assai sporadico nel Dante post-stilnovista, viene sostituita dalla perifrasi *erba verde* o dal petroso *verde* in Petrarca). Cfr. Afribo 2003, p. 548.

<sup>254</sup> Altri sostantivi in *-anza* e in *-enza* sono reperibili nell'opera ma non in sede di rima: due uniche voci più volte ripetute, *sembianza* e *temenza*.

<sup>255</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 113, il quale nota che la naturalezza del termine è dovuta a un calco su frasi popolari del tipo «il mio amore» per «la donna che è oggetto del mio amore».

<sup>256</sup> Cfr. Ibid., pp. 102- 110.s

si ha una rima unicamente su *solo*, per di più identica perché occorre in quel particolarissimo componimento che è il “Rispetto di Eco”, nelle *Ballate* si trova la terna *volo: solo: lacciuolo* e all’interno delle *Varie* nessuna occorrenza, nelle *Stanze* compare il rimante *brolo* (*St. I 68: volo: stuolo: brolo*) che è un dantismo.<sup>257</sup> Analogamente, rime in *-eno* e in *-ena* costruite su aggettivi quali *sereno* o *ameno* sono limitati alle *Stanze*, mentre nei *Rispetti* compare due volte, ad esempio, un concreto *catena*. Insomma, un raffronto con le altre opere fa emergere a favore delle *Stanze* una maggior varietà nelle tipologie rimiche all’interno dei tre macro gruppi fonici – rime vocaliche, consonantiche e in geminata –, varietà che è il più delle volte determinata dal carattere aulico del lessico in rima.

Dagli spogli emerge inoltre che molte rime aspre e difficili sono formate proprio su latinismi o volgarismi aulici particolarmente “pregiati” che a volte trovano la prima attestazione proprio nelle *Stanze*: più che ai petrarchismi, determinanti l’unica serie in *-esca* (*St. I 16: invesca: esca: mesca* con rima inclusiva), mi riferisco ai molti calchi dal Dante comico e a latinismi arditi derivanti perlopiù da Virgilio. In una delle ottave “bucoliche” citate nel secondo capitolo, *St. I 19*, abbiamo visto che la rima *a* in *-astro* comprende due virgilianismi, *mastro* e *rastro* e ora osserviamo che è accompagnata da rime altrettanto aspre, in *-arra* (*sbarra: garra: marra*) e in *-alza* (*scalza: balza*): suoni ruvidamente consonantici che si richiamano a vicenda per l’assonanza della *a* e la presenza della *r* nelle rime dei primi sei versi, ora in raddoppiamento ora come parte del nesso triconsonantico. Può forse arrecare un certo straniamento il fatto che suoni così “petrosi” conformino un contesto idilliaco quale è per antonomasia quello bucolico, e non solo, si badi bene, nella punta del verso ma anche internamente per tutta l’estensione della stanza si propaga l’allitterazione della vibrante, semplice o implicata con altre consonanti (ad esempio al v. 2 prima di giungere alla rima si deve percorrere la scia fonica «alla sua torma *aprir* la sbarra», abbondano poi suoni simili più o meno contigui nella linea versale, in clausole come «domar col *rastro*» o «maneggiar la *marra*» nonché le rime o le consonanze interne su monosillabi o bisillabi tronchi terminanti in *r*). Anche le ottave nr. 17 e 18 non si possono dire fonicamente orchestrate su suoni dolci e vocalici: anche qui, sebbene con una minor aggressività fonica, abbiamo raddoppiamenti (*-accia*), nessi consonantici con *r* (*-erta*), rime con vocale “scura” (*-uro*, *-ulto*) ma in entrambe la rima

---

<sup>257</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 115- 116.

del distico finale si distende in suoni chiari e avvolgenti (*-onde* e *-are*). Si potrebbe pensare che soprattutto nella terza di queste ottave “bucoliche” attraverso l’*asperitas* fonica il poeta abbia voluto richiamare la genuinità primitiva della vita agreste non esente da una certa rozzezza, positiva però, come vuole il *topos* letterario dell’età dell’oro. Per quanto riguarda i dantismi, ricordiamo che la maggior parte è in sede di rima,<sup>258</sup> e alcuni di questi sono ragione di uscite molto rare in *-olce* (*St. I 93: dolce: folce<sup>259</sup>: bobolce*) e in *-abbia* (*St. I 24: rabbia: labbia: abbia* e *St. II 3: abbia: rabbia*), la prima *hapax* nelle *Stanze*; in tutte e due le serie rimiche il Poliziano riprende dalla fonte esattamente le stesse parole- rima, inventando quindi praticamente nulla. È chiaro che se le citazioni o i calchi preziosi trovano la loro sede privilegiata in punta di verso, la morfologia delle rime risentirà anch’essa della strategia “a intarsio” che forma l’ordito lessicale dell’opera. A *St. I 93* la serie dantesca in *-olce* ai versi dispari è accostata a rime vocaliche in *-ini* composte su parole o espressioni che sono anch’esse intarsi prelevati da altre *auctoritates*: tutto il v. 4 «sudato già nei cicilian camini» è una combinazione di citazioni dai poeti latini dell’età argentea<sup>260</sup> mentre la dittologia «sacri e divini» che forma la rima al v. 6 è frequente in Petrarca.<sup>261</sup> Si comprende quindi come in prima istanza il carattere dell’arte di Poliziano sia riflesso e non demiurgico ma diventi demiurgico, se si vuole, quando è combinatorio, come il lavoro di un eccelso mosaicista.

Non stupisce naturalmente che queste rime vadano ad impreziosire le sezioni più auliche e liriche dell’opera, trovandosi la maggior parte entro il regno di Venere e, appunto, nelle ottave vagheggianti l’età dell’oro. La descrizione panoramica del giogo montuoso e quella del palazzo, nonché molte scene dell’*ekfrasis* mitologica sembrano i luoghi in cui la partitura rimica raggiunge il più alto grado di raffinatezza, che solo episodicamente sfiora l’affettazione o il manierismo. Poche, pochissime rime veramente aspre, confinate perlopiù nel catalogo delle personificazioni dove intendono creare sonorità tra il concreto e il volutamente sgraziato, tipiche di molte rime della produzione antiaulica. Stupisce invece l’abbondanza di suoni doppi in dentale sorda e soprattutto in

---

<sup>258</sup> Si rimanda sempre allo studio linguistico sulle *Stanze*, Ghinassi 1957, p. 116.

<sup>259</sup> *Folce* (sostiene) è per la precisione un latinismo di derivazione dantesca. Cfr. Ghinassi 1957, p. 115; il poeta adopera il verbo *fulcire* però anche in suo componimento latino, in *Manto*, 38. Cfr. Puccini 1992, p. 80.

<sup>260</sup> *Sudato*, nel senso di costruito con grande fatica, è metafora frequente in Silio Italico e Claudiano, mentre l’espressione *cicilian camini* deriva da Stazio (*Silvae* I, 1, 3). Cfr. Ghinassi 1957, p. 97.

<sup>261</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 127.

liquida, delle rime in nasale o in muta più occlusiva soprattutto con *o* tonica (più della metà delle rime in *-ombe*, in *-embo* e in *-omba* interessa ottave dell'*excursus*), dei nessi di vibrante e nasale. Accanto alla diffusione “a tappeto” di determinate tipologie, è facile notare la tendenza ad armonizzare fonicamente le rime all’interno della stessa ottava o tra ottave contigue. Nella già citata ottava nr. 105 (rapimento di Europa), ad esempio, le tre serie in *-auro -erso -orno* consonano fra di loro in quanto costruite su nessi con *r* ma si assimilano anche perché tutte schiudono dei suoni prolungati, nella prima e nell’ultima serie quasi arrotondati. Inoltre sono ricche di riecheggiamenti: nella latineggiante terna “dispari” l’ultimo rimante è incluso negli altri due (*tauro*: *tesauro*: *d’auro*) mentre la serie “pari” presenta una rima derivativa tra *converso*: *avverso*. Differenti ma entrambe insistenti su suoni palatali sono le rime dell’ottava immediatamente seguente, in *-oglie* e *-agne*. Più che sulle assonanze si ha l’impressione che l’iterazione fonica si basi sui gruppi consonantici e sul fatto che tra i vari rimanti siano frequenti rapporti di tipo inclusivo,<sup>262</sup> derivativo o che l’omofonia si estenda oltre la vocale tonica formando rime ricche.

Sporadiche e mai casuali perché occorrenti in sezioni enfatiche e quindi spiccatamente retoriche sono le rime identiche. Abbiamo già citato nel capitolo dedicato agli schemi compositivi la quarta ottava del secondo libro dove rime identiche ed equivoche, loro variante complementare, incrociate tra loro riducevano a tre rimanti (*Lauro*, *Lucrezia* e *occhi*) tutte le rime della stanza. Una sede fortemente retorica è solitamente quella proemiale e difatti nell’invocazione ad Erato (*St.* I 69) che prelude come un piccolo proemio alla digressione del regno di Venere e d’Amore, la triplice ripetizione in rima di *Amore* e *regno* con significato sempre coincidente è espediente retorico volto ad accentuare il carattere enfatico di quest’ottava antifonale. Un’ultima volta il poeta ricorre all’artificio ed è a *St.* II 10 con la ripetizione di *trionfo* in rima ai vv. 2, 4, 6. Qui la rima è due volte univoca e una equivoca e sottolineata, secondo Branca, il percorso “trionfale” delle *Stanze*, ovvero il percorso ascensionale sulla base dei *Trionfi* petrarcheschi:

---

<sup>262</sup> Di rime inclusive se ne potrebbero citare molte ma mi limito a segnalare la partitura rimica di *St.* I 82 che presenta rime inclusive in tutte e tre le serie: *nocchi*: *trabocchi*: *occhi*; *onde*: *fronde*: *bionde*; *piacque*: *acque*. E si noti che la stanza successiva che prosegue la catalogazione degli alberi e ha lo stesso *incipit* con anticipazione del verbo («Surge robusto el cerro ed alto il faggio», simile al «Cresce l’abeto schietto e senza nocchi» di *St.* I 82) ripropone una terna in geminata e una in nasale e occlusiva con diversi suoni (*-aggio -ento*).

Ma 'l bel Iulio ch'a noi stato è ribello,  
 e sol di Delia ha seguito el trionfo,  
 or drieto all'orme del suo buon fratello  
 vien catenato innanzi al mio trionfo;  
 né mosterrò già mai pietate ad ello  
 finché ne porterà nuovo trionfo:

(*St. II 10, 1-6*)

Trionfo della vita terrena e sensuale il primo, dell'amore il secondo e, come stadio finale, il terzo trionfo sarà ottenuto con la vittoria alla Giostra e il raggiungimento di una Gloria inscritta, come ho detto più sopra, in una dimensione esclusivamente terrena. Pertanto la rivisitazione del percorso "trionfale" petrarchesco che propongono le *Stanze* si differenzia proprio in quest'ultimo punto, poiché nell'opera petrarchesca l'ultimo stadio coincideva con il trionfo dell'eternità divina. Non è un caso che nel secondo libro si trovino in maggior numero anche le rime equivoche (su *guida* a *St. II 2*, *Lucrezia* a *St. II 4*, *armi* a *St. II 15*, *palma* a *St. II 20*, *morso* a *St. II 35* contro le uniche due del primo libro su *cocca* a *St. I 40* e su *tempi* a *St. I 53*) a confermarne il carattere decisamente più artificioso e il minore afflato poetico. Il poeta sentiva chiaramente la necessità di "tirare le fila" del disegno allegorico iniziato nel primo libro ma continuamente differito. Dalle prime ottave del secondo, infatti, il tema della gloria connessa alla vittoria è già *Leitmotiv*, come dimostra la voluta ripetizione delle parole- rima di *St. II 12*, *vittoria*, *gloria*, *memoria*, nell'ottava finale così come a *St. II 32* con però la sostituzione, sinonimica, di *memoria* con *Istoria*. Molto può dire inoltre sul carattere precipuamente celebrativo ed encomiastico del secondo libro l'esclusiva presenza in esso di alcuni rimanti o di alcune rime ripetute in luoghi diversi. *Fama*, ad esempio, è qui per due volte in rima ma mai nel primo libro e analogamente le sei rime in *-ampo*, le tre in *-ampa* nonché le tre in *-erva* motivate dalla citazione in rima di *Minerva* e in *-amma* (*fiamma: infiamma: damma*). Le due serie in *-ampo* compaiono nell'ottava nr. 6 (rievoazione della Giostra del 1469 vinta da Lorenzo) e nella nr. 32 (apparizione in sogno a Iulio di Gloria, Poesia e Storia personificate) facendo susseguire gli stessi rimanti con ordine diverso: *vampo*, *lampo* e *campo*. La semantica del fuoco investe anche l'ultima ottava del "poemetto": due delle rime ai versi pari in *-ampa* riprendono il termine *vampo* volgendolo in forma verbale («ché il vostro foco tutto il cor m'avampa») ma anche *lampo* muta genere in *lampa* (il v.

4 «ché tutto acceso son di vostra lampa» è ricalcato sul quarto di *St.* II 32: «volavon tutte accese del suo lampo») e vengono fatti rimare con la clausola «eterna *stampa*», di derivazione dantesca.<sup>263</sup> Per quanto riguarda poi la rima in *-auro* che nel primo libro trovavamo solamente all'ottava nr. 105, qui ricorre quattro volte e ospita in ogni serie, come tributo a Lorenzo, il suo nome travestito in *Lauro*.

Le *Stanze*, come accennato nella breve introduzione al capitolo, accolgono in discreta quantità le rime sdrucchiole, le quali contano in tutto sessantuno presenze, il 4,5% di tutte le rime. Nella poesia volgare del '400 era prassi abbastanza diffusa soprattutto nel versante popolare, non però nella lirica illustre, porre in sede rimica dei proparossitoni; appartenendo ad un genere tradizionalmente non aulico, le *Stanze* non disdegnano questo tipo di rima ma occorre distinguere le ragioni che di volta in volta ne motivano l'utilizzo. A volte la rima sdrucchiola non risponde ad alcun particolare intento, come nel gruppo di ottave dalla nr. 61 alla nr. 63 in cui coinvolge sempre forme verbali di terza plurale o infiniti ed è pertanto categoriale. A *St.* I 56, un'ottava che descrive in termini fisiologici l'innamoramento di Iulio, la rima è pure categoriale ma anche ricca (*desidera: assidera: considera*) ed è forse stilisticamente interessante perché l'allitterazione della sibilante tocca anche i proparossitoni in rima, i quali le conferiscono grande riverbero concentrando la *fonè* proprio attorno ad essa giacché è compresa nella sillaba tonica, prolungandola poi nel loro corpo esteso. Ma è in particolare in un'ottava dedicata a Simonetta, *St.* I 51, che la rima sdrucchiola si rivela un vero e proprio preziosismo: al di fuori di quella dell'ultimo distico, nella sestina la rima è costruita su voci auliche e soprattutto su dei latinismi (*auguria* nel significato di “credere”, *vittima*, *marittima* ma anche il sostantivo della perifrasi «teda legittima» è latinismo):

“Io non son qual tua mente invano auguria,  
non d'altar degna, non di pura vittima;  
ma là sovra Arno innella vostra Etruria  
sto soggiogata alla teda legittima;  
mia natal patria è nella aspra Liguria,  
sovra una costa alla riva marittima,  
ove fuor de' gran massi indarno gemere

---

<sup>263</sup> «sì ch'ella esca/ segnata bene dall'*eterna stampa*», *Par.* 17, 8-9; dal luogo dantesco Poliziano non solo ha ripreso la clausola e il senso generale del verso ma anche le altre due parole- rima, *lampa* e *vampa*. Cfr. Ghinassi 1957, p. 116.

si sente il fer Nettunno e irato fremere.

(*St.* I 51)

L'innalzamento del registro linguistico- lessicale si accompagna con una tessitura ritmico- retorica altrettanto raffinata: arricchimenti semantici motivati da ragioni ritmiche, dalla tendenza a rilevare parallelismi tramite correlazioni (v. 2), da ripetizioni (al v. 3 il rafforzamento serve per ovviare all'atonìa delle preposizioni<sup>264</sup> e per irrobustire il verso di ictus, rallentandolo), e l'elegante epifrasi finale. In questo contesto la rima sdrucchiola è impiegata per ragioni musicali, in quanto la sua maggiore lunghezza sillabica mantiene più a lungo, espandendola, l'eco sonora. Nelle ottave che ritraggono Bacco, Sileno e Polifemo la rima sdrucchiola, si diceva nel secondo capitolo, è artificio espressivo e ritmicamente vivacizzante, così come vorrebbe esserlo anche a *St.* II 26 nella similitudine dei soldati, dove raggiunge però un esito non altrettanto convincente. Per non ripetermi, faccio soltanto notare che a *St.* I 112 le rime *a* e *b* sono interamente formate da serie di aggettivi a suffisso sdrucchiolo derivanti da suffissali latini in *-īdus* (*avido: grvido: pavido e umide: fumide: tumide*) e che a *St.* I 111 voci auliche e colloquiali sono compresenti in sede di rima, secondo l'ormai nota natura musaica del lessico delle *Stanze*. Nelle rime dei versi dispari alle prime due parole- rima *pampino* e *stampino* (parte della perifrasi classicheggiante «e con lui par che *l'alta arena stampino*») segue *inciampino*. Sembra proprio che qui il tono aulico che caratterizza l'*ekfrasis* crei, più o meno consapevolmente, un effetto parodico se si pensa che la perifrasi appena citata designa l'incedere vacillante di un corteo di avvinazzati (mimato molto bene, secondo Puccini, dagli sdrucchioli in rima).

### 3.2 Le rime nei *Rispetti* e nelle altre due sezioni delle *Rime*

Lo scenario che ci presenta la raccolta poetica "minore" è quanto mai diverso da quello delle *Stanze*, quasi da capovolgere ogni assunto che l'osservazione sulla *facies* rimica dell'opera più illustre aveva fatto emergere. Il motivo di una così abissale distanza risiede certamente nel lessico: nelle *Rime* Poliziano sceglie deliberatamente di abbassare

---

<sup>264</sup> Cfr. Ghinassi 1957, p. 33.



il registro linguistico e lessicale ad una *medietas* incolore, così definita da Roggia,<sup>265</sup> su cui si innesta una congerie di materiali lessicali di varia e disparata provenienza: dai più usuali e triti calchi petrarcheschi ormai divenuti la base di una lingua poetica “standard” a riconoscibilissimi recuperi stilnovistici e prestilnovistici, fino agli affondi vernacolari e al lessico comico- realistico di scuola pulciano- burchiellesca.

La maggiore presenza qui di rime categoriali è certamente un primo riflesso di questo lessico medio: le percentuali delle tre sezioni della raccolta si avvicinano tra loro e sono distanti di almeno due punti dallo scarso 9% che le rime categoriali rappresentavano nelle *Stanze* (*Rispetti*: 12.8%, *Ballate*: 14,3%, *Varie*: 12,1%). Tuttavia occorre una descrizione più dettagliata dei tipi che sommati vanno a comporre questo gruppo, se non altro perché riconferma la diversità delle *Varie* rispetto all’intero *corpus*. Sia nei *Rispetti* che nelle *Ballate* le rime desinenziali superano nettamente quelle suffissali, ma già qui emergono alcune differenze: mentre nelle seconde si registra un livellamento quantitativo tra infiniti, participi e altre forme verbali in rima, nei primi il gruppo di rime su forme verbali diverse da infiniti e participi è maggioritario ma non così distante dalle rime formate su infiniti (42 e 34 occorrenze delle rispettive forme). Gli infiniti della prima coniugazione contano 18 occorrenze contro le 16 in *-ire* (assenti sono gli infiniti in *-ere*), ma nelle canzoni a ballo, chiara spia di un atteggiamento volutamente meno attento ad evitare la facile ripetitività, l’unica desinenza infinitivale è quella, banalissima, in *-are*. Nel gruppo delle *Varie* invece, né participi, né infiniti figurano in rima, sicché la “classe” categoriale si limita a verbi e a sostantivi e aggettivi con suffisso. Si tratta dell’ennesima riprova della maggiore letterarietà di questi quattro componenti che, non partecipando come gli altri della grande rifioritura della poesia popolareggiante in ambiente mediceo- laurenziano, rimangono un’esperienza isolata nella produzione poetica di Poliziano, «testimonianze di una lirica in qualche modo ufficiale dovuta a circostanze cortigiane».<sup>266</sup> La loro “aulicità” non va però assolutamente confusa con quella delle *Stanze*, in quanto è sostanzialmente determinata da una patina lessicale (e da qualche scelta prosodica) petrarchesca, ma di un petrarchismo decisamente di maniera.

---

<sup>265</sup> Per la precisione la base lessicale della raccolta poetica coincide con «una lingua letteraria incolore e fortemente organizzata intorno a nuclei topici, formatasi progressivamente dal vario confluire delle principali esperienze poetiche due- trecentesche già a partire dal primo Trecento della poesia minore, nei cantari e soprattutto nell’ambito della poesia per musica». Cfr. Roggia 2001, p. 158.

<sup>266</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 240.

Il grande scarto delle *Stanze* rispetto a questa come a tutto il resto della produzione in volgare di Poliziano si evince più che mai considerando l'ampio spettro di soluzioni del loro assetto rimico, in tutte le classi. Partendo questa volta dalle rime consonantiche, si rileva che il sottogruppo più numeroso nella sezione rispettistica e nelle canzoni a ballo è quello di *n* implicata (NX)<sup>267</sup> e che questo comprende quasi esclusivamente nessi di nasale e dentale. Nei *Rispetti* il gruppo è quasi saturato dalle rime in *-ento* costruite su una gamma ristrettissima di parole (*contento* con quindici occorrenze a cui seguono *tormento* con nove, *lamento* e *vento* con quattro), mentre nelle *Ballate* si riscontra un rapporto piuttosto equilibrato tra rime in nasale e dentale sorda e sonora, quasi sempre desinenze verbali o gerundiali. Pochissime le eccezioni nelle *Ballate* e consistenti in una terna desinenziale in *-anga* (*Ball.* 110: *rimanga: stanga: infranga*) ma anche in una più rara serie in *-once* imperniata su termini che appartengono già a un registro comico-realistico, e difatti compare in una ballata in ottonari (*Ball.* 118: *aconce: sconce: bigonce*). Nei *Rispetti*, accanto ad un'isolata rima desinenziale in *-inge* (*Risp.* 50: *spinge: cinge*), si annoverano un gruppetto significativo di rimanti in *-anza* e in *-enza* (sei in tutto, e sempre nel distico finale) e una terna in *-enzio* (*Risp.* 25: *silenzio: asenzio*).<sup>268</sup> Di contro nelle *Varie* la sottoclasse in nasale implicata, composta interamente da rime facili in nasale e dentale, è superata da quella di *r* più consonante; qui le soluzioni sembrano avvicinarsi un po' a quelle delle *Stanze*, soprattutto nella canzone (*Var.* 127), e questo perché le rime "Varie", presentando un maggior grado di petrarchismo (ricordiamo che la canzone 127 è esemplata sulla 126 dei *Fragmenta*), si assimilano più decisamente, in questo come nel versante ritmico-prosodico, al genere lirico. Osserviamo infatti che sui nessi in *rt* prevalgono gruppi consonantici ormai stabilizzatisi nella lirica illustre in seguito all'esperienza petrarchesca, costituiti da vibrante e sibilante, vibrante e nasale e vibrante e muta. Bisogna però sottolineare che le soluzioni rimiche in senso più aulico riguardano essenzialmente la canzone, l'unico testo in cui figurano ad esempio anche alcune rime in liquida implicata più complesse delle tradizionali formate sul nesso *-lt-*, prevalenti ancora nel serventesco (nella canzone si rilevano rime in *-olse*, in *-elva* e in *-alzo*).

<sup>267</sup> Nei *Rispetti* la percentuale di rime in nasale implicata è pari al 43,4% delle rime consonantiche, nelle *Ballate* al 38,6%, nelle *Varie* al 27,6% e nelle *Stanze* al 32,7%.

<sup>268</sup> La parola- rima *asenzio* rientra nel lessico petrarchesco accolto nelle *Rime*. Cfr. Roggia 2001, p.165.

Le due sezioni popolareggianti, pur fitte di richiami stilistico- lessicali e di riprese tematiche dall'una all'altra, rivelano una *facies* rimica in realtà molto diversa se prese nel loro complesso, non distinguendo cioè le ballate di endecasillabi e settenari, generalmente più stilnovistiche, dal gruppo di componimenti nettamente improntati su un registro comico- realistico (le ballate in ottonari escluse la 123 e la 124 e tra quelle in endecasillabi la ballata di Pappa- le Fave, la nr. 119). I *Rispetti* si mostrano assai meno connotati sul versante rimico, presentando uno scenario neutro, quasi asettico, in armonia con la sintassi volutamente lineare e l'ordito lessicale generalmente semplice e stereotipato dell'opera. Questa è la visione "dall'alto", necessariamente livellatrice: un quadro di "valori medi" anche nella partitura rimica. Nel versante consonantico il secondo sottogruppo più numeroso è quello in *r* implicata (RX), che come il primo in ordine di frequenza contempla pochissime variazioni: più della metà è costituita da rime in *-orte/a/o* risolte perlopiù in *morta* e *morte*, quasi sempre abbinata, quest'ultima, a *sorte* (anche se non per forza si è sempre in un clima "cavalcantiano": a volte l'io lirico professa il suo amore oltre la morte o esprime la speranza di concretizzarlo prima o poi, «in vita o in morte»). Le rime in liquida e sibilante implicata non solo sono "facili" perché la seconda consonante è frequentissimamente un'occlusiva (dunque *lt* e *st*), ma comprendono anche in questo caso pochissime parole- rima circuitanti in ancor più scarse combinazioni. Ogni tanto affiora qualche termine spiccatamente colloquiale come *pesce* a *Risp.* 30,1 che è parte di un'espressione idiomatico- metaforica («Io vi debbo parere un nuovo pesce», ossia uno sciocco).<sup>269</sup> In generale però il lessico particolarmente espressivo non informa le rime consonantiche piane né tantomeno quelle vocaliche, bensì alcune classi in geminata e soprattutto le rime sdrucchiole, di cui discorreremo tra breve.

Passiamo velocemente in rassegna le rime vocaliche che, non ci sarebbe nemmeno il bisogno di dirlo, riguardano voci comuni soprattutto del lessico amoroso e sono spesso inglobate in sintagmi fortemente sclerotizzati. La classe con vibrante intervocalica svetta naturalmente di molto sulle altre (contando 164 occorrenze, pari al 37,7%) e accanto alle molte rime categoriali di cui sopra vede ben 76 occorrenze di *-ore* (il 46,3% del sottogruppo). *Core* e *amore* sono le parole- rima più frequenti (la prima è 22 volte in rima e la seconda 18) e rimano tra loro per ben 15 volte, di cui sette con un altro termine

---

<sup>269</sup> Il lessico e la fraseologia idiomatica rappresentano uno degli ingredienti principali dell'impasto linguistico delle *Rime*. Cfr. Roggia 2001, p. 184.

altamente sfruttato, *dolore*. Altre parole- rima continuamente riproposte appartengono al sottogruppo con *s* intervocalica: *riso* è in rima cinque volte e spesso nel sintagma *dolce o bel riso*; *viso* altrettante ed è anch'esso spesso definito *bel, leggiadro, lezadro*; *paradiso* quattro volte e quasi sempre esprime l'intensa contentezza che provoca l'ammirazione del viso o del riso<sup>270</sup> della donna (ergo, queste tre parole rimano spessissimo fra loro). Riconoscibilissimi e piuttosto diffusi appaiono alcuni arcaismi come le due terne su suffissali in *-ade* (*Risp.* 57: *pietade: crudelade: impietade*, *Risp.* 62: *crudeltade: fedeltade: pietade*), i suffissali in *-ezza* (14 in tutto, di cui i più citati *bellezza, gentilezza, giovinezza* ma anche il lato negativo della dama, *durezza*) e una rima in *-ile* formata sui notissimi *gentile: umile* (*Risp.* 73). Per questi due come per altri recuperi stilnovistici in rima, come l'aggettivo *dolente*, o meno vale quanto detto per le *Stanze*, ovvero che risultano pure espressioni formulari depauperate del loro significato originario. La maggior diffusione qui di stilnovismi e di più generici arcaismi lessicali vuole ricreare «un'atmosfera di stilizzato anacronismo»<sup>271</sup> in linea con la riscoperta critica dello Stilnovo tra platonismo e filologia entro la cerchia medicea, a cui anche Poliziano, essendo un intellettuale organico a quel potere, partecipa e contribuisce a diffondere (vedi la lettera aragonese), ma in una prospettiva eminentemente filologica.

L'alta ricorsività in rima di questo selezionatissimo lessico rende possibile enucleare delle ben circoscritte aree tematiche su cui verte l'intera sezione: sono grosso modo quelle delineate da Roggia nel suo studio sul lessico delle *Rime*, ossia la bellezza della donna (*bellezza, bella, riso*, i comparanti *sole* e *stella*), la sua durezza (*crudel*), la pena amorosa che provoca frustrazione (*morte, pianti, sospiri*, una volta appaiati in dittologia, *tormento, dolore, dolente* ecc.), la contentezza (*contento*), la servitù d'amore (*fedele, servire, fedel subietto*), il desiderio (*disio*).<sup>272</sup> Ciò significa che nella maggior parte dei casi anche solo leggendo la parte finale di ogni verso si può facilmente risalire alla piccola trama concettuale del rispetto.<sup>273</sup> Punte più espressive che si distaccano da questa ricercata stasi connotativa tuttavia non mancano, ma riguardano, come dicevo, *in*

<sup>270</sup> Il potere fascinatore del riso è spesso unito a quello del canto o della voce della donna, si vedano i *Risp.* 4, 8 «col canto piglia e poi col riso uccide», 7, 4 «contempli el suo parlar, contempli el riso», 14, 7 «contentami del canto e del bel riso».

<sup>271</sup> Cfr. Roggia 2001, p. 167.

<sup>272</sup> Cfr. Roggia 2001, p. 161. Abbiamo limitato le parole chiave ovviamente a quelle che compaiono in sede di rima, ma ricordiamo che lo studioso astrae anche altri campi semantici dalla ricorsività lessicale (innamoramento, speranza, pietà).

<sup>273</sup> È ciò afferma Afribo riguardo agli stilnovisti. Cfr. Afribo 2003, p. 570.

*primis* le rime sdrucchiole concentrate nei primi rispetti della raccolta e tra i sedici rispetti continuati (per la precisione: i *Risp.* 5, 6 hanno tutte rime sdrucchiole, i *Risp.* 17 e 27<sup>14</sup> solo una serie) e alcune rime in geminata. Meno frequenti che in tutte le altre opere, perfino nelle *Stanze*, i rimanti sdrucchioli sono anche qui impiegati per gli effetti sonori che creano ma, al contrario di quanto avviene nell'opera aulica, si fanno sempre veicoli di un lessico concreto e realistico altamente fonoespressivo. Si prenda ad esempio la bizzarra sonorità delle rime di *Risp.* 5:

Non m'è rimasto del cantar più gocciola,  
 l'amor mi rode come 'l ferro ruggine:  
 canti costei che ben te la disnocciola,  
 ché pare un lusignuol fuor di caluggine.  
 Ell'è la cerbia, e io sono una chiocciola;  
 ell'è il falcone, i' sono una testuggine.  
 Della matassa non ritruovo el bandolo:  
 però dipana tu, ch'i' farei scandolo.

(*Risp.* 5)

Sono tutte parole- rima morgantiane (la serie in *-occiola* è presa da *Morg.* XXI, 49, quella in *-uggine* da *Morg.* XIX, 56 e la rima in *-andolo* da *Morg.* XVIII, 138, 7- 8) che testimoniano l'intensa intertestualità linguistico- stilistica tra il Poliziano antiaulico e l'espressivismo pulciano. Le rime "chiocce" create dagli scontri consonantici palatali sono fortemente iconiche, soprattutto, mi sembra, al terzo distico dove l'identificazione con animali contraddistinti per lentezza e goffaggine vuole sottolineare il divario, quasi la sudditanza che l'io lirico stabilisce fra sé e la donna, paragonata invece ad animali rapidi e regali. Si noti poi come l'entrata di un lessico realistico e fonoespressivo porti con sé un'esuberanza espressiva generale, una ricchezza di espressioni idiomatiche (vv. 3, 4, 7) e di formulazioni che si muovono preferibilmente sul piano figurativo giocando, come mostrano chiaramente i paragoni, sull'antonomasia. Anche in *Risp.* 6 Poliziano attinge dal *Morgante* nella scelta delle rime e così fa anche negli esperimenti più comici e virtuosistici, intrecciandovi richiami burchielleschi (prime fra tutte le *Ballate* 114, 119, 121, 115 e 118).<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Afferma Roggia che «in molti casi è possibile ricostruire delle trafilate pulciano- burchiellesche per parole o serie di parole utilizzate anche dal Poliziano», ma rileva altresì che più spesso la spregiudicata ricerca

In una perfetta corrispondenza tra significante e significato, notiamo che le classi rimiche che raddoppiano suoni meno dolci sono quelle in cui in maggior misura s'infiltra il lessico comico- realistico. Se scorriamo le parole- rima con dentale doppia (la classe più numerosa, con 39 occorrenze su 167) ad esempio, spunta un unico rimante interessante dal punto di vista lessicale: *ciuffetto*<sup>275</sup> (in rima con *sospetto*) in un rispetto incentrato sul tema del *carpe diem* (*Risp.* 27, 7). La classe in *l* geminata mostra invece il solito lessico stereotipato: a stento cinque rimanti differenti, di cui due instancabilmente ripetuti, il più semplice degli aggettivi *bella/e* e il termine *stella* (ora metafora per gli occhi, ora appellativo per la donna: «perché tu sei la sua lucente stella» *Risp.* 27<sup>5</sup>) che rimano tra loro in cinque delle sette serie in liquida geminata. Le rime doppie in velare sorda o in oclusiva palatale sorda (*-ecchi, -occhi, -occa, -accio* ecc.) sono quelle più connotate in senso comico- realistico, esibendo talvolta voci dal sapore irriverentemente concreto e in ogni caso risaltanti per la loro stridente sonorità. È interessante notare che quasi sempre i rimanti più singolari rientrano in espressioni idiomatiche o in formule proverbiali. Facciamo qualche esempio: a *Risp.* 27<sup>3</sup> troviamo la terna *occhi: adocchi: finocchi* dove l'ultima parola- rima è parte di una locuzione vivacemente colloquiale e dalla forte carica fonico- espressiva (si noti soprattutto l'allitterazione finale): «e stimi poco altre frasche o finocchi», cioè cose da nulla. In un rispetto della serie “continuata” (*Risp.* 27<sup>12</sup>) che svolge una satira antifratesca (afferzata nella successione delle parole- rima ai versi dispari: *frati: peccati: macchiati*) abbiamo una serie in *-occa, sciocca: bocca: tocca*, dove l'ultimo termine è parte dell'esclamazione «zara a chi tocca» (a chi la tocca, suo danno).<sup>276</sup> Le rime più espressive vanno insomma ad informare le sezioni più idiomatiche dei *Rispetti*, situate soprattutto tra i “continuati” (*Risp.* 27<sup>1-16</sup>, in particolar modo *Risp.* 27<sup>3,8,9,10,277 11,12,14,15</sup>) e in *Risp.* 5, 6. È evidente dunque che i rispetti ritenuti autentici (*Risp.* 1- 37) sono quelli anche più connotati sul piano stilistico- espressivo, a

---

lessicale del nostro autore investe opere diverse «accomunate da affinità stilistico- linguistiche e dal comune gravitare intorno al polo dell'espressivismo», sicché si può a ragione parlare di una «lingua di scuola, specialistica quanto quella aulica ma di segno opposto». cfr. Roggia 2001, p. 202.

<sup>275</sup> È il tempo che fugge («piglia il tempo che fugge pel ciuffetto», *Risp.* 27, 7, 7) identificato con la Fortuna che conviene afferrare davanti dove ha il ciuffo e non dietro dov'è calva. Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 160. Roggia individua per il verso due precedenti morgantiani e uno burchiellesco.

<sup>276</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 162.

<sup>277</sup> La rima dell'ultimo distico: «ma convien, dama, ch'anche tu *aguzzi/* per venire ad effetto, e tuo *ferruzzi,*», una delle due occorrenze di rima in *-ZZ-* nei *Rispetti*, è dovuta ad un'espressione idiomatica, come la rima in *-ezzo* nel rispetto successivo: «Cerca de' modi, truova qualche mezzo/ e non tener troppo el cavallo al rezzo» (con doppio senso osceno).

differenza dell'altra sezione (*Risp.* 38- 101) composta da più mani tra cui quella del nostro poeta, dove prevale uno sfondo medio.

Il componimento che apre la raccolta è interamente in rime tronche (*fa: ha: farà; qui: di: smarrì; calò: allettò*) ed esaurisce con le sue otto rime tutte le occorrenze della tipologia nei *Rispetti*. È già stato pertinentemente notato come il ritmo martellante dei rimanti ossitoni voglia scandire più risolutamente il proclama di Amore indirizzato alle donne.<sup>278</sup> Se sono pochissime le rime tronche vere e proprie a fine verso, bisogna rilevare che spesso lo pervadono al suo interno soprattutto per la presenza di futuri o di parole apocopate. L'abbondanza di riecheggiamenti interni in allitterazioni e rime è, come abbiamo visto analizzando gli schemi compositivi, fenomeno stilistico di grandissima importanza nei *Rispetti* (solo per le rime interne: ventisei ottave sono interessate dal fenomeno e diciassette di queste presentano almeno una rima interna su parole tronche) che contribuisce a creare quella «dissimulata eleganza», citando Delcorno Branca, che informa molte sezioni delle *Rime*, quelle che di primo acchito possono sembrare realizzazioni estemporanee di una semplicità quasi ingenua. Ed è questo l'effetto a cui tende l'arte del Poliziano popolareggiante e che raggiunge orchestrando musicalmente una sintassi elementarissima poggiata su una lingua fatta di sole parole consuete. Parlando di riecheggiamenti non si può non citare il piccolo capolavoro costituito dal rispetto nr. 36, l'unico componimento poetico in volgare che è riuscito a strapparsi una menzione nei *Miscellanea*.<sup>279</sup>

Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo.  
Ami tu dua o pure un solo? Un solo.  
E io te sola e non altri amo. Altri amo.  
Dunque non ami tu un solo? Un solo.  
Questo è un dirmi: i' non t'amo. I' non t'amo.  
Quel che tu ami, amil tu solo? Solo.  
Chi t'ha levata dal mio amore? Amore.  
Che fa quello a chi porti amore? Ah, more!  
(*Risp.* 36)

---

<sup>278</sup> Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 145.

<sup>279</sup> È l'unico componimento che grazie a questa menzione possiamo datare al 1479 e godette di immediato successo tanto che fu musicato dal celebre compositore Enrico Isaac (ma la musica non ci è pervenuta). Esso è inoltre l'unico componimento lirico ad essere compreso nella stampa della *Cose vulgare* del 1494 assieme a *Stanze* e *Orfeo*. Cfr. Delcorno Branca 1990, p. 167.

A spiegare la menzione nei *Miscellanea* è, secondo l'editrice, la trasposizione in volgare di un epigramma alessandrino (del poeta Guaranda, *Antologia Palatina* 16 152) in cui la ninfa Eco ripete nell'ultima parte del verso a mo' di risposta le parole precedenti proferite da Pan. Ogni parola- rima ripete la parola a lei precedente nel verso fuorché al v. 1 dove si ricorre all'aferesi e al v. 8 in cui si è voluta creare una rima equivoca con probabile gioco paraetimologico. Il rispetto intende chiaramente ricreare l'artificio dell'eco riuscendo a mimare perfettamente una battuta di dialogo nel serratissimo spazio di ogni verso. Per fare ciò il poeta ha saputo abilmente far concorrere sinalefi e dialefi sicché a buon diritto questo piccolo componimento può essere considerato, come ne era ben conscio l'autore, un'altissima prova di virtuosismo tecnico.

Le *Ballate*, è vero, prese nel loro insieme presentano una partitura rimica diversa da quella dei *Rispetti*: tale differenza si configura come un'incidenza maggiore di rime consonantiche difficili, di nessi triconsonantici, di rime sdrucchiole e di rime tronche ma soprattutto si spiega con una maggiore apertura lessicale a voci connotate in senso comico- realistico che informano anche rime "semplici" o comunque molto ricorrenti nei *Rispetti* (ad esempio nelle rime in liquida geminata, nelle rime con nasale intervocalica). Tuttavia è ad un gruppo ben delineabile di ballate, quelle in ottonari dalla nr. 111 alla nr. 121 e la ballata in endecasillabi nr. 119, che si deve tale scarto. Nelle altre infatti i punti di contatto con i *Rispetti* sono più numerosi e toccano sia un aspetto metrico come la rima che aspetti più propriamente stilistici attraverso riprese tematiche e lessicali, che sono molteplici.<sup>280</sup> Poiché la presente analisi incentrandosi sull'ottava si estende agli altri metri solo per contestualizzare l'oggetto effettivo del lavoro, osserviamo il sistema rimico e la sua *facies* in una ballata "campione" che decidiamo essere la nr. 114, una ballata che svolge il classico tema del *vituperium vetulae* su cui il poeta si è cimentato anche nel versante latino con l'ode *In anum*. Esaminando da vicino le rime vocaliche (che costituiscono la classe prevalente con 18 rime sulle 44 totali) troviamo tipologie quasi tutte presenti nei *Rispetti* ma formate su un lessico coloritissimo e continuamente bilicato tra il concreto- corporale ributtante e l'osceno. Prendiamo ad esempio le rime con v

---

<sup>280</sup> Solo per citare qualche caso di affinità tematica, il motivo del cuore- uccello catturato dal canto della donna unisce *Risp.* 1 a *Ball.* 110, il tema di Amore armato negli occhi della donna e la dolcezza della ferita amorosa *Risp.* 34 a *Ball.* 106, dedicati entrambi a Ippolita Leoncini e in tutti e due è molto esibito il lessico stilnovistico. Cfr. Delcorno Branca 1987, pp. 155- 156.



intervocalica della stanza iniziale: *sciliva* e *gingiva*; o quelle in *-ino* della quarta: *medicina*, *tonnina* (il cispo e la purulenza che le esce dagli occhi) e *divina* (nel sintagma «virtù divina», cioè il vino che «fin nel petto giù gli cola»). Il lessico concreto informa molte altre rime: abbiamo *cuoio* in rima con *avoltoio* (vv. 13- 15), *tossa* (v. 19), *sugna* (v. 22; significa grasso animale, perlopiù di porco, a cui viene paragonato l'odore della vecchia), *ragnatelo* in rima con *pelo* (vv. 40- 41), *grembiule* in rima con *mule* (vv. 43- 44). La rima della ripresa in *-eggia* che chiude tutte le strofe è quasi sempre categoriale ma allo stesso tempo contraddistinta da un lessico decisamente comico e antiaulico (*vagheggia*, *marmeggia*, *morseggia*, *vezzeggia*, *matteggia*, *d'acceggia*, *volteggia*) e con la sua sonorità sembra particolarmente adatta a chiudere il ritmo vivace e cantabile delle strofe di ottonari. Un'ultima veloce osservazione sulle ballate deve riguardare le rime tronche, situate in *Ball.* 117, 119 e 120. Se nelle prime due le rime sono prevalentemente formate su verbi monosillabici o su futuri (ad eccezione della rima *aloé: fé* di *Ball.* 117, 26- 27), nella ballata nr. 120 le rime tronche sono impiegate unicamente nella loro dimensione fonica mentre viene a perdersi la dimensione semantica, il rimante in quanto parola. Il *refrain* di *Ball.* 120 infatti è un puro gioco onomatopeico: «Ognun canti, ch'i canterò/ *dondol, dondol, dondolò*» ma troviamo anche una rima *cuccù: più* ai vv. 19. 21. La scelta verso un *nonsense* che «trova unità sul piano di una sonorità uniforme» tradisce più di ogni altro aspetto, secondo Roggia, «i debiti delle *Rime*, o meglio di una certa zona stilistico- linguistica di esse, verso la corrente espressivistica fiorentina».<sup>281</sup>

### 3.3 Le rime nella *Fabula di Orfeo*

Sul piano statistico la situazione dell'*Orfeo* può essere accostata per certi versi a quella della sezione meno popolareggiante delle *Rime*, perché il rapporto tra classi consonantiche e vocaliche è in favore di queste ultime ma tra le due non c'è un grande divario come in *Rispetti* e *Ballate* (infatti, la percentuale delle rime consonantiche è pari al 32,2% e quella delle vocaliche al 37,1%). Analogamente alle *Varie* poi, la percentuale di rime in geminata è piuttosto bassa (12,6%), ma l'opera spicca per gli alti valori che detengono invece le rime sdruciole (3,8%) e soprattutto le tronche (7,6%) che però,

---

<sup>281</sup> Cfr. Roggia 2001, p.199.

come si diceva nell'introduzione, sono confinate nel coro delle Baccanti. La frequenza delle rime categoriali invece si mantiene sui livelli delle *Rime* con poco più di un 13%; si tratta però esclusivamente di rime su desinenze verbali, pochissime, solo tre, sono quelle formate sui suffissi. Appurato dunque che le rime tronche riguardano una sezione molto particolare nell'opera, un esperimento che rimarrà un *unicum* in Poliziano, rivolgiamo uno sguardo più attento alle sdruciole e alla loro collocazione. Contro le aspettative non compaiono nelle terzine iniziali, bensì in due ottave in cui comunque si rimane in "clima bucolico" perché ognuna di esse costituisce una battuta di dialogo fra i due pastori Mopso e Tirsi. Solo un'ottava, abbiamo visto, è interamente a rime sdruciole, la nr. 88, che presenta fra l'altro la stessa terna di *St. I 28 (piombano: trombano: rimbombano)* e così anche nel distico in rime sdruciole dell'ultima ottava viene ripresa una rima dalle *Stanze, (teda) legittima: vittima*, in un contesto diametralmente opposto a quello dell'ottava di Simonetta poiché a parlare è una baccante. Le rime piane si presentano generalmente facili, poco caratterizzate. La classe vocalica maggioritaria, e di molto, su tutte le altre è quella con *r* intervocalica che assomma 44 rime sulle 127 vocaliche (44%) ed è seguita dalle rime in dentale sorda (28), in liquida (17) e in velare (13) intervocalica, mentre le altre tipologie hanno pochissima rilevanza e addirittura sono del tutto assenti le rime con *s* intervocalica. Ancor più ristretto è lo spettro delle rime consonantiche, dove le due classi che di solito sono ovunque maggioritarie raggruppano quasi tutte le rime consonantiche dell'opera: le rime in nasale implicata rappresentano con le loro 46 occorrenze il 41,8%, quelle in vibrante implicata sono leggermente di meno e ammontano al 36,4% con 40 occorrenze. Una buona frequenza è raggiunta dalla classe in iato (5,8%) che non comprende rime categoriali e risulta abbastanza ripetitiva nelle soluzioni; da rilevare è che le rime in *-eo* sono sempre costruite sul nome del protagonista *Orfeo*, su *Aristeo* e su *reo*, e la terna è ripetuta identica in due luoghi diversi.

Questo quadro piuttosto scolorito trova conferma nel lessico in rima, molto meno variegato che nelle altre opere e chiaramente rispondente anche qui ad una scelta di medietà che non contempla nessuna escursione in senso aulico ma alcune nel versante opposto, nel registro basso e popolare, e queste avvengono in consonanza con lo *status* dei personaggi che recitano nel dramma. Nell'ottava che contiene la battuta del pastore Tirsi (vv. 97- 103) il sistema delle rime è interamente costruito su voci di lessico colloquiale: abbiamo rime in *z* geminata nella terna ai versi dispari (*mozzo: cozzo: gozzo*),

il participio *sbudellato* in rima con *ritrovato* e *raviato* ai versi pari e la rima baciata formata su *epa* e *crepa*. Il primo dei due sostantivi è latinismo scientifico usato in rima da Dante nella *Commedia* (*Inf.* 30, 119) in un contesto rimico estremamente realistico e volgare<sup>282</sup> e il Poliziano deve averlo accolto in questo passo tenendo presente il passo dantesco e il suo contesto. Troviamo altre rime difficili dovute a sterzate sul versante realistico (e qui direi venato di grottesco) nelle due ottave in cui prende parola una baccante (vv. 293- 308); citiamo la seconda delle due anche per mettere in evidenza degli accorgimenti ritmici che anticipano il canto carnascialesco che seguirà a poco:

O, o! O, o! mort'è lo scelerato!  
Euoè! Bacco, Bacco, i' ti ringrazio!  
Per tutto 'l bosco l'abbiamo stracciato,  
tal ch'ogni sterpo è del suo *sangue sazio*.  
L'abbiamo a membro a membro lacerato  
in molti pezzi con crudele strazio.  
Or vadi e biasimi la teda legittima!  
Euoè Bacco! accepta questa vittima!  
(*Orf.* 301-308)

Si noti in particolare la violenza espressiva del v. 304, con la predominanza di sonorità aspre fittamente allitteranti tra loro. La serrata successione di pause interne al verso dopo interiezioni o parole tronche (vv. 1-2) è causa della forte concitazione ritmica che pervaderà anche il coro finale delle Baccanti.

---

<sup>282</sup> Cfr. Baldelli 1970, p. 940.



## Conclusioni

Dall'esame delle opere del poeta svolto da differenti prospettive nei tre capitoli è emerso innanzitutto un quadro molto sfaccettato, un orizzonte stilistico a più livelli. Da un lato abbiamo un'opera che impiega il metro e la materia, almeno nelle intenzioni, dell'*epos* cavalleresco facendone però qualcosa di suo e che soprattutto vuole elevarsi su un piano aulico e letterario, come dimostrano per prime la sua veste ritmico- prosodica e linguistico- lessicale. Nel versante opposto s'inscrive la raccolta rispettistica, la quale, analogamente alle *Ballate*, rappresenta la parte "popolareggiante" e più caratteristica delle *Rime* e si pone in atteggiamento antiaulico in tutti i settori metrici e stilistici che abbiamo studiato. L'opera teatrale, infine, si colloca in una posizione intermedia, assimilandosi più alle *Stanze* sul piano del ritmo, mentre per quanto concerne l'assetto rimico più ai *Rispetti*, ma alla parte di essi meno connotata sul piano espressivo: l'*Orfeo* non si discosta mai troppo insomma da una certa medietà di soluzioni, in tutti i settori.

Nel primo capitolo abbiamo visto come le *Stanze* presentino un profilo ritmico che si può definire "lirico" non solo per l'alta incidenza dei moduli accentuativi più caratterizzati in tal senso, ma anche in relazione ad aspetti più minuti, al modo in genere più raffinato di lavorare il verso. Se è vero che l'opera del Poliziano non eguaglia i parametri petrarcheschi, non ha nessuna difficoltà a reggere il confronto perlomeno con i lirici del secolo coevo. La "liricità" delle *Stanze* in questo settore è emersa soprattutto dal diretto raffronto con l'endecasillabo delle *Rime*, opera ad essa più estranea che l'*Orfeo*. In generale si può però dire che tutte le figurazioni più preziose che tradizionalmente offrivano i vari moduli (i nessi di determinato e determinante negli schemi di quarta e ottava, le "dittologie lunghe" formate da parole piane e sdruciole sotto ictus di quarta e sesta, le successioni di trisillabi piani e trisillabi tronchi negli schemi di seconda e sesta, l'incontro accentuale per sinalefe e via dicendo) si trovano quasi solo nel "poemetto", mentre sono evitate nell'*Orfeo* e ancor più vistosamente nelle *Rime*. L'attenzione specifica all'ottava delle *Stanze* e al suo funzionamento si è resa necessaria per inquadrare meglio l'opera nel suo complesso: grazie ad essa è emerso veramente lo stile del Poliziano, un poeta dalla vena indubbiamente più descrittiva e contemplativa che narrativa, tanto da mostrarsi spesso indifferente alla coerenza del suo racconto. Tale giudizio è motivato da svariati fattori ma credo che si sia profilato con maggior evidenza

durante l'analisi del legame fra ottave; tuttavia il continuo deragliare dai binari della narrazione si palesa in numerosi altri aspetti, uno dei quali è il trattamento della similitudine. È evidente che ogniqualvolta il poeta incorre in un'immagine o in un motivo che sollecita i processi intertestuali della sua memoria enciclopedica, non resiste alla volontà di amplificare ed esplorare nel minimo dettaglio quell'immagine, beandosi nella sua contemplazione. A livello sintattico e semantico questo atteggiamento può riflettersi, lo abbiamo visto, in una sovrabbondanza del comparante rispetto al comparato e nello sfumarsi del motivo dell'analogia. Il disinteresse o l'inabilità di creare un coerente sistema narrativo e soprattutto il piacere per l'osservazione disinteressata, non raramente estatica e ricca di trasporto, possono spiegare il significato dell'aggettivo "lirico" attribuito alla natura delle *Stanze*.

Per quanto concerne la struttura dell'ottava, è stata ampiamente notata la sua diversa fisionomia rispetto all'ottava narrativa quattrocentesca: tale diversità consiste nella predilezione per le suddivisioni pari della stanza e nella meticolosa attenzione a rilevare le divisioni del metro rendendo il movimento sintattico solidale ad esse. Ma proprio il versante sintattico è quello che in un certo senso assimila la nostra opera alla tradizione in ottava rima, in quanto basato prevalentemente sulla paratassi e avverso alla subordinazione complessa. Il carattere semplice ed elementare della sintassi delle *Stanze* non va chiaramente attribuito ad una carenza di competenze ma piuttosto ad una scelta premeditata che può avere a che fare proprio con il disinteresse per una costruzione narrativa solida e dunque logicamente complessa anche nello spazio interno dell'unità metrica. Tutto ciò va messo in relazione con il vastissimo ricorso a fenomeni connettivi di natura retorico- formale, *in primis* alla correlazione e all'anafora, fatto che accosta decisamente l'opera aulica del Poliziano alla poesia popolare. Si può dunque acconsentire con Praloran quando afferma che nell'opera sono presenti elementi popolari "lirici" e non "narrativi".<sup>283</sup> La rilevanza di questi fenomeni, vistosi soprattutto laddove il poeta intende descrivere soggetti plurimi, ad esempio quando cataloga le varie specie arboree, floreali, animali e le personificazioni del regno di Venere (contesti in cui la correlazione e l'anafora fungono da strumenti articolatori e da rilevatori di simmetria, agendo principalmente sul piano del ritmo) non è emersa dall'analisi del ritmo dell'endecasillabo,

---

<sup>283</sup> Cfr. Praloran 1988, p. 35.

proprio perché mancava il contesto complessivo e «polifonico» del «grande ritmo» della struttura metrica.<sup>284</sup> Sarebbe stato interessante a tal proposito, per approfondire l'analisi ritmica dell'endecasillabo, studiare la collocazione e la frequenza dei singoli moduli accentuativi nello spazio dell'ottava.

Decisamente distante dalle suggestioni popolari è però il trattamento complessivo della rima:<sup>285</sup> la patina lessicale si rivela il settore linguistico più esposto al versante aulico ed il suo prezioso carattere di intarsio, spessissimo esibito in sede di rima, ha portato a definire le *Stanze* «l'opera più raffinata del secolo».<sup>286</sup> Si sarà ben notato che per il settore rimico non si è riproposto, diversamente da quanto fatto nel primo capitolo, un confronto serrato con Petrarca, e non sarebbe potuto essere altrimenti: la veste lessicale delle *Stanze* come anche, in un'ottica opposta, quella delle due sezioni popolareggianti delle *Rime* è una sintesi assolutamente personale programmaticamente avversa ai modelli unici. Non stupisce che proprio i due settori linguistico (il lessico) e metrico (la rima) offrano le dimostrazioni più tangibili dell'«umanesimo della parola» di Poliziano.

Coerenti con le loro scelte sul piano del ritmo e della sintassi, i *Rispetti* polizianei anche nel settore rimico palesano la loro estraneità rispetto al genere aulico. Ma andiamo con ordine. Le figurazioni ritmiche più dissonanti con la prassi patrarchesca e della lirica aulica, o, che è la stessa cosa, quelli più superati della tradizione vengono generosamente accolti entro gli endecasillabi delle due sezioni popolareggianti delle *Rime*. Fra tutti questi fenomeni significativa è l'abbondanza di incisi, responsabile il più delle volte delle realizzazioni tripartite o quadripartite del verso (quando nelle *Stanze* era piuttosto la perturbazione dell'ordine sintattico): si tratta di una chiara spia della forte «allocutività» e del conseguente accorciamento delle distanze proprie della raccolta poetica. Altrettanto eloquente circa il ritmo di quest'opera è la forte segmentazione sintattica, anch'essa responsabile di più stacchi intonativi all'interno del verso nonché molte volte degli scontri d'arsi, massimamente frequenti in quest'opera. Tutti gli spunti più interessanti dell'analisi

---

<sup>284</sup> Sto naturalmente riprendendo note osservazioni di Beccaria in Beccaria 1975, p. 126, dove si afferma la necessità di tener conto non solo del «piccolo ritmo del verso» ma anche del «grande ritmo» della terzina dantesca. Perché «Le considerazioni legittime sul verso isolato richiedono verifiche dell'univoco nel polifonico della terzina o della serie di terzine». Cfr. *Ibid.*, p. 126.

<sup>285</sup> Specifichiamo «complessivo» perché non mancano riprese di analoghe rime o serie rimiche fra le tre opere, soprattutto fra le *Stanze* e i *Rispetti*; significativo è però che queste si situino in un luogo come la descrizione di Simonetta, che è una riproposizione in chiave aulica della *laus puellae* diffusamente presente nella raccolta lirica ma avvertibile anche nella descrizione di Euridice nell'*Orfeo*.

<sup>286</sup> Cfr. Coletti 1993, p. 106.

ritmica dell'endecasillabo dell'opera antiaulica sono venuti a ricomporsi nello spazio dell'ottava dei *Rispetti*. Sulla differenza con l'opera aulica dice molto la scelta degli schemi compositivi (più schemi quadripartiti e più configurazioni che isolano il distico finale) ma soprattutto il fatto che l'articolazione in distici delle varie membra periodali interessa grandissima parte dei rispetti della raccolta (il 76,4%). La brevità delle tessere periodali e la logica prevalentemente giustappositiva che le assembla sono tipiche del genere letterario in cui il Poliziano s'inserisce e che accoglie nei suoi tratti essenziali. Il poeta infatti si pone sì in un'ottica innovatrice, ma non vuole snaturare la tradizione di partenza nobilitando in senso troppo aulico, come di contro faranno Serafino Aquilano e i suoi imitatori. A tal proposito merita di essere riportata una bellissima citazione da Delcorno Branca, la quale asserisce che «non da ornamenti evidenti ed esteriori, ma dalla linfa della lezione umanistica prendevano vita le *Rime* del Poliziano, come del resto tutta l'opera sua» e che questa linfa, questo portato essenziale della lezione umanistica si traduceva nel «più profondo concetto di *imitatio*», cioè nella «capacità di penetrare nelle più diverse tradizioni e di rinnovarne lo strumento linguistico e stilistico».<sup>287</sup> L'aspetto innovativo che è sembrato più interessante in sede d'analisi riguarda l'interpretazione epigrammatica del metro, la quale esige delle raffinate abilità costruttive perché il giro sintattico dev'essere breve ed essenziale, come Folena ha definito quello dei *Detti Piacevoli*, e il Poliziano ha saputo magistralmente affinare gli strumenti stilistici e costruttivi che gli venivano offerti dal genere popolare: giustapposizione e ripetizione. Quest'ultima però non è mai ridondante nei *Rispetti* come di norma accadeva nel rispetto della tradizione toscana; non così nelle *Stanze*, dove ad esempio serie anaforiche dispiegate in ogni verso interessavano le sezioni più vivacemente popolari. Anche nei componimenti privi di una struttura argomentativa e di un tono epigrammatico è bene avvertibile lo sperimentalismo del Poliziano: sono il versante linguistico- espressivo che abbiamo potuto apprezzare attraverso l'analisi delle rime, in tal caso, e quello ritmico ad esserne interessati.

L'opera più breve, la *Fabula di Orfeo*, è stata recentemente interpretata come una pionieristica traduzione in volgare del dramma satiresco antico, un genere intermedio tra commedia e tragedia di cui l'opera mostra tutte le peculiarità.<sup>288</sup> Su di un piano ritmico-

<sup>287</sup> Cfr. Delcorno Branca 1987, p. 178.

<sup>288</sup> Cfr. Tisconi Benvenuti 1986, p. 1100- 101, Bausi 1997, p. XXIII, Orvieto 2009, p.316.



accentuativo, in base ai risultati degli spogli, l'opera si allinea più decisamente alle *Stanze*, con una buona frequenza di schemi ritmicamente appesantiti nel secondo emistichio e percentuali più basse che nelle *Rime* dei moduli dattilici, ma si distingue dalle altre due opere per la minore percentuale di ictus contigui, ambito in cui maggiormente si ammirano la raffinatezza delle *Stanze* e lo sperimentalismo delle *Rime*. È bene rilevare che questi dati riferendosi ai soli endecasillabi escludono il coro finale, la ballata di ottonari su schema tipico del canto carnascialesco, in cui invece la tensione ritmica amplificata dalla secca eco delle rime tronche appare il tratto più vistoso. Esclusa questa e qualche altra sporadica realizzazione ritmicamente o linguisticamente espressiva (le due ottave finali proferite da una Baccante e l'ottava del pastore Tirsi), l'ottava dell'*Orfeo* si mantiene su una generale neutralità. Estremamente lineare e paratattica è la sintassi e sobrio è in generale l'impiego delle figure retorico- musicali, pur con qualche punta più raffinata tra le ottave del lamento di Orfeo e nelle risposte delle divinità inferie. Si potrebbe pertanto quasi accostare la realizzazione più consueta dell'ottava della *Fabula* ai rispetti stilisticamente meno connotati della raccolta. Il quadro appena delineato trova conferma nel trattamento delle rime, solitamente poco rilevate se si escludono i luoghi più comici o grotteschi dell'opera. Ma anche in questo caso bisogna riconoscere l'atteggiamento intimamente umanistico di Poliziano: la scelta di medietà stilistica e l'assenza di escursioni in direzione aulica o antiaulica è dovuta al suo profondo ossequio verso il modello classico, il dramma satiresco. Mentre nelle *Stanze* e nella raccolta lirica l'intento nobilitante o comunque innovatore porta ad alterare più o meno incisivamente il genere di partenza, di fronte ai modelli classici il *poeta philologus* non si può permettere altrettanta libertà. Non si dimentichi poi che il tentativo di trasporre questo genere riposto del teatro classico in volgare costituiva già di per sé una novità e un'operazione avanguardistica sfuggita agli occhi dei contemporanei.<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Come afferma l'editrice, aggiungo però che nella pratica teatrale le cose andarono diversamente perché la *Fabula* di Orfeo divenne subito il modello riconosciuto di tutto il teatro mitologico- pastorale [...] tardoquattrocentesco». Cfr. Tisconi Benvenuti 1986, p. 101.



## Appendice

Tabella 1. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo

		<i>Stanze</i>		<i>Rime</i>		<i>Orfeo</i>	
1.1	2 4 6 8 10	137	10%	94	7,3%	26	8,8%
1.2	1 4 6 8 10	68	4,9%	49	3,8%	17	5,8%
1.3	4 6 8 10	58	4,3%	53	4,1%	12	4,1%
Tot.		262	19,2%	198	15,2%	57	18,7%
2.1	2 4 8 10	147	10,7%	103	8%	27	9,3%
2.2	1 4 8 10	80	5,8%	46	3,6%	13	4,4%
2.3	4 8 10	21	1,5%	47	3,7%	10	3,4%
Tot.		248	18,1%	196	15,3%	50	17,1%
3.1	2 4 6 10	80	5,8%	98	7,6%	20	6,8%
3.2	1 4 6 10	54	3,9%	36	2,8%	5	1,7%
3.3	4 6 10	23	1,7%	42	2,3%	6	2,1%
Tot.		157	11,5%	176	13,7%	31	10,6%
4.1	2 4 7 10	64	4,7%	57	4,4%	18	6,1%
4.2	1 4 7 10	29	2,1%	34	2,7%	2	0,7%
4.3	4 7 10	12	0,8%	14	1,1%	2	0,7%
Tot.		105	7,6%	105	8,2%	22	7,5%
5.1	2 6 10	40	2,9%	53	4,1%	9	3,1%
5.2	2 6 8 10	84	6,2%	54	4,2%	11	3,7%
Tot.		124	9,1%	107	8,3%	20	6,8%
6.1	3 6 10	25	1,8%	32	2,5%	13	4,4%
6.2	1 3 6 10	15	1,1%	11	0,8%	4	1,4%
6.3	3 6 8 10	56	4,1%	59	4,6%	22	7,5%
6.4	1 3 6 8 10	46	3,4%	25	2,0%	6	2,0%
Tot.		142	10,4%	127	9,9%	45	15,3%
7.1	1 6 10	4	0,3%	7	0,5%	1	0,3%
7.2	1 6 8 10	9	0,7%	16	1,3%	6	2,1%
Tot.		13	1%	23	1,8%	7	2,4%
8.1	6 7	114	8,3%	149	11,6%	23	7,8%
8.2	1 2	11	0,8%	2	0,1%	5	1,7%
8.3	2 3	30	2,2%	35	2,7%	4	1,4%
8.4	3 4	55	4,0%	49	3,8%	12	4,1%
8.5	4 5	24	1,8%	40	3,1%	9	3,1%
8.6	5 6	17	1,2%	17	1,3%	2	0,7%
8.7	7 8	21	1,5%	12	0,9%	1	0,3%
8.8	9 10	57	4,2%	57	4,5%	9	3,1%
Tot.		329	24,0%	361	28,1%	65	22,2%

Tabella 2. Gli schemi dell'ottava<sup>290</sup>

	<i>Stanze</i>		<i>Rispetti</i>		<i>Orfeo</i>	
8	20	11,1%	6	5,2%	0	/
6+2	14	8,2%	13	11,2%	4	17,4%
2+6	6	3,5%	1	0,8%	1	4,3%
4+4	44	25,7%	23	19,8%	1	4,3%
4+2+2	26	15,2%	31	26,7%	2	8,7%
2+2+4	16	9,3%	4	3,4%	3	13%
2+4+2	5	2,9%	5	4,3%	3	13%
2+2+2+2	24	14%	23	19,8%	8	34,8%
Dispari	10	5,8%	6	5,2%	1	4,3%
N.d.	6	3,5%	3	2,6%	0	/
Tot.	171	100%	116	100%	23	100%

Tabella 3. Classi rimiche<sup>291</sup>

	VOC.	CONS.	DOPP.	IATO	SDR.	TRON.	TOT.
<i>St. I- II</i>	485	532	235	22	61	0	1368
%	35,5	38,9	17,2	1,6	4,5	/	100
<i>Risp.</i>	437	219	167	76	18	8	928
%	47,1	23,6	18	8,2	1,9	0,9	100
<i>Ballate</i>	365	189	172	26	31	18	798
%	45,7	23,7	21,5	3,2	3,9	2,2	100
<i>Varie</i>	122	105	36	10	0	0	273
%	44,7	38,5	13,2	3,6	/	/	
<i>Orfeo</i>	127	110	43	23	26	13	342

<sup>290</sup> La sigla “dispari” sta per gli schemi che non prevedono suddivisioni pari dell'ottava, dunque le scansioni in terzine e blocchi di cinque versi o in terzine e distico; la sigla “N. d.” sta per “non divisibili” e designa le ottave non riducibili a nessuno degli schemi compositivi della tabella.

<sup>291</sup> “Voc.” Sta naturalmente per rime vocaliche, “Cons.” per consonantiche, “Dopp.” Per rime in doppia o geminata, “Iato” per rime in iato, “Sdr.” per rime sdruciole e infine “Tron.” Per rime tronche.

%	37,4	32,2	12,6	5,85	7,6	3,8	100
---	------	------	------	------	-----	-----	-----



## Bibliografia

### Testi

Poliziano, Angelo: *Fabula di Orpheo*, in A. Tissoni- Benvenuti, *L'«Orfeo» del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986.

Poliziano, Angelo: *Stanze*, in Id. *Poesie*, a cura di Francesco Bausi, Torino, Utet, 1996.

Poliziano, Angelo: *Rime*, edizione critica a c. di D. Delcorno- Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

Poliziano, Angelo: *Detti piacevoli*, edizione critica a c. di T. Zanato, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Alighieri, Dante: *Commedia*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966- 67.

### Studi

Afribo 2003= Andrea A., *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Roma, Antenore, pp. 531- 618.

Baldelli 1970= Ignazio B., *Rima*, in ED, IV, pp. 930- 949.

Bausi 1997= Francesco Bausi, *Introduzione e commento ad A. Poliziano, poesie volgari*, Roma, Vecchierelli.

Bausi 1998= Francesco Bausi, *Poliziano e la poesia umanistica contemporanea*, in Fera- Martelli 1998, pp. 165- 193.

Beccaria 1975= Gian Luigi B., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi.

Bellomo 2014= Leonardo B., *Metro, ritmo e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici* (tesi di dottorato inedita), Scuola Normale Superiore, Pisa.

- Beltrami 1991= Pietro G. B., *La metrica italiana*, Roma, il Mulino.
- Bessi 1979= Rossella B., *Per un nuovo commento alle «Stanze» del Poliziano*, in *Lettere italiane* XXXI.
- Bigi 1956= Emilio Bigi, *La lirica latina del Poliziano*, in *La cultura umanistica del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri- Lischi.
- Bigi 1983= Emilio B., *Irregolarità e simmetrie nella poesia del Poliziano*, in *Poesia latina e volgare nel rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 101- 114.
- Bigi 1989= Emilio Bigi, *Ballate e Rispetti del Poliziano*, GSLI, CLXVI, pp. 481- 499.
- Blasucci 1969= Luigi B., *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso (con una nota sull'enumerazione)*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano- Napoli, Ricciardi.
- Branca 1983= Vittore B., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi.
- Cabani 1990= Maria Cristina C., *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Cirese 1967= Alberto Mario C., *Note per una nuova indagine sugli Strambotti delle origini romanze, delle società quattro- cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in GSLI, CXLIV, pp. 1- 54.
- Cirese 1988= Alberto Mario C., *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio.
- Dal Bianco 1997= Stefano D. B., *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini.
- De Robertis 1944= Giuseppe D. R., *Le «Stanze» o del chiasmo*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier.
- De Robertis 1944= Giuseppe D. R., *Le «Stanze» o dell'ottava concertante*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier.
- Delcorno Branca 1987= Daniela D. B., *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle «Rime»*, in *Lettere italiane* XXXIX, pp. 153- 206.



Delcorno Branca 1990= Daniela D. B., *Rime*, edizione commentata a c. di Daniela D. B., Venezia, Marsilio.

Delcorno Branca 1995= Daniela D. B., *Per il linguaggio dei rispetti del Poliziano*, in Rin., II serie, vol XXXV, pp 31- 66, poi in Fera- Martelli 1998, pp 41-74.

*Dizionario di linguistica, metrica, retorica*, diretto da G. L. Beccaria, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994.

ED= *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978.

GGIC= *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II., a c. di L. Renzi e G. Salvi, Bologna, Il Mulino, 1991.

Ghinassi 1957= Ghino G., *Il volgare letterario del Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*, Firenze, Le Monnier.

Ghinassi 1961= Ghino G., *Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco*, in *Studi di filologia italiana*, XIX.

GSLI= «Giornale Storico della letteratura italiana».

*Il Poliziano e il suo tempo*, Atti del 4. convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, Palazzo Strozzi, 23- 26 settembre 1954.

Limentani 1961= Alberto L., *Struttura e storia dell'ottava rima*, in *Lettere italiane*, XII.

Limentani 1984= Alberto L., *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in AA. VV. *I Cantari, Struttura e tradizione*, Firenze, Olschki.

Mengaldo 1963= Pier Vincenzo M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.

Menichetti 1993= Aldo M., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Orlando 1966= Saverio O., *Note sulla Fabula di Orfeo del Poliziano*, in GSLI, vol. 143, pp. 503- 517.

Orvieto 2009= Paolo O., *Poliziano*, Roma, Salerno Editrice.

Pagliaro 1970= Antonino P., *Similitudine*, in ED, V, pp.253- 259.

Pelo 2012= Adriana P., *Le proposizioni comparative*, in *La sintassi dell'italiano antico: la prosa del Duecento e del Trecento*, a c. di Maurizio Dardano, Roma, Carocci.

Pirotti 1979= Umberto P., *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron.

Praloran 1988= Marco P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell' "Orlando Innamorato"*, in M. Praloran- M. Tizi, *Narrare in ottave*, Pisa, Nistri- Lischi.

Praloran 2001= Marco P., *Metrica e tecnica del verso*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a c. di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Cisalpino, Milano, pp. 409-21.

Praloran 2003= Marco P., *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Roma, Antenore, pp. 124- 190.

Praloran 2009= Marco P., *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni.

Praloran- Soldani 2003= Marco P., Arnaldo S., *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Roma, Antenore, pp.3- 124.

Puccini 1992= Davide P., *Introduzione e note ad Angelo Poliziano, Stanze, Orfeo e Rime*, a c. di D. P., Milano, Garzanti.

Roggia 2000= Carlo Enrico R., *recensione a Bausi 1997*, in *La parola del testo*, IV, pp. 145- 155.

Roggia 2001= C. E. Roggia, *La materia e il lavoro: studio linguistico sul Poliziano minore*, Padova, a c. dell'autore.

Rossi 1992= Vittorio R., *Il Quattrocento*, aggiornamento a c. di R. Bessi, introduzione di M. Martelli, repr. dell'ed. 1933, riv. e corr., Padova, Piccin nuova libreria, Milano F. Vallardi.

Ruggeri 1962= M. Ruggero R., *L'umanesimo cavalleresco italiano: da dante al Pulci*, Roma , edizioni dell'Ateneo.

Santagata 1979= Marco S., *Connessioni intertestuali nel Canzoniere di Petrarca*, in *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana.

Schwarze 1970= Cristoph S., *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Berlin, Zurich, Gehlen.

Serianni 1989= Luca S. con la collaborazione di Alberto Castelvechi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet.

Soldani 1999= Arnaldo S., *Attraverso l'ottava*, Lucca, M. Pacini Fazzi.

Soldani 2003= Arnaldo S., *Le partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, Roma Antenore, pp. 383- 491.

Tonelli 1999= Natascia T., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki.

















