

Amelia Juri

Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo

1. L'importanza di Bembo per la storia della poesia volgare è indiscutibile, nondimeno sulla sua produzione lirica gravano ancora troppi pregiudizi, a tal punto che ne è precluso non solo un giusto apprezzamento, ma talvolta anche una corretta valutazione. Basterebbero i giudizi molto severi di studiosi come Dionisotti e Gorni che pur hanno contribuito in modo decisivo alla conoscenza delle *Rime* bembiane a provare questa *impasse* critica. Le cause della recente “sfortuna” critica della produzione lirica sono almeno due: la predominanza del Bembo teorico e grammatico, sul quale l'attenzione critica si è appuntata in modo pressoché esclusivo, e il costante confronto con Della Casa, entrambi fattori che hanno nociuto allo studio diretto dei testi. Il discorso vale tanto per la lingua e la prassi imitativa quanto per la sintassi e gli aspetti metrici, benché sul versante del lessico e delle fonti vi sia stata qualche apertura. La lacuna è in ogni caso grave considerato il ruolo fondativo dell'esperienza lirica bembiana nello sviluppo del petrarchismo nei primi decenni del secolo. In questa sede si vorrebbe quindi fornire un primo contributo alla perimetrazione del petrarchismo rinascimentale e del suo atto di nascita ufficiale attraverso lo studio dell'organizzazione sintattica e inventiva dei sonetti bembiani nella *princeps* del 1530; a partire dal quale si tenterà di fissare le prime coordinate per una riflessione sul rapporto del veneziano con il Quattrocento, un altro nodo critico ancora irrisolto.

L'indagine non si è però limitata alla prima edizione delle *Rime*, bensì sono stati studiati i due estremi cronologici della produzione bembiana, l'ultimo stadio, tradito dal codice Viennese ed edito da Donnini, e le rime tramandate dal ms. Parigino Italiano 1543 (edite da Zanato e risalenti all'ultimo decennio del Quattrocento); cui si è aggiunto il primo canzoniere bembiano (la “silloge per Elisabetta”), tradito dal ms. Marciano Italiano IX. 143, pubblicato da Vela, e risalente al periodo urbinato del Bembo.¹ Soltanto uno studio diacronico, associato a un'attenzione per la datazione dei testi e il contesto in cui questi ultimi sono nati, permette di dare il giusto peso alle scelte e alle innovazioni compiute da Bembo, e di riflesso di delineare una storia della poesia cinquecentesca più

¹ Le edizioni dei testi sono Bembo 2008, 2002, 2001 e 1998. I risultati qui esposti rappresentano il primo tassello di una ricerca più ampia che riguarda schemi metrici, prosodia e sintassi delle rime di Sannazaro, Bembo e Trissino nei loro diversi stadi redazionali, e di alcuni autori importanti attivi nella prima metà del Cinquecento. In appendice (tab. 2) si anticipano i dati relativi ai sonetti di Trissino, Tebaldeo (*Rime della Vulgata* 1-100), Alamanni (*Opere toscane*, vol. I, primi 100 sonetti), Molza (i 109 sonetti contenuti nei *Fiori* del Ruscelli del 1558) e Della Casa, che hanno per il momento valore d'inventario e potrebbero subire minime correzioni in futuro. Gli spogli verranno inoltre incrementati e integrati da altre raccolte (almeno Guidiccioni, Coppetta e Tansillo). Le informazioni in merito a Petrarca, Giusto e Sannazaro (tab. 2) derivano da Soldani 2009, Baldassari 2015 e Soldani c.p.; per quanto riguarda il napoletano, si è rinunciato a fornire i propri dati, in quanto pressoché identici a quelli di Soldani (che mi ha gentilmente anticipato il suo contributo). Di Della Casa si era già occupata Tieghi 2007, la quale tuttavia ha fornito informazioni incomplete circa i tipi sintattici e pochi dati sugli altri aspetti presi in considerazione, sì che è stata necessaria una nuova schedatura dei testi (e in alcuni casi una rivalutazione delle scelte della studiosa).

accurata. Va infatti sempre tenuto presente che i testi bembiani, benché a stampa soltanto nel '30, ebbero una larghissima circolazione manoscritta, e insieme agli *Asolani* del 1505 poterono già condizionare il corso della lirica rinascimentale all'inizio del secolo.

Si può anticipare fin d'ora che tra la *princeps* e l'edizione definitiva non vi sono mutamenti sostanziali per quanto concerne la struttura distributiva e la dimensione dei periodi, e il loro rapporto con il metro: le differenze maggiori riguardano la frequenza dei fenomeni connotati da una particolare *gravitas*, e la tessitura interna dei comparti metrici. Come ha mostrato Zuliani (2009), nei sonetti di composizione più tarda (dal 1525 in avanti, secondo le datazioni di Donnini) si constata una maggiore libertà rispetto al metro e di conseguenza *enjambements* più fitti e intensi anche nelle sedi meno consuete. Essi divengono inoltre grammaticalmente più arditi e spesso anaforici, il ricorso alle perturbazioni dell'*ordo verborum naturalis* più marcato e la sintassi talvolta più tortuosa. Un buon numero di questi testi entra però già nella *princeps*, sì che lo scarto tra le due edizioni non è così sensibile (una cesura più forte è invece percepibile nei dintorni del soggiorno urbinato).

2. In sede preliminare sono d'obbligo alcune puntualizzazioni sui criteri di schedatura: sostanzialmente ci si è attenuti ai principi proposti da Soldani (2009) per Petrarca, con tre lievi aggiustamenti giustificati dalle differenze linguistiche (e non solo) della poesia cinquecentesca. In primo luogo non è stato considerato sempre non legante il *ché* para-ipotattico, poiché esso assume un valore più forte, chiaramente subordinante in alcune circostanze. La correttezza di questa ipotesi è confermata da alcuni elementi: in particolare, come ha mostrato Poggiogalli (1999, pp. 267-271), le grammatiche cinquecentesche attribuiscono un significato causale, consecutivo, finale o esplicativo alla congiunzione, e lo stesso Bembo nel III libro delle *Prose* (§ 64) insiste su questo punto rilevando che il *ché* è l'equivalente poetico di congiunzioni come *acciò che, però che, sì che, etc.* Si è quindi ritenuto indispensabile rispettare la natura dei testi e l'intenzione degli autori, sebbene questo significhi introdurre un minimo margine di soggettività a causa della necessità di valutare ogni caso individualmente.²

In secondo luogo è stato necessario precisare la regola di Soldani per i vocativi prolettici a causa dell'esistenza nella poesia cinquecentesca di alcuni costrutti sintattici assenti nei *Fragmenta*

² Per venire meno a tale inconveniente sono state rielaborate le percentuali secondo i criteri di Soldani (tab. 1), e si fornisce di seguito il catalogo dei *ché* ritenuti leganti: 1 8-9, 7 8-9, 43 8-9, 54 11-12, 57 4-5, 76 11-12, 84 8-9, 106 8-9, 108 11-12 (cui si aggiungono nell'edizione definitiva: 141 8-9, 149 4-5, 152 8-9, 166 4-5, 169 8-9, 173 8-9). Per quanto riguarda Sannazaro, prendendo qui come riferimento i dati di Soldani, è stata compiuta una verifica dell'incidenza del diverso criterio: essa è molta bassa, poiché, salvo errori, il nesso appare solo cinque volte all'inizio di una partizione metrica, due casi sono leganti, uno no, i restanti due sono ambigui. Ad ogni modo i due o tre casi leganti hanno ricadute statistiche esigue, poiché si distribuiscono sui tre tagli metrici. Quanto a Bembo, va riconosciuto che vi è una differenza sensibile per i tipi 3 e 6: il primo cresce del 3% circa applicando i criteri di Soldani, il secondo invece cala del 4% circa. Il tipo 1 subisce inoltre un incremento del 4%, ma la metà dello scarto è determinata da un altro fattore (*quand'ecco*), di cui si dirà dopo.

che creano non pochi problemi interpretativi. Nell'impossibilità di definire un criterio linguistico univoco e onnicomprensivo, sono state stabilite due condizioni minime perché il vocativo possa essere interpretato come fattore legante tra due coordinate: a) deve avere uno sviluppo subordinativo (in genere di tipo relativo); b) deve sussistere un parallelismo (abbastanza) forte tra le principali che condividono il vocativo. Un tratto peculiare delle costruzioni bembiane è invero la disomogeneità dei membri sintattici riferibili al vocativo sospeso, per cui spesso tra la seconda quartina e la prima terzina, oppure tra le terzine, vi è uno stacco sintattico molto netto. Quest'ultimo è determinato in molti casi dal cambio del soggetto: ad esempio nel sonetto 89, di preghiera alla Vergine, si passa dalle dichiarazioni «i pensier' tutti e l'uno e l'altro inchiostro, / [...] / A te rivolgo, [...] / L'interne piaghe mie ti scopro e mostro» (vv. 5-8) alla richiesta «Sanale» al v. 9. In modo analogo nel sonetto 22 si passa dall'*io* al *tu* dalla seconda quartina alla terzina finale (vv. 5-13: «Vo resecando le non sane parti, / E raccogliendo i miei pensieri sparti / [...] // Per appoggiarli [...] // E s'a prego mortal Phebo si move, / Tu sarai 'l mio Parnaso»). Inoltre in questo come in parecchi altri sonetti la prima frase ha uno sviluppo subordinativo imponente, pertanto il legame con la coordinata risulta molto attenuato. I nessi coordinativi non sono dunque stati schedati come leganti in queste circostanze.

Infine è stato attribuito valore legante a *quand'ecco*: nelle *Rime* infatti compare due volte (119 e 1095), in entrambi i casi con funzione subordinante, perché genera una struttura identica al *cum inversum*, dove *ecco* è un rafforzativo vuoto.

3. Lo studio dell'orchestrazione metrico-sintattica del sonetto deve per forza cominciare dall'intonazione convenzionale (il tipo 4+4+3+3), la quale consente subito di apprezzare il cambiamento che si verifica tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Nella tradizione (compresi i *Fragmenta*) essa è nettamente prevalente, e funge così da regola sulla quale si stagliano le realizzazioni legate. Bembo invece riduce drasticamente la sua frequenza, a tal punto che il 60% dei *Fragmenta* viene dimezzato: 32.67% nella *princeps* e meno del 30% nell'edizione definitiva (come in Trissino 29.93%, Della Casa 35.59% e Molza 29.36%). Lo schema, un tempo maggioritario in tutti i *corpora*, tende ora a coprire soltanto un terzo dell'insieme, perdendo per lo più la sua funzione di norma. L'opera di Bembo segna senz'altro una svolta nella storia del sonetto e nella sua concezione, giacché anche un autore come Sannazaro, sulla cui sensibilità precinquecentesca la critica ha insistito molto, si distacca chiaramente rimanendo attestato sul 51.25% e dunque allineato con il Quattrocento. La scelta bembiana tuttavia non rappresenta una novità assoluta, ha degli antecedenti nei poeti trecenteschi della linea intellettuale, in De Jennaro e soprattutto in Giusto de'

Conti.³ Nel caso di Giusto questa disposizione nei confronti del metro è stata interpretata da Soldani (c.p.) come «una reazione alla sonetteria della lirica cortigiana coeva, di rango medio-basso, notoriamente poco attenta ai legami formali: una reazione colta, diciamo da poeti intellettuali, che appunto, rifacendosi a Petrarca, spingono su questo pedale ben oltre lo stesso esempio petrarchesco». Il discorso vale almeno in parte anche per il rapporto di Bembo e dei lirici cinquecenteschi con la rimeria cortigiana di fine Quattrocento-inizio Cinquecento, quantunque servirebbero dei dati su Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio e magari Cariteo per avvalorare questa affermazione. Intanto si può comunque notare che nei primi cento sonetti della vulgata tebaldeana, da noi schedati, ben settantatré non prevedono alcun legame sintattico tra le partizioni metriche. D'altronde è indubbio che questo cambiamento radicale è imputabile principalmente al gusto classicista cinquecentesco in materia sintattica, ormai tutt'altro come ha mostrato Afribo (2001) nel suo volume sulla *gravitas*.

Le opzioni predilette da Bembo sono quindi quelle legate, e colpisce immediatamente l'estrema diversificazione tipologica dei sonetti, davvero peculiare del veneziano in questo caso, in quanto nemmeno in Petrarca si trova una distribuzione così “paritetica” dei tipi sintattici meno convenzionali.⁴ Il dato può sorprendere giusta l'opinione vulgata sulle *Rime* bembiane, e deve indurre a riconsiderare almeno in parte il processo attuato dal petrarchismo. Come ricorda Di Dio (2013, p. 23):

Praloran nell'illustrare il fenomeno del petrarchismo ricorreva talvolta a una metafora proveniente da un mondo a lui particolarmente caro, assimilava cioè l'ampio ventaglio delle soluzioni poetiche dei *RVF* al rosone risultante da un colpo sparato con un fucile da caccia a pallini: la lirica petrarchista riprende essenzialmente le soluzioni che si situano nella zona centrale – la più fitta – del rosone, mentre le zone esterne – le sperimentazioni più ardite – restano sostanzialmente inesplorate.

Tuttavia proprio colui che è ritenuto il codificatore di tale attitudine, Bembo, mette in crisi questa regola, la quale varrà piuttosto per la fascia media: l'affermazione del petrarchismo provoca sì su

³ La riduzione del tipo 1 è ancora limitata in Giusto (41.48%) rispetto a quanto avverrà nel secolo successivo, mentre è già estremizzata dal maestro di Bembo, l'Augurello (24.39% secondo Di Dio 2013), benché su un *corpus* di testi molto limitato (41 sonetti) che rende delicato se non arbitrario il confronto statistico. La stessa precauzione vale per Trissino e Della Casa, che hanno rispettivamente 47 e 59 sonetti.

⁴ Va però tenuta presente la disparità dei rispettivi *corpora* testuali: pare infatti lecito asserire che più una raccolta è grande e più sarà difficile riscontrare una forte diversificazione tipologica, e Bembo ha un terzo circa dei testi di Petrarca nel '30, la metà nel '48. È diverso il discorso per gli insiemi molto ridotti: in questi casi sembra più facile che il poeta ricorra a soluzioni alternative rispetto all'orchestrazione convenzionale (ne è un buon esempio l'Augurello che scrive 8 sonetti monoperiodali su 41, secondo Di Dio 2013). Al fattore quantitativo ne va poi aggiunto uno “qualitativo”, ossia la presenza o l'assenza di un disegno macrotestuale, giacché la *variatio* è un'esigenza connaturata innanzitutto alle raccolte configurate come canzonieri.

larga scala la selezione e il consolidamento degli schemi più “tradizionali”, ma nel caso dei suoi esponenti migliori – e soprattutto di Bembo – la situazione è molto diversa e più complessa.

Nella nostra prospettiva varietà significa necessariamente maggiori legami: nelle *Rime* bembiane questa tendenza si traduce nel 37.62% dei nessi leganti, contro il 20% circa di Petrarca e Sannazaro, e il 30.51% di Della Casa (ma vanno ricordati i valori ben superiori al 30% di Molza e Trissino: tab. 5). Lo scarto più netto rispetto alla tradizione si constata per gli ultimi cinque tipi (5-9), accomunati dal legame tra la seconda quartina e la prima terzina, poiché, sommando le loro frequenze, in Petrarca si ottiene il 12.3%, in Giusto il 14%, in Sannazaro solo il 7.5%, mentre in Bembo il 34.65%, in Trissino il 25.53%, in Della Casa il 32.20%, in Molza il 24.77%.⁵ È evidente che qualcosa è cambiato tra i pur vicini Sannazaro e Bembo: la configurazione convenzionale, bipartita, ha perso la sua centralità a favore delle strutture sbilanciate, che isolano le unità in attacco e/o in chiusa. Questa trasformazione è senz'altro una conseguenza della già ricordata preferenza per la sintassi lunga e per il Petrarca *grave*, ma è parimenti un indizio della rilevanza assunta dalla seconda terzina nello svolgimento argomentativo del sonetto, nonché della maggiore libertà rispetto allo schema metrico, il quale non determina più il ritmo, a differenza di quanto accadeva nella poesia antica.

Nonostante questa crescita, e grazie alla riduzione del tipo 1, le soluzioni con le quartine unite (8+6 e 8+3+3) godono ancora di percentuali alte, superiori a quelle dei *Fragmenta*. Gli schemi, accorpati, coprono il 27.72% in Bembo e il 23.72% in Della Casa,⁶ mentre in Sannazaro ben il 37.51% (in Trissino il 34.04%, in Molza il 37.61%); la percentuale del tipo 3 è però quasi dimezzata da Bembo. Si può quindi cominciare a ipotizzare che esistano due opzioni per un poeta rinascimentale: da una parte quella più “scontata”, che prevede il collegamento delle quartine e di solito aderisce pienamente all'architettura interna di queste ultime (si tratta della soluzione scelta da Sannazaro e in parte da Trissino e Molza, tant'è che Soldani (c.p.) ha parlato di un «sistema a due fuochi» per il primo), dall'altra l'esplorazione di tutte le costruzioni possibili, che implicano perlopiù lo scavalco della pausa di *diesis* (vale a dire la via intrapresa da Bembo). Tutto ciò si riflette nella quantità di nessi tra le quartine: solo il 42.98% in Bembo (vicino al 42.22% dei *Fragmenta*) a fronte del 68.75% di Sannazaro.

La distribuzione dei legami tra i comparti metrici è pertanto molto più equilibrata nei sonetti bembiani, a tal punto che la percentuale di nessi per il secondo stacco supera quella delle terzine

⁵ Il salto è molto marcato per il tipo 11+3, che cresce del 10% rispetto ai predecessori. In questo senso è pure orientativo il confronto tra la prima edizione delle *Rime* bembiane e quella definitiva, giacché se si osserva il rapporto tra il numero di attestazioni di una tipologia sintattica e il numero di sonetti aggiunti della medesima categoria (tab. 1) si nota che i tipi 7, 8 e 9 – i più irregolari – subiscono un incremento oltremodo maggiore rispetto agli altri gruppi (non percepibile attraverso i dati percentuali per ovvie ragioni).

⁶ Anche in questo caso Giusto anticipa il comportamento bembiano: 24.44%.

(30.70% vs 26.32%), come mai era successo in tradizione, e in seguito si ripeterà solo con Casa, per quanto sappiamo. Il rilancio del tipo più asimmetrico (4+7+3), che con Petrarca aveva subito un deciso ridimensionamento, ed era crollato in modo definitivo nel Quattrocento, è molto significativo a questo riguardo, poiché comincia tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, ma conosce una fase decisiva soltanto con Bembo (7 sonetti nel '30, 11 nel '48) e Della Casa (9).

A margine di queste prime considerazioni è possibile dire che un altro tratto caratteristico del sonetto bembiano (oltre all'intensificazione delle forme marginali) è il rilievo della seconda terzina, spesso isolata sintatticamente. Rispetto alla tradizione e soprattutto al Quattrocento Bembo diminuisce il numero di terzine legate, come Sannazaro e Trissino, e tende a spostare il punto di svolta del discorso nella seconda metà del sonetto, riflesso di un'attitudine verso la struttura del metro invalsa nel Cinquecento quantunque foggiate sull'esempio petrarchesco.⁷ Gli ultimi tre versi di solito ospitano la conclusione logica del discorso o un cambio di prospettiva, che si risolve talora in un vero contrasto con la prima parte. Ne è indicativa la ricorrenza di connettori logici in attacco al v. 12, come la congiunzione avversativa *ma* che compare sette volte, oppure *così* e *tal* in funzione conclusiva e/o comparativa, attestati sei volte. Ma vi sono anche altri indicatori e meccanismi che creano questo effetto di staccato: innanzitutto il mutamento del soggetto (che passa in molti casi dal *tu/voi* all'*io*, dalla natura all'uomo) e del tempo (che passa dal passato al presente – con *or* in attacco di terzina – oppure dalla certezza del presente a un'ipotesi sul futuro, e viceversa). A questo movimento si sostituisce o combina spesso la transizione da un movimento descrittivo (o narrativo) a un'affermazione, magari di carattere gnomico. Il tono della chiusa diviene di conseguenza quasi sempre più assertivo, se non epigrammatico, e la sintassi più lineare, spesso giustappositiva, tant'è che si trovano terzine interamente costruite su versi-frase (o versi-periodo), secondo un principio ritmico-sintattico estraneo alla tecnica e alla sensibilità bembiane. In alternativa la terzina finale può accogliere un'esclamazione o l'espressione di un desiderio (irrealizzabile), e assumere quindi un tono nostalgico ed elegiaco.⁸

Queste prime osservazioni sintattiche e argomentative, benché superficiali, fanno emergere di nuovo con evidenza la propensione alla variazione di Bembo, il quale esplora davvero la periferia del sistema, addirittura intensificando rispetto ai *Fragmenta* la frequenza delle soluzioni marginali grazie alla limitazione dell'intonazione convenzionale nonché al disinnescamento dei meccanismi consolidati dalla tradizione all'interno delle partiture regolari. Dai dati raccolti risulta parimenti avvalorata l'importanza del "Pietro Bembo del Quattrocento", Giusto de' Conti, che precorre alcuni comportamenti metrici del classicismo cinquecentesco e sovente media la lezione petrarchesca.

⁷ Si vedano al riguardo le considerazioni di Praloran 2003, 2008 e 2011 (e Soldani c.p. per Sannazaro).

⁸ A titolo esemplificativo si rimanda ai sonetti 7, 19, 23, 36 e 72.

4. I dati statistici generali, sebbene orientativi, non esauriscono la sostanza dei sonetti bembiani e le loro peculiarità stilistiche, le quali possono essere colte soltanto a un esame attento delle singole esecuzioni dei testi e degli schemi, e dell'argomentazione. È facile dedurre da quanto detto che una dominante stilistica delle *Rime* è la lunghezza dei periodi, e l'analisi della struttura distributiva di questi ultimi e delle partizioni metriche legate ne offre un'ulteriore prova. Di norma i segmenti uniti sono occupati da un unico periodo nel 70-80% dei casi; fanno eccezione le terzine, dove la percentuale scende al 50% circa a causa della predilezione bembiana per l'inarcatura e per l'inserzione di forti pause sintattiche in prossimità del confine metrico, nonché della presenza di numerose clausole asindetichiche.

La dilatazione delle campate sintattiche è determinata dallo sfruttamento delle risorse promosse dalla *rivoluzione* (o *riforma*) petrarchesca, ossia la subordinazione e l'accumulazione coordinativa. L'analisi dei legami tra i comparti metrici prova anche in questo caso che vi è stato un mutamento nel Cinquecento, e la posizione particolare di Bembo, giacché nelle *Rime* la ripartizione tra coordinazione e subordinazione è più equa: 35.09% contro 54.39% (il cambiamento è ribadito, quantunque attenuato, nell'edizione definitiva: 28.74% vs 62.87%). Il restante 10.53% dei legami è rappresentato dalle inarcature, spesso molto forti e di fatto trascurate tra Petrarca e Bembo. Il dato sorprendente rispetto alla tradizione è però soprattutto l'incremento dei legami coordinativi, il quale segna un riavvicinamento alla lezione dei *Fragmenta*, e ha un precedente parziale nel solito Giusto (attestato sul 41.35%). Di questa scelta risente la subordinazione, specie quella di tipo prolettico, che cala al 38.60%, mentre in tutti gli altri autori rimane attorno al 45% (con due picchi al 65% in Sannazaro e al 52.80% in Molza). Questo non significa però una riduzione della complessità sintattica da parte di Bembo, perché le frasi coordinate si inseriscono in molti casi in un giro sintattico più ampio, e sono di frequente subordinate.

Le quattro forme di ipotassi più diffuse sono in ordine decrescente le relative, le causali, le temporali e le condizionali. Non stupisce la prevalenza delle relative considerata la loro convenzionalità, tuttavia va registrato il notevole calo rispetto a Petrarca, pari al 15%. È invece sorprendente l'intensità con cui Bembo ricorre alle subordinate causali, giacché, come è stato sottolineato da Soldani (2009, pp. 41-50), Petrarca non ama il legame diretto di causa ed effetto, predilige costruzioni più sottili e dubitative come le condizionali. La spiegazione della scelta bembiana richiede almeno due tipi di risposta. Da una parte le partizioni metriche connesse da una causale appartengono perlopiù a testi di corrispondenza o di preghiera, dove la subordinata serve a giustificare la richiesta formulata nel comparto metrico precedente. Dall'altra la forte presenza di causali, specie al v. 9, rivela uno dei tratti peculiari dell'organizzazione sintattica e argomentativa del sonetto bembiano. Quest'ultimo è molto spesso suddivisibile in tre tempi: la prima quartina fissa

il tema, la seconda quartina e la prima terzina sviluppano il tema, infine la seconda terzina ospita un cambio di prospettiva, se non un vero rovesciamento o il passaggio a un altro tema. In alternativa la prima quartina può essere occupata da un vocativo prolettico e dal suo sviluppo relativo (oppure da una serie di subordinate anteposte), e il resto slittare di un'unità, mantenendo però il rilievo della terzina finale. Si tratta dello schema argomentativo più diffuso nel *corpus* bembiano, ben diverso dalla consueta bipartizione tra quartine e terzine; ma questo non è tutto, perché oltre a violare la pausa di *diesis* con una frequenza molto superiore a quella tradizionale Bembo inserisce in coincidenza con essa delle cadenze d'inganno, o dei meccanismi simili, che contraddicono l'aspettativa del lettore.⁹ Queste ultime sono realizzate perlopiù mediante la subordinazione lineare, giacché il sonetto bembiano prevede solitamente un'apertura con una catena ipotattica prolettica e la principale nella seconda quartina: il differimento della reggente, coadiuvato dalla metrica e dalla forza modellizzante dell'esempio petrarchesco, produce un effetto di chiusura che viene smentito dall'improvvisa riapertura del periodo attraverso una subordinata causale, consecutiva o finale.¹⁰ Tre sonetti esemplari di questo trattamento del metro sono 106, 22 e 63, tra i quali gli ultimi due sono i più interessanti, sebbene non abbiano un nesso causale. 22 è inaugurato dal consueto sintagma nominale con sviluppo relativo, che posticipa la principale e la sua coordinata nella seconda quartina; il movimento sintattico sembra quindi concluso, ma viene prolungato da una subordinata finale al v. 9.

De le mie voglie mal per me sì pronte	
Vo resecando le non sane parti,	
E raccogliendo i miei pensieri sparti	
Sul lito, a cui vicini cadeo Phetonte:	8
<i>Per appoggiarli al tuo sinistro corno,</i>	
Là dove bagna il bel Metauro, e dove	
Valor e cortesia fanno soggiorno;	11

Un gioco più fine si trova in 63.

Ma poi, Gasparro mio, che pur s'invola
 Talor a morte un pellegrino ingegno,

⁹ Secondo Praloran 2013, pp. 145 e 141, questa figura ritmico-sintattica (la "falsa conclusione") è, «al di là di sporadici precedenti, un'invenzione petrarchesca», un «segno della sua immensa consapevolezza tecnica» e di un'«ideale immediatezza dell'espressione, di una scrittura contemporanea alla meditazione».

¹⁰ È significativo a tale riguardo che in Della Casa i nessi del tipo principale-subordinata siano collocati quasi esclusivamente tra il v. 8 e il v. 9 (6 casi su 7) e siano associati pure in modo pressoché univoco al tipo 4+7+3 (5 casi su 6), poiché si tratta di un'ulteriore prova del fatto che la curva intonativa descritta riflette il nuovo gusto del Cinquecento in materia sintattica.

Fate sia contra lei vostro ritegno	
<i>Quel ch'Amor v'insegnò ne la sua scola,</i>	8
SPIEGANDO IN RIME NOVE ANTICO FOCO,	
<i>E i doni di colei, celesti e rari,</i>	
Che temprò con piacer le vostre doglie;	11
Tal ch'ogni clima, ogni abitato loco	
Parli d'ambo duo voi, né gli anni avari	
Se ne portin giamai più che le spoglie.	14

Qui la cadenza d'inganno è doppia, generata dapprima dall'aggiunta imprevista di una frase gerundiva, poi dall'inserzione di un *enjambement* anaforico.

Il secondo elemento sorprendente è il forte incremento delle subordinate temporali, che tuttavia trova di nuovo un precedente in Giusto. Bembo difatti sa coniugare perfettamente il movimento ipotattico con l'accumulazione-enumerazione, come testimoniato da 78 (l'imitazione del carne oraziano).

O superba e crudele, o di bellezza	
E d'ogni don del ciel ricca e possente,	
<i>Quando</i> le chiome d'or caro e lucente	
Saranno argento, che si copre e sprezza,	4
<i>E</i> de la fronte, a darmi pene avezza,	
L'avorio crespo, <i>e</i> le faville spente,	
<i>E</i> del sol de' begli occhi vago ardente	
Scemato in voi l'onor e la dolcezza,	8
<i>E</i> ne lo specchio mirarete un'altra,	
DIRETE sospirando: «È, lassa, quale	
Oggi meco pensier? perché l'adorna	11
Mia giovinezza ancor non l'ebbe tale?	
Con questa mente o 'l sen fresco non torna?	
Or non son bella, allora non fui scaltra».	14

Dopo il vocativo iniziale, al v. 3 compare la subordinata temporale e ha inizio una serie di sei coordinate che ritardano la principale al v. 11. Rispetto al modello oraziano la serie di dipendenti anteposte è accresciuta di ben tre unità, ossia raddoppiata (così Orazio, vv. 1-7: «O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens, / insperata tuae cum veniet pluma superbiae / et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae, / nunc et qui color est puniceae flore prior rosae, / mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam, / dices»). Ciononostante, per eludere la monotonia, Bembo varia la struttura interna delle frasi coordinate attraverso l'aggiunta di subordinate (interposte), e l'elisione

del verbo nei membri centrali, diversificati pure nella loro estensione. Per di più la catena prolettica è movimentata da una forte *variatio* ritmica, tale per cui, malgrado la ripetitività intrinseca a questo schema inventivo, nessun verso ha lo stesso profilo, e soltanto uno schema è ripetuto (quello di (1a/2a) 4a 8a 10a). È parimenti notevole la tessitura delle terzine: in primo luogo le interrogative, di norma più secche e dirette, sono complicate e rallentate da iperbati e anastrofi nonché dalle inarcature, che fungono altresì da collegamento tra le unità metriche; in secondo luogo la clausola gnomica, asindetica e correlativa, crea una forte opposizione rispetto al lungo movimento sintattico delle prime tre unità. Anche questa è un'invenzione bembiana, non presente nel testo latino che si conclude con le domande. Bembo sembra dunque cogliere qui come altrove una delle specificità del periodare petrarchesco e innestarla nel modello latino: si tratta del valore psicologico attribuibile all'accumulazione coordinativa coniugata alla posposizione della principale. Essa, secondo Soldani (2009, p. 54), rappresenta

una fedele trascrizione di analoghe spinte e contropinte, tra disordine centrifugo e *conversio* centripeta, che innervano lo schema psicologico e morale su cui si fonda il Canzoniere. [...] la principale [...] raccoglie le *disiecta membra*; in perfetto parallelismo con il movimento mentale che, seguendo la medesima scansione testuale, porta il poeta prima a diffondersi sulla dispersione di sé provocata dall'amore (e dal tempo), poi a "riscuotersi" nella presa di coscienza.

Qualcosa di non troppo dissimile si verifica nel sonetto bembiano sebbene applicato all'interlocutrice: la subordinata temporale prolettica si dilata enfatizzando l'ipotetica condizione futura della donna, dopodiché subentra la principale con il discorso diretto che trascrive il pensiero della donna in forma di interrogative; da ultimo vi è quindi la clausola monoversale che rappresenta la vera conclusione a causa della sospensione indotta dalle domande, e in cui, grazie alla correlazione, si fissa in modo icastico la presa di coscienza dell'amata, la quale riconosce l'errore passato e la miseria presente. Va comunque detto che esclusa la clausola il sonetto bembiano ricalca l'organizzazione distributiva del periodo oraziano.

Tra i testi qualificati da un costrutto subordinativo temporale vi sono anche bei sonetti notturni come *Rime* 61

Quando, forse per dar loco a le stelle,
Il sol si parte, e 'l nostro cielo imbruna,
Spargendosi di lor, ch'ad una ad una,
A diece, a mille escon fuor chiare e belle,
Io penso e parlo meco: In qual di quelle
Ora splende colei, cui par alcuna

4

Non fu mai sotto 'l cerchio de la luna,
 Benché di Laura il mondo assai favelle? 8
 In questa piango, e poi ch'al mio riposo
Torno, più largo fiume gli occhi miei,
 E l'immagine sua l'alma riempie 11
Trista; la qual mirando fiso in lei
 Le dice quel ch'io poi ridir non oso.
O notti amare, o Parche ingiuste et empie! 14

che contamina due modelli tra loro dipendenti, *Rvf* 223 e *Bella mano* 104.¹¹ Come in quest'ultimo,

Quando la sera per le valli aduna
 del velo della terra la sparsa ombra,
 e 'l giorno a poco a poco da noi sgombra
 il sol, che fugge e dà loco alla luna, 4
pensoso io dico allor: – Così Fortuna,

nel sonetto di Bembo si osserva un sottile slittamento tra le quartine, dalla contemplazione del cielo e della comparsa delle stelle alla riflessione dell'io, e questo movimento è restituito in modo esemplare dalla sintassi. Il progressivo movimentarsi della curva sintattica attraverso l'intensificazione quantitativa e qualitativa degli *enjambements* coincide con la comparsa dell'io nella seconda quartina, e prosegue nelle terzine dove l'estrema brevità dei *rejets* e la *gravitas* dell'inarcatura anaforica che lega i terzetti riproducono l'espressione di dolore del poeta. Un altro aspetto degno di nota è la clausola monoversale (asindetica), di gusto epigrammatico, una vera marca dello stile bembiano, visto che, tolte le clausole con *ché* para-coordinativo, si reperiscono comunque ben 14 casi su 101 sonetti (20 su 147 nell'edizione definitiva). La frequenza del modulo raddoppia rispetto ai *Fragmenta* e ai *Sonetti e canzoni* di Sannazaro, e i successori, che in genere recepiranno questo tratto, ne limiteranno comunque l'incidenza al 10% circa (così Della Casa e Tansillo). Per di più si tratta quasi sempre di versi esclamativi, sentenziosi o proverbiali, sovente contraddistinti da bipartizioni e strutture correlative molto marcate, che rafforzano il carattere gnomico e talvolta patetico delle chiuse.¹² Infine andrà notato che sia l'inarcatura tra le terzine sia la clausola asindetica sono elementi distintivi di Bembo rispetto a Petrarca e Giusto, i quali scelgono

¹¹ Sul legame tra i sonetti di Bembo e Giusto (e Petrarca) dal punto di vista tematico e lessicale si veda Albonico 2004b.
¹² Si vedano ad es. 7 14, «La medicina è poca, il languir molto»; 62 14, «O giorni tenebrosi, o fato acerbo!»; 79 14, «Questo fia nostro, tuo 'l pregio e la fama»; 96 14, «Star neghittoso a te non è concesso»; 110 14, «Non è da vaneggiar omai più tempo». Il fenomeno, nella *princeps*, è raro alla fine delle altre partizioni metriche, ma diviene abbastanza frequente nell'edizione definitiva (come succede in Della Casa).

una struttura sintattica regolare nelle terzine. Il fatto non è inerte, giacché nella prassi imitativa di Bembo la sintassi gioca spesso un ruolo fondamentale per il superamento del modello antico.

Le subordinate condizionali, oltre ad avere una frequenza pari a quella petrarchesca, sono caratterizzate da un buon grado di complessità semantica: sono individuabili più costrutti biaffermativi con protasi “sicuramente vera” e apodosi interrogativa (ad esempio 46 e 56) e alcuni periodi controfattuali, ma non nella forma petrarchesca (protasi preposta), bensì in quella usata da Sannazaro (protasi posposta all’apodosi introdotta da *se non che*).¹³ Tuttavia a differenza di quest’ultimo Bembo non rovescia il procedimento petrarchesco, giacché il costruito è piuttosto finalizzato a mostrare lo scarto tra la realtà dolorosa e una situazione ideale, immaginata, di gioia e reciprocazione del sentimento amoroso. Infine meritano qualche parola le comparative, attestate su valori di poco superiori a quelli petrarcheschi. In generale Bembo ne sfrutta le potenzialità architettoniche disponendole a ridosso di tutti i comparti metrici, addirittura tra la seconda quartina e la prima terzina; e, in linea con la tradizione petrarchista ma non con Petrarca, impiega in ben due su sei sonetti monoperiodali queste costruzioni al fine di prostrarre la tensione sintattica.¹⁴

Nei casi discussi finora la spinta ipotattica tende a prevalere sull’accumulazione, nonostante il rilievo assunto dalla coordinazione; nondimeno vi sono casi di segno opposto, come il testo 9, un sonetto monoperiodale che descrive la condizione di chi è soggetto ad Amore.

<i>Moderati desiri, immenso ardore;</i>	
<i>speme, voce, color cangiati spesso;</i>	
<i>veder, u' che si miri, un volto impresso,</i>	
<i>e viver pur del cibo onde si more;</i>	4
<i>mostrar a duo begli occhi aperto il core;</i>	
<i>far de le voglie altrui legge a sé stesso;</i>	
<i>con la lingua e lo stil lunge e dappresso</i>	
<i>gir procacciando a la sua donna onore;</i>	8
<i>sdegni di vetro, adamantina fede;</i>	
<i>sofferenza lo schermo, e di pensieri</i>	
<i>alti lo stral, e 'l segno opra divina;</i>	11
<i>e meritar e non chieder mercede</i>	
<i>fanno 'L MIO STATO, E SON cagion ch'io spero</i>	
<i>grazie, ch'a pochi il ciel largo destina.</i>	14

¹³ Per le ipotetiche dei *Fragmenta* si vedano almeno le fini osservazioni di Soldani 2009, pp. 42-50, per Sannazaro Soldani c.p.

¹⁴ Per inciso va osservato che questa forma di sonetto monoperiodale non solo è una delle poche che sopravvivrà in clima *grave* (in concomitanza con l’estinzione della forma “a detonazione”), ma è una delle più diffuse, e sovente i poeti cinquecenteschi imiteranno proprio Bembo, sia nell’architettura sintattica sia nei contenuti.

Bembo riprende con una significativa *variatio* lo schema inventivo e sintattico di *Rvf* 351, *Dolci durezza, et placide repulse*, fondato sull'enumerazione di sintagmi nominali spesso ossimorici e talora espansi da proposizioni relative e complementive fino al v. 13.

Dolci durezza, et placide repulse,
 piene di casto amore et di pietate;
 leggiadri sdegni, che le mie infiammate
 voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse; 4
 gentil parlar, in cui chiaro refulse
con somma cortesia somma honestate;
 fior di virtù, fontana di beltate,
 ch'ogni basso penser del cor m'avulse; 8
 divino sguardo da far l'uom felice,
 or fiero in affrenar la mente ardita
 a quel che giustamente si disdice, 11
 or presto a confortar mia frale vita:
questo bel variar fu la radice
di mia salute, ch'altramente era ita. 14

Nondimeno è interessante in una prospettiva intertestuale, non solo sintattica, che Bembo abbia presente un testo di Giusto, il quale a sua volta aveva applicato lo schema alle quartine del sonetto 60 della *Bella mano*. La mediazione è provata dalla coincidenza tra la chiusa bembiana e i vv. 9-11 di Giusto.

Arder la notte et *aghiacciar* al sole,
 e *trar* sospir' dal fondo del mio petto,
 e *versar* sempre lagrime a diletto,
interrompendo il pianto con parole; 4
tener mia voglia ardente ognor qual suole,
cercando morte col maggior mio affetto;
aver mi stesso più che altrui a dispetto,
seguir il mal disio come lui vuole: 8
questo è IL MIO STATO E FU, dolce mia pena,
 caro mio stento, o mia fiamma gentile,
 dal giorno che mal vidi gli occhi vostri; 11

Bembo desume l'accumulo delle infinitive in vece di soggetto da Giusto, come la chiusa del periodo e lo sviluppo coordinativo di quest'ultima, mentre eredita soprattutto da Petrarca la

lunghezza e il gusto della variazione, intensificandolo in parte mediante l'alternanza tra infiniti, sintagmi nominali semplici ed espansi, *etc.*

La tecnica dell'aggiunzione è applicata anche all'interno di comparti metrici sintatticamente indipendenti, ad esempio nella prima quartina del sonetto 63:

*Né tigre sé vedendo orbata e sola
Corre sì leve dietro al caro pegno,
Né d'arco stral va sì veloce al segno,
Come la nostra vita al suo fin VOLA.* 4

La struttura retorica e sintattica deriva da *Rvf* 285 1-5 e 237 1-6, benché la catena disgiuntiva unita alle immagini di velocità sia di ascendenza classica; un'indagine più approfondita rivela però che anche in questo caso Bembo sta sintetizzando e variando un precedente quattrocentesco, la prima stanza della sestina doppia di Sannazaro (*Sonetti e canzoni* 94).

*Non fu mai cervo sì veloce al corso
né leopardo o tigre in alcun bosco,
né fiume aitato da continua pioggia,
né nube che si affretti inanzi al vento,
né vola sì leggier dardo né strale,* 5
come questa caduca e breve vita.

Il confronto mostra bene lo scarto tra i due autori, in particolare l'ostilità di Bembo nei confronti delle costruzioni seriali nonostante il favore accordato all'accumulazione e la matrice petrarchesca dello schema: al di là della necessità di condensare la materia in una quartina, è infatti evidente lo sforzo di selezione e variazione, *in primis* nella scelta di dilatare subito su due versi il primo membro coordinato. Nei sonetti delle *Rime* Bembo usa una sola volta una catena affine a quella sannazariana, e con una differenza fondamentale: le proposizioni coordinate sono delle subordinate prolettiche, non delle principali.¹⁵

A questo punto è forse lecito iniziare a tracciare qualche linea del rapporto di Bembo con il Quattrocento: tutte le volte che il veneziano si confronta col secolo precedente, assume immediatamente un atteggiamento emulativo, non imitativo, anche – se non soprattutto – dal punto di vista metrico-sintattico. Va comunque riconosciuto che i testi con una maggiore impronta

¹⁵ Bembo, *Rime* 56 1-8 (imitazione di Orazio): «*Se ne' monti Riphei sempre non piove, / Né ciascun giorno è 'l mar Egeo turbato, / Né l'Hebro o l'Istro o la Tana gelato, / Né sferza i faggi ognior Borea e commove, / Voi perché pur mai sempre di più nove / Lacrime avete il bel volto bagnato? / Né parte o torna sol, che l'ostinato / Pianto con voi non lasci e non ritrove?*». È diversa la situazione per le canzoni, di cui tuttavia non si può discutere in questa sede poiché richiederebbero un discorso molto ampio sul senso attribuito alla forma da Bembo.

quattrocentesca appartengono in gran parte ai primi decenni della produzione lirica bembiana. Nello specifico il veneziano compone tutti i suoi sonetti monoperiodali (“a detonazione”) entro il 1510-11, in seguito abbandona questa forma e in generale le strutture enumerative e anaforiche nonché gli schemi inventivi fondati sulla correlazione, il parallelismo e gli ossimori.¹⁶ Ne è un buon esempio il sonetto 40, *Lasso me, ch’ad un tempo taccio e grido* (risalente al 1506 ma variazione di un madrigale della forma queriniana degli *Asolani*), integralmente costruito su ossimori. I pochi testi con un forte impianto binario e correlativo composti più tardi si distinguono infatti per due tratti essenziali: l’uso molto più insistito dell’inarcatura e l’*ordo verborum artificialis*, che sommuovono la rigida tessitura retorica. A titolo esemplificativo si può ricordare il testo 30 (ed. Donnini), *Viva mia neve et caro et dolce foco*, un sonetto dei contrari composto prima del 1535 ma significativamente collocato tra quelli giovanili nel macrotesto a causa del suo contenuto.

Un altro testo esemplare di questo atteggiamento nei confronti del secolo precedente e dell’inclinazione alla sperimentazione di Bembo è il sonetto 20, imitato dal Casa e da molti altri rimatori, e lodato dal Varchi per la sua dolcezza nella lezione dedicatagli.

Son questi quei begli occhi, *in cui* mirando
 Senza difesa far perdei me stesso?
 È *questo quel* bel ciglio, *a cui* sì spesso
 Invan del mio languir mercé dimando? 4
Son queste quelle chiome, *che* legando
 Vanno ’l mio cor, sì ch’ei ne more expresso?
 O volto, *che mi stai ne l’alma impresso*,
 PERCH’IO VIVA DI ME MAI SEMPRE IN BANDO, 8
 parmi veder ₁ne la tua fronte Amore
tener suo maggior seggio, ₂E D’UNA PARTE
volar speme, piacer, tema e dolore; 11
₃DA L’ALTRA, quasi stelle in ciel consparte,
 quinci e quindi *apparer* senno, valore,
 bellezza leggiadria, natura et arte. 14

Il componimento sviluppa uno spunto della canzone 359 dei *Fragmenta*, *Quando il soave mio fido conforto* (vv. 56-58): «“Son questi i capei biondi, et l’aureo nodo, / – dich’io – ch’ancor mi stringe, et quei belli occhi / che fur mio sol?”» (forse associato al ricordo delle terzine del sonetto 75 che presentano l’anafora in attacco di terzine della stringa «questi son que’ begli occhi»). Prima di

¹⁶ Fa eccezione il sonetto 93, che fonda però la sua monoperiodicità su una struttura sintattica del tutto differente. Parimenti indicativo è il fatto che Della Casa componga un solo sonetto monoperiodale nonostante la sua nota propensione al periodare lungo, e che questo (36) abbia una catena sintattica affatto diversa, di impianto schiettamente *grave*.

Bembo Giusto, Sannazaro e molti rimatori quattrocenteschi si sono ispirati a questi versi facendo del modulo sintattico petrarchesco il principio costruttivo dei loro testi. Giusto, nel sonetto 47 della *Bella mano*, applica il procedimento alle quartine con una progressiva amplificazione: 2+2+4; dopodiché innesta una nuova anafora nelle terzine (9, «Benedette le lagrime legiadre», 12, «Benedetto sia il seme»).

È questa quella man, che già tanti anni
 A l'amoroso nodo mi distrinse?
È questo il laccio dove Amor mi avinse
 Per forza, per distino e per inganni? 4
Quest'è colei che a sì soavi affanni
 Mille fiata e più mi risospinse,
 E viva Amor nel cor me la dipinse
 Agli atti, alle parole, al viso, ai panni? 8

Sannazaro invece si spinge addirittura al v. 12, con un effetto di monotonia e meccanicità maggiori, nonostante la variazione nel quarto membro: 2+2+2+2+3+1. Per di più nelle quartine i distici sono molto omogenei a livello ritmico, sì che la diversificazione è davvero limitata.

– *Son questi i bei crin d'oro, onde m'avinse*
 Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?
Son questi gli occhi, ond'uscì 'l caro sguardo
 Ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse? 4
È questo il bianco avorio, che sospinse
 La menta inferma al foco ove tutt'ardo?
 Mani, e voi m'aventaste il crudel dardo,
 che nel mio sangue allor troppo se tinse? 8
Son queste le mie belle amate piante,
che rivesten di rose e di viole
 ovunque ferman l'orme oneste e sante? 11
Son queste l'alte angeliche parole?
 Chi ebbe – dicev'io – mai glorie tante? –
 Quando apersi, oimè, gli occhi e vidi il sole. 14

Bembo, che non ama questo tipo di parallelismi e anafore, probabilmente da lui percepiti come troppo connotati in direzione quattrocentesca e cortigiana, replica la struttura interrogativa nei primi tre distici, raffinandola tramite un uso più sapiente dell'inarcatura e alcune scelte ritmiche, dopodiché apre in modo inaspettato un lungo periodo che si protrae fino alla fine. Il periodo

distanziati alle estremità dei vv. 1 e 2 da una subordinata implicita al gerundio, da un complemento circostanziale e da un vocativo. Per simili fenomeni è forse opportuno pensare alla pressione del modello latino più che all'esempio petrarchesco, benché queste distrazioni siano attestate nei *Fragmenta* e percepite come peculiari dello stile *grave* a metà Cinquecento, come ha mostrato Afribo (2001).

I testi più significativi in questa direzione sono comunque quelli costruiti su periodi lunghi, come 105:

*1*Se de le mie ricchezze care e tante
 E sì guardate, *1*OND'IO BUON TEMPO VISSI
 DI MIA SORTE CONTENTO, *2*E MECO DISSI:
 «Nessun vive di me più lieto amante», 4
Io stesso mi disarmo, 2e queste piante,
Avezze A GIR PUR LÀ, 1dov'io scopriassi
 Quegli occhi vaghi, *2l'armonia sentissi*
 De le parole sì soavi e sante, 8
Lungi da lei di mio voler sen' vanno;
 Lasso, chi mi darà, Bernardo, aita?
 O chi m'acqueterà, quand'io m'affanno? 11
 Morrommi, e tu dirai, mia fine udita:
 «Questi, per non vedere il suo gran danno,
 Lasciata la sua Donna, uscìo di vita». 14

Il sonetto ha uno schema 11+3: i primi nove versi sono occupati da una catena ipotattica, mentre la principale, interrogativa, è confinata al v. 10, ed è seguita da un'altra domanda al v. 11. I vv. 1-2 sono legati al v. 5 da un *enjambement* anastrofico, complicato dall'interposizione di due relative coordinate e una completiva; in modo analogo i vv. 5-6 sono legati al v. 9 da un'inarcatura, franta dall'intrusione di una completiva e due relative coordinate. Nel complesso si nota un fine gioco tra simmetria e asimmetria, tipico di Bembo: da una parte infatti le inarcature, gravi, incidono fortemente sulla scansione sintattica e ritmica del testo, dall'altra il parallelismo tra di esse e il chiasmo tra le loro dipendenti ricostituiscono un certo ordine. In testi come questo si misura bene la distanza che intercorre tra il petrarchismo di Giusto o di Sannazaro e quello di Bembo, e sul confronto tra questi ultimi si vorrebbe concludere.

5. Soldani (c.p.) ha mostrato persuasivamente che il classicismo di Sannazaro risiede nella sua preferenza per l'orchestrazione convenzionale del metro e nella conseguente «riduzione delle possibilità insite nel modello trecentesco alle forme maggiormente rispondenti alle esigenze di composizione architettonica e di eleganza stilistica, in obbedienza a canoni strutturali ben precisi e

immediatamente riconoscibili» (il «sistema a due fuochi» cui si è accennato all'inizio). Il rilievo è importante in quanto pare lecito affermare che il classicismo bembiano ha tutt'altra faccia, contrariamente a quanto si continua a asserire in ambito critico. La forte divaricazione tra i dati sannazariani e bembiani conferma in modo incontrovertibile che Sannazaro rappresenta il punto d'arrivo del petrarchismo metrico-sintattico quattrocentesco, inaugurato da Giusto, mentre Bembo apre una stagione nuova; e ci costringe a ridimensionare parzialmente il ruolo del napoletano nella formazione del classicismo cinquecentesco, quantomeno dal punto di vista sintattico. Certo sarebbe eccessivo parlare di un vero sperimentalismo per Bembo (eccetto per qualche componimento), nondimeno è indiscutibile che egli fa proprio lo sperimentalismo petrarchesco, a sua volta già fissato in un sistema classicistico. L'adesione di Bembo alla lezione petrarchesca sembra in questo senso più "autentica" e totalizzante, poiché non comporta soltanto la selezione e l'assimilazione dei costrutti sintattici e architettonici meglio obbedienti al gusto classicista, bensì la comprensione dei principi profondi della *varietas* e del classicismo petrarcheschi, e di conseguenza il loro pieno sfruttamento al fine di ottenere un risultato nuovo. Soldani (2009, p. 104), come è noto, ha parlato per Petrarca di «uno sperimentalismo non espressionista ma – per noi quasi paradossalmente – 'classicista', sviluppato essenzialmente in *varietas* a tutto campo dentro il 'flusso istituzionale' creato dalla tradizione». Le parole si attagliano anche alle *Rime* bembiane, tenendo però presente la maggiore libertà concessa ai poeti cinquecenteschi nell'orchestrazione sintattica a causa della minore pressione esercitata dal metro. È qui semmai che si percepisce uno scarto tra Petrarca e Bembo: il primo «sonda [...] anche elementi per sé refrattari al sistema, allo scopo, neanche troppo paradossale, di mettere a fuoco 'per contrasto' il sistema stesso nella sua funzione 'gerarchizzante' e 'legislativa'»,¹⁷ il secondo invece ha di mira la promozione delle soluzioni marginali, in cui la sintassi tende a dipanarsi malgrado il metro, pur non negandolo ancora del tutto.¹⁸ E questo è possibile anche perché la norma su cui si misurano le deviazioni non è ormai più – o non è più solo – l'intonazione convenzionale del metro, bensì Petrarca.

A questo riguardo è pure interessante che Bembo, a differenza di Petrarca, non senta l'esigenza di raggruppare le irregolarità in serie di due o tre testi contigui o a minima distanza, al fine di controbilanciare la loro forza dispersiva.¹⁹ Vi è un'unica eccezione clamorosa nelle *Rime* (secondo il codice Viennese): dopo la canzone in morte del fratello Carlo, *Alma cortese*, si trova una sequenza di tre testi con schema 4+7+3, ossia 103, 104 e 105, ai quali si può aggiungere 108 a distanza ravvicinata (la serie è già compatta nella *princeps*, ma in sede anticipata). A questa

¹⁷ Soldani 2009, p. 101.

¹⁸ Sul valore ritmico del metro nel Cinquecento (specie in Della Casa) si veda pure Zuliani 2009.

¹⁹ Fanno eccezione i testi nati insieme, come dittici, ad esempio 5-6 e 163-164 (ed. Donnini). Cfr. Soldani 2009, p. 101 per Petrarca.

generica tangenza si somma la forte affinità tra il secondo e il terzo sonetto, dovuta alla realizzazione dello schema 4+7+3 attraverso un costrutto a festone in cui la prima subordinata interposta al v. 5 è una condizionale. La corrispondenza non pare casuale, giacché il terzetto prelude al blocco 107-109, che dà voce alle prime manifestazioni dell'intenzione di abbandonare Amore, e rappresenta un'anticipazione della conclusione vera e propria del canzoniere amoroso di Bembo (131-138), in cui è sancita la definitiva rinuncia ad Amore.²⁰ Non si può quindi escludere un certo grado di consapevolezza (e intenzionalità) da parte di Bembo nella disposizione in serie di ben tre testi con un'orchestrazione sintattica anomala.

²⁰ Sulla struttura delle *Rime* bembiane si veda Albonico 2004a.

Riferimenti bibliografici

- Bembo 2008 = Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 voll.
- Bembo 2002 = Tiziano Zanato, *Indagini sulle 'Rime' di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», 60 (2002), pp. 141-216
- Bembo 2001 = Pietro Bembo, *Rime in Poeti del Cinquecento*, I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 51-189
- Bembo 1998 = Claudio Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «Studi di filologia italiana», 46 (1988), pp. 163-252
- Afribo 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001
- Albonico 2004a = Simone Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», 1 (2004), pp. 161-182
- Albonico 2004b = Simone Albonico, *Nota su Foscolo e Petrarca*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 228-239
- Baldassari 2015 = Gabriele Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015
- Bellomo 2016 = Leonardo Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2016
- Di Dio 2013 = Alessia Di Dio, *Alcune osservazioni sintattiche sul canzoniere dell'Augurello*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da Simone Albonico, a cura di Silvia Calligaro e Alessia Di Dio, Pisa, ETS, 2013, pp. 11-26
- Poggiogalli 1999 = Danilo Poggiogalli, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, presso l'Accademia, 1999
- Praloran 2003 = Marco Praloran, *Note sulla costruzione del sonetto negli «Amorum libri»*, in *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 35-46
- Praloran 2008 = Marco Praloran, *Osservazioni sul petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del Convegno nazionale di studi, Valmontone, Palazzo Doria Pamphili, Stanza dell'Aria, 5-6 ottobre 2006, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 117-156
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011

Praloran 2013 = Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Padova, Antenore, 2013

Soldani 2009 = Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009

Soldani c.p. = Arnaldo Soldani, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in *Tradizioni petrarchesche. Dal Veneto all'Europa*. Atti del convegno, Verona, 3-4 dicembre 2015, c.p.

Tieghi 2007 = Laura Tieghi, «*E tutto ciò in sì alto stile dettando*». *Giovanni Della Casa e Galeazzo di Tarsia*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del convegno, Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003, a cura di Stefano Carrai, Roma, Storia e Letteratura, 2007, pp. 445-470

Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *L'evoluzione dei metri petrarcheschi*, in Id., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 153-244

Tabella 1: tipologia sintattica dei sonetti bembiani in diacronia

Tipologia	Rime I530	N.	%	% con ché e quand'ecco non leganti	Par. Ital. 1543	Marc. It. IX. 143	N.	% Rime (ed. Domini)
1. 4+4+3+3	2, 3, 10, 12, 13, 14, 23, 24, 27, 28, 34, 36, 40, 41*, 42**, 44, 45, 48, 59, 64, 73, 75, 80, 82, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 109, 114***	33	32.67	37.62	2	15	44 (+11)	29.93
2. 8+6	38, 39, 46, 61, 67, 89, 108, 113	8	7.92	6.93	1	1	12 (+4)	8.16
3. 8+3+3	18, 37, 50, 55, 56, 62, 65, 71, 72, 74, 87, 88, 90, 101, 103, 109, 110	17	16.83	19.80	3	9	30 (+13)	20.41
4. 4+4+6	5, 25, 54, 60, 76, 81, 107, 112	8	7.92	6.93	2	6	11 (+3)	7.48
5. 14	4, 8, 9, 21, 30, 93	6	5.94	5.94	1	5	6 (=)	4.08
6. 11+3	6, 7, 11, 19, 22, 43, 47, 57, 66, 70, 77, 79, 105, 106	14	13.86	8.91	2	9	19 (+5)	12.93
7. 4+10	1, 20, 35, 63	4	3.96	2.97	0	2	7 (+3)	4.76
8. 4+7+3	31, 49, 84, 85, 86, 91, 102	7	6.93	6.93	0	1	11 (+4)	7.48
9. Altri	29, 32, 78, 100	4	3.96	3.96	0	1	7 (+3)	4.76
Tot.		101			11	49	147	
N. di legami tot.		114	37.62		14	58	166	37.64

casi dubbi: * 4+7+3 (9, *ché*), ** 11+3 (10, *poi ché*); *** 4+4+6 (12, *nel quat*).

Tabella 2: tipologia sintattica dei sonetti

Tipologia	<i>Petrarca, Rvf (Soldani)</i>	<i>Giusto, BM (Baldassari)</i>	<i>Sannazaro, SeC (Soldani)</i>	<i>Tebaldeo, Rime</i>	<i>Trissino, Rime</i>	<i>Bembo, Rime</i>	<i>Atamanni, Opere toscane</i>	<i>Molza, Fiori 1558</i>	<i>Della Casa, Rime</i>
1. 4+4+3+3	58.4	41.48	51.25	73	29.79	32.67	46	29.26	35.59
2. 8+6	4.10	10.37	6.26	0	8.51	7.92	4	11.01	8.47
3. 8+3+3	13.88	14.07	31.25	13	25.53	16.83	20	26.61	15.25
4. 4+4+6	11.67	20.00	3.75	6	10.64	7.92	13	8.26	8.47
5. 14	1.26	6.67	1.25	1	4.26	5.94	8	11.01	1.69
6. 11+3	2.84	3.70	2.50	1	12.77	13.86	6	11.01	11.86
7. 4+10	1.58	1.48	0	1	4.26	3.96	1	0	3.39
8. 4+7+3	4.73	2.22	3.75	5	4.26	6.93	2	2.75	15.25
9. Altri	1.89	0	0	1	0	3.96	0	0	0

Tabella 3: tipologia dei legami periodici

Tipologia	<i>Petrarca, Rvf (Soldani)</i>	<i>Giusto, BM (Baldassari)</i>	<i>Sannazaro, SeC (Soldani)</i>	<i>Trissino, Rime</i>	<i>Bembo, Rime 1530</i>	<i>Atamanni, Opere toscane (ed. Donnini)</i>	<i>Molza, Fiori 1558</i>	<i>Della Casa, Rime</i>
Coord.	27.22	41.35	10.41	28.57	35.09	28.74	40.74	31.20
Princ.-Sub.	19.44	9.02	22.91	28.57	15.79	20.36	11.11	8.80
Sub.-Princ.	45.00	46.62	64.58	42.86	38.60	42.51	44.44	52.80
Inarcatura	8.33	3.01	2.08	0	10.53	8.98	3.70	7.20
								18.52

Tabella 5: distribuzione e incidenza dei legami tra le parti del sonetto

Tipologia	<i>Petrarca, Rvf (Soldani)</i>		<i>Giusto, BM (Baldassari)</i>		<i>Sannazaro, SeC (Soldani)</i>		<i>Trissino, Rime</i>		<i>Bembo, Rime</i>		<i>Atamanni, Opere toscane</i>		<i>Molza, Fiori 1558</i>		<i>Della Casa, Rime</i>		<i>Bembo, Rime (ed. Donnini)</i>	
	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi
Tra quartine	7.9	42.22	12.84	39.10	13.75	68.75	17.02	48.98	16.17	42.98	12.67	46.91	19.88	52.00	12.43	40.74	16.78	44.31
2a q. e 1a t.	4.1	21.67	5.93	18.05	2.50	12.50	8.51	24.49	11.55	30.70	5.67	20.99	8.26	21.60	10.73	35.19	11.34	29.94
Tra terzine	6.8	36.11	14.07	42.86	3.75	18.75	9.22	26.53	9.90	26.32	8.67	32.10	10.09	26.40	7.34	24.07	9.75	25.75
Totale	18.9	100	32.84	100	20.00	100	34.75	100	37.62	100	27	100	38.23	100	30.51	100	37.87	100