

Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo

Amelia Juri

(Université de Lausanne)

I. La nostra conoscenza del petrarchismo metrico-sintattico tra Quattro- e Cinquecento è mutata in modo considerevole negli ultimi anni grazie alle ricerche di Afribo, Praloran, Baldassari e Bellomo¹; nondimeno mancano tuttora studi monografici su un momento cruciale della sua evoluzione, la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento. L'impressione è che i primi decenni del Cinquecento e nello specifico il *corpus* lirico di Bembo siano stati oscurati nella ricezione critica dal magistero poetico del Casa, il quale per contro gode di un'ottima e lunga tradizione di studi che ha le proprie radici nei commenti e nei trattati cinque-secenteschi, e di cui è un riflesso la pregevole indagine di Afribo sulla *gravitas*². L'unico contributo disponibile, oltre al volume di Gaia Guidolin sulla canzone amorosa nel primo Cinquecento³, è il breve saggio di Marco Praloran sulle *Rime* bembiane, che tuttavia considera solo 1786 dei 3241 endecasillabi che compongono la silloge nella sua forma definitiva⁴. La situazione è diversa per il Quattrocento: oggi sappiamo molto del petrarchismo di questo periodo, ma non ancora abbastanza del suo punto di arrivo, Sannazaro. Di recente questa lacuna è stata colmata da Arnaldo Soldani per la sintassi del sonetto⁵; mentre non esiste ancora un'analisi della versificazione in una prospettiva ritmico-prosodica. Per reperire qualche indicazione al riguardo bisogna risalire al famoso saggio di Mengaldo del '62, che, nonostante la finezza della lettura stilistica, richiede forse un aggiornamento per quanto concerne alcuni fenomeni e la loro storicizzazione⁶. Pare in effetti necessario precisare il ruolo di Sannazaro e Bembo nella storia del petrarchismo metrico, o quantomeno attenuare i caratteri precinquecenteschi della lirica sannazariana individuati da Mengaldo, i quali sono sì più frequenti che nei predecessori, ma invero abbastanza sporadici.

¹ A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001; M. PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 409-22; G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2015; L. BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2016.

² AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*.

³ G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

⁴ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*. Si rinvia all'articolo di Praloran anche per un'analisi della concezione bembiana del verso e dei suoi meccanismi sulla scorta delle osservazioni delle *Prose*. Si tiene inoltre a registrare per inciso la corrispondenza tra i dati statistici offerti dallo studioso e i nostri – le differenze sono quasi sempre contenute entro lo 0.5% –, nonostante la diversità dei *corpora* scanditi (Praloran non fornisce informazioni al riguardo, ma è verosimile supporre che abbia compiuto uno spoglio parziale dell'edizione a cura di Dionisotti).

⁵ A. 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. (ringrazio l'autore per avermi gentilmente anticipato il suo contributo).

⁶ P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La rassegna della letteratura europea», LXVI, 1962, pp. 436-82.

Le scelte stilistiche dei due poeti divergono in modo significativo e testimoniano una diversa lettura della metrica petrarchesca. Questa divaricazione emerge con grande evidenza dal confronto delle loro canzoni – come si sa ormai da tempo –, ma anche dell’orchestrazione sintattica dei loro sonetti. Da una parte Sannazaro punta sull’intonazione convenzionale, neutra, e su poche altre soluzioni, perlopiù il collegamento delle quartine attraverso la prolessi della subordinata; al contrario Bembo riduce in modo drastico il primo tipo e promuove tutte le soluzioni anomale, specie quelle con un legame sintattico tra la seconda quartina e la prima terzina. In estrema sintesi si può dire, con Soldani, che l’interpretazione sannazariana della sintassi petrarchesca è «per la prima volta davvero classicistica, *stricto sensu* classicistica», e «concorrerà alla configurazione del petrarchismo cinquecentesco come manierismo, da intendersi tecnicamente come 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»⁷. Bembo opta invece per un classicismo “autenticamente” petrarchesco, per il quale è possibile ripetere le parole usate da Soldani in merito al sonetto di Petrarca, e parlare dunque 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»⁸.

Il discorso cambia in modo sensibile per il ritmo, ma la distanza tra il petrarchismo sannazariano e quello bembiano è chiara. In questa sede si tenterà di mostrare tale scarto presentando alcuni tra i fenomeni ritmici più significativi, pertinenti sia la configurazione dell’endecasillabo, sia la curva ritmica del sonetto, senza alcuna pretesa di esaustività. Il discorso non coinvolgerà le canzoni e gli altri metri, eccetto in sede introduttiva, perché il settenario condiziona la struttura ritmica del verso lungo (specie nel caso di Bembo) impedendo un raffronto diretto dei comportamenti ritmici⁹.

II. La caratteristica più evidente e costante dell’endecasillabo rinascimentale è la promozione del gruppo giambico (1a/2a 4a 6a 8a 10a), contraddistinto da una scansione regolare e fitta degli accenti; tant’è che Praloran ha *ipotizzato* che «rappresenti la tipologia paradigmatica del ritmo per il genere lirico nel Cinquecento»¹⁰. Il modulo cresce in modo significativo rispetto al 15% di Petrarca, e diviene il tipo maggioritario: Bembo si assesta sul 20% circa (come Lorenzo, Cariteo, Tebaldeo e Trissino), mentre

⁷ SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*.

⁸ A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento*, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2009, p. 104.

⁹ Considerato il tema del convegno, nel seguito si farà sempre riferimento alla *princeps* delle *Rime* bembiane; ciononostante si anticipano le statistiche relative alla forma definitiva nella tabella in appendice. I risultati qui esposti rientrano infatti in un progetto di ricerca più ampio sulla metrica, la sintassi e il ritmo delle rime di Sannazaro, Bembo e Trissino, nei loro diversi stadi redazionali, e di altri autori cinquecenteschi, come Tebaldeo, Ariosto, Guidiccioni, Alamanni, Molza, Bernardo e Torquato Tasso e Della Casa. Per quanto riguarda quest’ultimo, si è ritenuto opportuno compiere una nuova scansione delle sue *Rime* a causa della “forte” differenza tra i dati offerti dall’AMI (*Archivio Metrico Italiano*, a cura del gruppo padovano di Stilistica, <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>) e quelli di J. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico: l’endecasillabo di Giovanni Della Casa*, in «Stilistica e metrica italiana», XVI, 2016, pp. 147-92, essendo l’assunzione dei medesimi criteri di scansione una condizione imprescindibile in questi studi (nel nostro caso abbiamo seguito i principi di M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. PRALORAN, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-124, senza rinunciare però alla nostra sensibilità ritmica, specialmente nei casi più problematici).

¹⁰ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 416.

Sannazaro, in linea con Giusto, sale quasi al 24%, e Casa si avvicinerà al 27%. Nei *Fragmenta* il ritmo giambico è la terza tipologia in ordine di frequenza, preceduta dagli endecasillabi di 4a 8a e di 3a 6a, ed è seguito da quelli di 6a-7a. Sannazaro e Bembo mostrano predilezioni diverse: il napoletano ha in seconda posizione, alla pari, gli schemi di 4a 8a e di 3a 6a, in terza quello di 6a-7a, testimoniando una maggiore fedeltà al modello dal punto di vista quantitativo; Bembo invece promuove al secondo posto gli endecasillabi di 6a-7a, seguiti da quelli di 4a 8a e di 3a 6a, con una gerarchia identica a quella di Della Casa. Infine Trissino inverte i gruppi al vertice, preferendo il *pattern* di 4a 8a a quello giambico, a differenza dei suoi contemporanei e forse anche per la sua esperienza parallela di scrittore in sciolti; gli endecasillabi giambici rimangono comunque su valori prossimi a quelli bembiani, e sono seguiti quasi alla pari da quelli a base anapestica e di 6a-7a, pure presenti in proporzioni simili a quelle bembiane.

La mappa prosodica di tutti e quattro i poeti – Sannazaro, Bembo, Trissino, Della Casa – conferma quindi la limitazione dello spettro ritmico dell'endecasillabo indicata da Praloran e da Menichetti quale tratto peculiare della storia del verso italiano¹¹. I primi tre sono tuttavia molto più vicini a Petrarca che a Della Casa quanto alla ripartizione dei gruppi ritmici, come dimostrano gli schemi meno utilizzati, nell'ordine il settimo, il quarto, il quinto e il terzo (esattamente come in Petrarca)¹²: essi, uniti, rappresentano il 20-22% in Petrarca, Bembo e Trissino, e il 18% circa in Sannazaro, mentre in Della Casa crollano al 13% circa, a causa della scelta esclusiva della *gravitas* e della conseguente limitazione della *varietas*.

Comune ai lirici rinascimentali è pure la tendenziale espunzione del ritmo dattilico, ma soprattutto il consolidamento degli endecasillabi di 6a-7a, appena sensibile in Trissino, forte in Bembo, Della Casa, Cariteo e Tebaldeo (+4-6%). Questo mutamento è parallelo al calo delle altre contiguità accentuali: nei *Fragmenta* esse superano di poco il 20%, mentre subiscono una decisa contrazione in Sannazaro (14%), Bembo (14%) e Trissino (10%), come in tutti i poeti quattro-cinquecenteschi per i quali disponiamo di spogli prosodici; fanno eccezione Lorenzo, Tebaldeo e soprattutto Della Casa, che mantengono percentuali elevate¹³.

Infine è doveroso rilevare la preferenza accordata da Sannazaro al modulo a base anapestica, il quale rappresenta uno dei principali strumenti di variazione ritmica nei *Fragmenta*: nei *Sonetti e canzoni* la sua frequenza è di poco superiore a quella petrarchesca, mentre in tutti gli altri poeti vi è una flessione, limitata nel caso di Bembo, Trissino, Lorenzo e Tebaldeo, molto marcata in Giusto, Boiardo e Della Casa. Il calo non va esasperato nel caso di Bembo, poiché il gruppo scende del 3.5% circa, ma la metà dello scarto è determinata dalla netta riduzione del tipo puro, con tre accenti, poco utilizzato per precise ragioni: la sua rapidità e il suo passo spesso narrativo, che non si confanno alla sensibilità lirica

¹¹ Vd. almeno la sintesi di A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Roma, Antenore, 1993, pp. 416-24.

¹² Vd. tabella in appendice.

¹³ Su questo aspetto vd. GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo*, pp. 150-52.

cinquecentesca. Per di più questa leggera diminuzione è compensata dall'incremento dello schema di 2a 6a 8a 10a, che, come notava già Praloran, indica un «tentativo di avvicinarsi di più alle linee profonde della versificazione petrarchesca e non solo a quelle più vulgate»¹⁴.

III. Il trattamento del modulo a base anapestica non distingue Bembo da Sannazaro soltanto dal punto di vista quantitativo, perché pure le figure ritmico-sintattiche associatevi sono differenti. Come sappiamo dagli studi di Praloran, Petrarca sfrutta il piede di (1a) 3a come alternativa al passo giambico, e di conseguenza lega il modulo (con *ictus* di 8a) a strutture bipartite e correlative, in particolare alle bipartizioni sfalsate con schema (1+1+1)+(1+1), o a quelle simmetriche nel caso dei versi privi dell'appoggio in 1a¹⁵. Sannazaro, a differenza di Bembo, addirittura accentua questo comportamento petrarchesco, tant'è che la frequenza di questi versi è doppia nei suoi sonetti rispetto a quella delle *Rime* del suo contemporaneo.

né di fama gli cal, né d'altro ha cura	3 6 8 10 (<i>SeC</i> III 11)
se mai vera pietà, se giusto amore	(2-)3 6 8 10 (<i>SeC</i> V 5)
li divini costumi e 'l sacro ingegno	3 6 8 10 (<i>SeC</i> XVI 10)
a me stesso mi fura e in ciel mi mena	3 6 8 10 (<i>SeC</i> XLVII 2)
Ahi letizia fugace, ahi sonno leve	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> LXIII 1)
Cari scogli, dilette e fide arene	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> XLVI 1)

Il modulo è dunque contraddistinto dalla cesura *a maggiore* nella maggior parte dei casi nonché dalla compattezza sintattica, anche a causa di altri due fenomeni: le dittologie, che ricorrono in clausola nel 21% dei versi e tendono a chiudere ritmicamente l'endecasillabo, e l'*ordo artificialis*, che riguarda però un numero di versi molto minore.

Un altro tratto distintivo delle esecuzioni sannazariane è l'assenza di segmentazione nella linea intonativa¹⁶, in particolare una delle sue declinazioni più caratterizzate, i “versi-sintagma”. Si tratta di endecasillabi di grande fascino costruiti perlopiù con quattro o cinque aggettivi coordinati (e in sinalefe) seguiti dal sostantivo cui si riferiscono: essi, specie se asindetici, scorrono fluidamente senza interruzioni, con tutti gli accenti sulla stessa linea, e rappresentano un caso esemplare dell'assimilazione della tecnica petrarchesca¹⁷.

D'un bel, lucido, puro e freddo obietto	3 6 8 10 (<i>SeC</i> XXII 1)
Dolce, amaro, pietoso, irato sdegno	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> XXVI 1)
Dolce, antico, diletto e patrio nido	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> LXXXII 9)
Liete, verdi, fiorite e fresche valli,	1 3 6 8 10 (<i>SeC</i> LXXXVIII 1)

¹⁴ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 417.

¹⁵ M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei «Fragments»*, pp. 125-90, a pp. 150-51.

¹⁶ Come spiega Praloran (ivi, p. 182) in riferimento a Petrarca: «il modello dominante dell'endecasillabo italiano con andamento bipartito è spesso “attaccato” grazie ad una diversa strategia di segmentazione del verso. Ma questa segmentazione plurima è soltanto uno dei modi possibili, l'altro nasce dall'assenza di segmentazione e cioè da un profilo ritmico tendenzialmente “uguale”, per cui tutta la sequenza cade sotto un unico costituente prosodico, intonativo e sintattico, in pratica un unico sintagma caratterizzato da un unico accento di sintagma prosodico, di sintagma intonativo e di frase».

¹⁷ Cfr. ivi, pp. 182-85.

Questi endecasillabi, di per sé già molto connotati, sono da Sannazaro destinati in modo pressoché sistematico alla sede incipitaria, sì che stabiliscono l'intonazione dei testi. Questo tipo di strutturazione del verso in effetti non è vincolato al modulo anapestico, bensì ricorrente in tutta la silloge, a tal punto che rappresenta quasi il 3% dei versi totali (il 4% conteggiando anche i versi con un avverbio o una congiunzione in attacco), e in ogni caso il 10% dei versi incipitari dei sonetti. Le percentuali, benché in apparenza basse, sono oltremodo significative considerato che si riferiscono al totale dei versi e soprattutto che si tratta di una figura metrico-sintattica molto statica ed eminentemente lirica, poco adatta a creare una progressione di senso nel testo. A questi endecasillabi se ne potrebbero peraltro accostare tanti altri con una costruzione simile ma leggermente polarizzata a causa della presenza di un verbo nelle prime due-tre sillabe. Il confronto con i poeti contemporanei fornisce un'ulteriore prova dell'eccezionalità del caso sannazariano. Nel primo Cinquecento – per quanto ci è stato possibile vedere – al massimo il 3% dei testi comincia con un verso di questo tipo (così è in Bembo, Ariosto, Della Casa, Guidiccioni, Molza e Tebaldeo); diversamente nel Quattrocento molti poeti oscillano tra il 4 e il 10%, ad esempio Giusto, Lorenzo, Filenio Gallo, Buonaccorso da Montemagno, Serafino Aquilano e Cariteo. Petrarca si allinea sostanzialmente ai suoi interpreti cinquecenteschi avendo 10 sonetti su 317 e 2 canzoni aperti da un verso-sintagma.

In generale simili figure sembrano riflettere una concezione del verso più quattrocentesca che cinquecentesca, quantunque siano radicate nell'esperienza petrarchesca. Gli studi di Baldassari e Bellomo hanno mostrato che l'endecasillabo quattrocentesco è contraddistinto da una ricerca di scorrevolezza e fluidità, e ricalca più volentieri le opzioni petrarchesche afferenti al dominio della *dulcedo* e della *suavitas*, tra le quali spicca proprio la propensione ai “versi-sintagma” e privi di partizioni¹⁸. Al contrario nella prima metà del Cinquecento questo schema ritmico-sintattico pare molto meno frequente, specialmente in Bembo e Della Casa. Nel veneziano addirittura è presente in un terzo dei casi rispetto ai *Sonetti e canzoni* sannazariani, non di rado con una differenza fondamentale, l'uso della sindesi tra gli aggettivi, sia in presenza di una dittologia centrale sia nel caso di sequenze di più aggettivi. Per di più nelle *Rime* bembiane sono meno ricorrenti proprio le soluzioni più suggestive, ossia quelle che allineano quattro o cinque attributi in sinalefe e asindeto.

Santo, saggio, cortese, alto Signore	1 3 6-7 10 (<i>Rime</i> XXI 1)
Che gli onorati sette colli aprici	4 6 8 10 (<i>Rime</i> XXV 3)
Che 'n questa grave e frale e nuda spoglia	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> XCIV 8)
Fatale e prezioso mio ritegno	2 6 8 10 (<i>Rime</i> CII 14)
Ma l'immagine sua turbata e schiva	3 6 8 10 (<i>Rime</i> CIV 9)

¹⁸ BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo*, pp. 153-82 (in particolare pp. 173-82 per il fenomeno in esame); BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi*, pp. 19-102 (in particolare pp. 83-85).

Fenomeni come la sindesi e l'anastrofe degli aggettivi possessivi alterano in modo significativo la fisionomia ritmica dei versi (altrimenti molto fluidi e rapidi), perché da una parte ne rallentano la scansione, dall'altra tendono a recuperare il tipico andamento bipartito. La ragione di questa discrepanza, come accennato, risiede probabilmente in una diversa idea dell'endecasillabo, vale a dire nella predilezione dei lirici cinquecenteschi (soprattutto di quelli con un orientamento *grave*) per un verso ritmicamente più articolato e lento, con molti snodi e pause intonative, sovente ottenuti attraverso la complicazione dell'ordine delle parole e un continuo contrappunto tra il piano metrico e quello sintattico¹⁹.

In questa prospettiva è significativo il trattamento bembiano dello schema anapestico, dal quale siamo partiti. Accanto alle realizzazioni tradizionali della variante con clausola giambica già evocate, convive un numero consistente di endecasillabi con una cesura anticipata in 1a o 3a sede, o posticipata in 8a (o addirittura con entrambe), che in non pochi casi ha come effetto la creazione di una certa ambiguità intonativa²⁰. Quasi sempre la pausa anomala viene però compensata da una seconda pausa di 6a, che ristrutturata il profilo intonativo del verso, e magari da una dittologia sotto *ictus* di 8a 10a. Ne deriva la tipica scansione a tre tempi, di solito molto rallentata. La divisione in tre segmenti è infatti spesso causata o dalla conclusione di una frase nel primo emistichio – e dunque è accentuata dall'inarcatura –, o da un *ordo verborum artificialis*.

Leggiadre arti, / cortesi e bei costumi	2-3 6 10 (<i>Rime</i> XXXVI 13)
Tanti / al vento / sospiri / e lode / spargo	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> XLVI 2)
Or hai colto / del mondo / il più bel fiore	1 3 6 10 (<i>Rime</i> LX 1)
Morte, che tronca lungo aspro tormento,	1 4 6-7 10
È riposo, / e chiunque / a suo cordoglio	3 6 10 (<i>Rime</i> XCVIII 12-13)
«Nessun / vive / di me / più lieto / amante»	2-3 6 8 10 (<i>Rime</i> CV 4)
Brama, / ch'ogni viltà / languisca e pèra	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> XXXII 5)
Lasso me, / ch'ad un tempo / taccio e grido	1 3 6 8 10 (<i>Rime</i> XL 1)

Il secondo tratto distintivo dei versi anapestici bembiani consiste nel loro coinvolgimento in procedimenti inarcati: essi hanno in molti casi una forte pausa sintattica dopo la 6a sede (eventualmente seguita da una congiunzione in sinalefe con funzione di rilancio ritmico) e un secondo emistichio inarcato, in anastrofe o iperbato rispetto al verso successivo. Talvolta l'endecasillabo presenta anche una cesura anticipata che distorce fortemente il profilo ritmico, tuttavia il fenomeno è molto meno frequente. Non di rado invece il *rejet* è molto breve e altererebbe in modo significativo la

¹⁹ Per l'endecasillabo cinquecentesco i soli riferimenti bibliografici disponibili oltre al saggio bembiano di Praloran riguardano Della Casa e Galeazzo di Tarsia: si vd. innanzitutto AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas"*, pp. 61-120, ma anche L. TIEGHI, *Ritmo e metro in Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», v, 2005, pp. 67-94, EAD., «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 S. CARRAI, Roma, Storia e Letteratura, 2007, pp. 445-70, e GROSSER, *Verso una mappa del petrarchismo*.

²⁰ Preme precisare che qui e altrove si utilizzerà il termine cesura in senso generico, non tecnico, per indicare «una pausa linguistica – vera e propria o sintagmatica – che cada pressapoco alla metà di un verso [...]». Il termine non ha allora nessuna pretesa tecnica, tanto meno strutturale, viene cioè applicato per comodità a versi singoli senza che chi l'utilizzi si preoccupi di una sua effettiva pertinenza metrica» (MENCHETTI, *Metrica italiana*, pp. 462-63).

curva intonativa del testo, producendo una vera slogatura, se non che la sua forza traumatica è quasi sempre controbilanciata dalla presenza di una struttura bipartita (o tripartita) e correlativa, nonché dal ritmo giambico completo, il quale grazie alla sua elevata densità accentuale riesce ad assorbire l'impatto dell'*enjambement*.

Sofferenza lo schermo, e di pensieri	3 6 10
Alti lo stral, e 'l segno opra divina;	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> IX 10-11)
Tu sarai 'l mio Parnaso, e 'l crine intorno	3 6 8 10
Ancor mi cingerai d'edere nove.	2 6-7 10 (<i>Rime</i> XXII 13-14)
Alor senza sospetto il vano e folle	2-3 6 8 10
Di me trionfa a pieno arbitrio, e parte	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> XLVIII 9-10)
Lieta e chiusa contrada, ov'io m'involo	1 3 6 8 10
Al vulgo, e meco vivo e meco albergo,	2 4 6 8 10 (<i>Rime</i> LIX 1-2)
Oggi meco pensier? perché l'adorna	1 3 6 8 10
Mia giovinezza ancor non l'ebbe tale?	1 4 6 8 10 (<i>Rime</i> LXXVIII 11-12)

In modo analogo a quanto visto per il modulo anapestico, Sannazaro dimostra una forte inclinazione alla correlazione e alla bipartizione anche in rapporto al *pattern* di 4a 8a 10a, il quale, nella sua declinazione con *ictus* di 2a, è «uno schema “portante” della tradizione dell'endecasillabo e in particolare del genere lirico»²¹. Sannazaro accoglie sostanzialmente le principali specificità delle esecuzioni petrarchesche, e dunque: dittologie in clausola

con sue vaghezze amorosette e nove 4 8 10 (*SeC* LXXII 9);

strutture correlative (e chiastiche)

da me partirle, e dimostrarle altrove 2 4 8 10 (*SeC* XV 6)
 un pianger basso, un mormorare ocolto 2 4 8 10 (*SeC* LXXXVIII 11);

ma anche costruzioni di notevole fluidità come i nessi determinato più determinante e le dittologie centrali

e 'l tristo suon de le querele antiche 2 4 8 10 (*SeC* XXXIV 4)
 e me ferì d'un invisibil dardo 4 8 10 (*SeC* LXXXIII 4)
 drizza il tuo ingegno e le tue forze altrove 1 4 8 10 (*SeC* LXXXI 13).

La maggior parte di queste figure rispetta la struttura profonda del modulo, nettamente bipartita e, nel caso dei versi a quattro *ictus*, perfettamente simmetrica, costituita da due sintagmi intonativi biaccentuali speculari. Anche in questo caso Sannazaro tende a restringere la gamma delle realizzazioni petrarchesche: ne è una prova la frequenza con cui orchestra la clausola sul nesso aggettivo più nome, pari addirittura al 50% (contro il 35% di Bembo). Una conferma supplementare viene dal confronto con il trattamento dello schema nelle *Rime* bembiane. Endecasillabi del tipo appena indicato ricorrono infatti anche in queste ultime

²¹ PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, p. 139.

E piano orgoglio et umiltate altera	2 4 8 10 (<i>Rime</i> XXXII 4)
D'ogni altro schivo e di me stesso incerto	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LV 14)
Ti chiudi in sacra e solitaria cella	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXX 8)
Il lungo error de le mie voglie ardenti	2 4 8 10 (<i>Rime</i> CVI 4)

ma in molti meno casi, giacché il veneziano sfrutta i meccanismi più raffinati della *variatio* ritmica petrarchesca, ed è incline a disinnescare, se non addirittura a slogare, il passo tradizionalmente bipartito di questa tipologia ritmica attraverso l'introduzione di cesure anticipate e posticipate in 2a e 8a sede. Le strategie impiegate a questo fine sono numerose: innanzitutto Bembo si avvale di un *ordo artificialis*, perlopiù dell'anastrofe di un complemento sotto *ictus* di 4a o di 8a, che crea un andamento tripartito o quadripartito, o quantomeno sommuove sintatticamente la fisionomia bipartita aggiungendo una seconda pausa intonativa più debole prima o dopo l'appoggio centrale.

Catene / al collo / adamantine e salde	2 4 8 10 (<i>Rime</i> II 11)
Avess'io almen / d'un bel cristallo / il core	2 4 8 10 (<i>Rime</i> VII 5)

Il segmento intruso può essere dilatato tra la 4a e l'8a sede, con effetti particolarmente suggestivi qualora il sintagma in anastrofe o iperbato sia una dittologia, poiché, come ha mostrato Praloran per Petrarca, in queste circostanze «è possibile pensare ad una lettura doppia, contrastante, tra un'intonazione naturale “a tre” e un impulso metrico che trattiene un accento centrale (il primo membro della dittologia) appoggiando in qualche modo la “memoria ritmica” dominante»²².

«Io fui / dal novo e gran diletto / scorta	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXIV 5)
Pormi / di pace e di me stesso / in bando	1 4 8 10 (<i>Rime</i> XCI 4)

Le tecniche alternative sono essenzialmente due e di nuovo già previste dal sistema petrarchesco: in primo luogo l'inarcatura con un *rejet* o un innesco molto breve, magari compensato da una seconda pausa intonativa in 4a sede.

Là dove bagna il bel Metauro, e dove	2 4 8 10 (<i>Rime</i> XXII 10)
Poi che l'avete a l'orgoglioso et empio	1 4 8 10
Nemico tolta e pareggiate l'onte,	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXXII 5-6)

In secondo luogo l'intromissione di una subordinata interposta o di un inciso al centro del verso, più frequente nei movimenti di chiusura sintattica, in consonanza con la lezione petrarchesca.

Così m'hai giunto, e non men' pento, Amore	2 4 8 10 (<i>Rime</i> II 12)
E 'n foco e 'n pianto e com'ei vòl, mi viva	2 4 8 10 (<i>Rime</i> LXV 11)
Del cor, già stanco in aspettando, sgombra	2 4 8 10 (<i>Rime</i> XCVIII 8)

Tutti questi espedienti non sono assenti nei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro, ma hanno un'incidenza molto bassa, quindi non possono essere considerati figure caratterizzanti della versificazione del napoletano.

²² Ivi, p. 178.

La divergenza tra i comportamenti metrici dei due poeti può (e deve) essere acclarata anche in relazione alla struttura ritmico-sintattica del sonetto e alla funzione delle correlazioni. Lo scarto quantitativo nell'uso di queste ultime è infatti sensibile ma non tale da spiegare l'impressione molto diversa che si ricava dalla lettura dei testi dei due autori. La specificità della prassi versificatoria di Sannazaro consiste nel fatto che il suo forte binarismo (ritmico-)sintattico si traduce di frequente in un accumulo correlativo, combinato a una scarsa propensione all'*enjambement*: nei *Sonetti e canzoni* ben ventiquattro sonetti (il 30%) replicano una o due strutture correlative lungo quattro versi o più, mentre nelle *Rime* bembiane soltanto il 15% dei sonetti contiene catene correlative, quasi sempre ridotte a due o tre versi, e più diversificate grazie ai procedimenti inarcanti. Almeno la metà di questi testi è databile con certezza al periodo 1490-1511, appartiene dunque alla prima fase della produzione lirica bembiana. Si tratta oltretutto di testi molto connotati a livello stilistico, in quanto spesso sono monoperiodali, e il loro scheletro sintattico-inventivo è l'accumulazione-enumerazione di stampo petrarchesco. In seguito Bembo eviterà le forme più abusate di parallelismo e le *accumulationes*, seppur variate, e non comporrà più sonetti monoperiodali "a detonazione"²³, mostrando una predilezione più marcata per i fenomeni di asincronismo e di asimmetria, in linea con la sensibilità cinquecentesca *grave*.

La tendenza bembiana a minare la sincronia tra metro e sintassi (in serie correlative) è ben esemplificata da questa terzina:

La pena è sola, ma la gioia mista	2 4 8 10
D'alcun tormento sempre, e quella pace	2 4 6 8 10
Poco sicura, onde mia vita è trista;	1 4-5 8 10 (<i>Rime</i> XII 9-11).

I versi sono costruiti su un parallelismo a tre membri: il v. 9 introduce i primi due termini con una bipartizione di tipo correlativo, tuttavia quest'ultima è immediatamente incrinata dall'inarcatura anaforica, che a sua volta provoca lo slittamento del terzo membro in *enjambement* tra i vv. 10-11. Il sonetto XXXII, il cui termine *ante quem* per la datazione è il 1510-11 vista la sua presenza nella silloge per Elisabetta, è invece rappresentativo del trattamento delle *accumulationes*. Esso contiene infatti un catalogo ed è interamente contesto di correlazioni: Amore presenta al poeta la donna e la sua natura contraddittoria nonché gli effetti contrari che ella suscita in lui.

Mostrami Amor da l'una parte in schiera	1 4 8 10
Quanta non fu giamai fra noi, né fia,	1 6 8 10
Bellezza in sé raccolta e leggiadria	2 4 6 10
E piano orgoglio et umiltate altera,	2 4 8 10
Brama, ch'ogni viltà languisca e pèra	1 3 6 8 10
E fiorisca onestate e cortesia,	3 6 10
Alma talor sdegnosa e talor pia,	1 4 6 9-10
Che di nulla qua giù si fida o spera;	3 6 8 10
Da l'altra, speme al vento e tema invano	2 4 6 8 10

²³ Su questo tipo di organizzazione sintattica vd. almeno L. RENZI, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, «Lectura Petrarce», VIII, 1988, pp. 187-220.

E fugace allegrezza e fermi guai	3 6 8 10
E simulato riso e pianti veri	4 6 8 10
E scorno in su la fronte e danno in mano;	2 6 8 10
Poi dice a me: «Seguace, quei guerrieri	2 4 6 10
E questo guiderdon tu meco arai».	2 6 8 10 (<i>Rime</i> XXXII)

Un esempio simile è il sonetto dei contrari XL, rielaborazione di un madrigale tradito dalla redazione queriniana degli *Asolani*, e inviato da Urbino a Lucrezia Borgia con lettera il 15 dicembre 1506.

Lasso me, ch'ad un tempo taccio e grido	1 3 6 8 10
E temo e spero e mi rallegrò e doglio,	2 4 8 10
Me stesso ad un signor dono e ritoglio,	2 6-7 10
De' miei danni egualmente piango e rido.	3 6 8 10
Volo senz'ale e la mia scorta guido,	1 4 8 10
Non ho venti contrari e rompo in scoglio,	3 6 8 10
Nemico d'umiltà non amo orgoglio,	2 6 8 10
Né d'altrui né di me molto mi fido.	3 6-7 10
Cerco fermar il sole, arder la neve,	1 4 6-7 10
E bramo libertate e corro al giogo,	2 6 8 10
Di for mi copro e son dentro percosso.	2 4 7 10
Caggio, quand'io non ho chi mi rileve,	1 4 6 10
Quando non giova, le mie doglie sfogo,	1 4 8 10
E per più non poter fo quant'io posso.	3 6 10 (<i>Rime</i> XL)

Colpisce in entrambi i testi l'estrema *varietas* ritmica – tra versi contigui e nell'insieme – che compensa la ripetitività delle strutture retoriche e la relativa semplicità sintattica: essa non si limita alla consecuzione dei *patterns* ritmici, bensì coinvolge il peso sillabico delle parole e la loro qualità (sdruciole, piane e tronche), nonché le pause intonative e le inarcature.

In Sannazaro le correlazioni sono invece diffuse in tutto il *corpus* e rappresentano un elemento costruttivo fondamentale, che in parte supplisce alla sintassi poco inarcante. La coincidenza di misure metriche e sintattiche riflette infatti la preminenza del rigore architettonico, della geometria nella concezione sannazariana del verso e del sonetto, ma trova una compensazione proprio nei parallelismi e nelle anafore, i quali, insieme alla subordinazione, garantiscono una tessitura mossa ai testi poiché gli elementi ripetuti non sono disposti in modo simmetrico, e i sintagmi correlati non hanno la medesima composizione verbale ed ampiezza sillabica²⁴. Di questo gioco di linee sono esemplari brani come i seguenti:

Interditte speranze e van desio,	3 6 8 10
pensier fallaci, ingorde e cieche voglie,	2 4 6 8 10
lacrime triste, e voi, sospiri e doglie,	1 4 6 8 10
date omai pace al lasso viver mio.	1 4 6 8 10 (<i>SeC</i> LXXXI 1-4)
Liete, verdi, fiorite e fresche valli,	1 3 6 8 10
ombrose selve e solitari monti,	2 4 8 10
vaghi ucelletti a le mie note pronti,	1 4 8 10
di color persi, variati e gialli;	3-4 8 10

²⁴ Su questo punto vd. anche SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*.

voi, susurranti e liquidi cristalli,	1 4 6 10
voi, animali innamorati, insonti,	1 4 8 10
voi, sacre Ninfe, che abitate i fonti,	1-2 4 8 10
deh!, state a udir da' più secreti calli.	2 4 8 10 (<i>SeC</i> LXXXVIII 1-8)

Sannazaro dà prova di una notevole capacità di variazione nella costruzione dei sintagmi correlati, giacché le quartine, oltre a essere prive di *enjambements* (e nel secondo caso fondate su versi-sintagma), sono pressoché isoritmiche, a differenza delle sequenze correlative bembiane e petrarchesche, e andrà ricordato che proprio l'isoritmia è un segno della matrice ancora quattrocentesca della metrica del napoletano. Fenomeni affini sono reperibili nel sonetto XCVIII, dove la correlazione riguarda una sequenza di vocativi molto estesa, un modulo caro al poeta e diffuso nel Quattrocento nel solco della fortuna di *Rvf* CLXI.

O mondo, o sperar mio caduco e frale,	2 5-6 8 10
o ciel sempre al mio ben tenace e parco,	2-3 6 8 10
o vita, onde d'uscir non trovo il varco,	2-3 6 8 10
e veggio che pur sei breve e mortale;	2 6-7 10
o fati, o ria fortuna, a cui non cale	2 4 6 8 10
di questo mio noioso e grave incarco;	2 4 6 8 10
o faretra spietata, o crudel arco,	3 6 9-10
perché tarda vèr me l'ultimo strale?	3 6-7 10 (<i>SeC</i> XCVIII 1-8)

Qui la monotonia è elusa attraverso due lievi aperture sintattiche ma soprattutto grazie alla diversa estensione dei segmenti correlati, cui si aggiunge un uso sapiente delle apocopi e dei monosillabi: quantunque sussista una forte omogeneità tra i versi a causa delle figure binarie e del procedimento iterativo di impronta patetica, non vi è nemmeno una coppia di versi con una configurazione sintattica identica. In questi casi è possibile apprezzare il salto compiuto da Sannazaro rispetto ai suoi predecessori, poiché, malgrado la conservazione di un'ossatura ritmico-sintattica tipicamente quattrocentesca, egli riesce a introdurre una finissima *variatio* ritmica che spinge verso la dissoluzione degli schemi anaforici in un'onda musicale, segno che, nonostante la ripetitività riscontrata nelle realizzazioni dei moduli di 3a 6a e di 4a 8a, ha compreso i meccanismi profondi della metrica dei *Fragmenta*.

Un altro brano indicativo della tecnica sannazariana è l'attacco del sonetto LX:

Senza il mio sole, in tenebre e in martiri,	1 4 6 10
in lungo pianto, in solitario orrore,	2 4 8 10
trapasso i giorni e li momenti e l'ore,	2 4 8 10
e l'aspre notti in più caldi sospiri.	2 4 7 10
E benché in sonno acquete i miei desiri	3-4 6 10
quella, nel cui poter gli pose Amore,	1 (4) 6 8 10
io sarei spento già, se non che 'l core	3-4 6 8 10
si sforza ombrarla, ove ch' i' vada o miri.	2 4-5 8 10 (<i>SeC</i> LX 1-8)

I primi tre versi sono costruiti su due strutture a tre membri, tuttavia internamente variate: la prima serie è costituita da una dittologia e da due sintagmi del tipo aggettivo più nome, che fungono da

complementi circostanziali; la seconda è una semplice terna di sostantivi in funzione di complemento oggetto, che infrange la scansione fortemente bipartita dei vv. 1-2. Il v. 4 recupera l'andamento bipartito accostando due sintagmi del tipo aggettivo più nome, ed è saldato ai versi precedenti dall'elisione del verbo. In questo modo il poeta conferisce movimento a un periodo altrimenti statico, ed è forse lecito leggere nell'anomalo passo dattilico del quarto verso una precisa volontà autoriale: il ritmo quasi smagliato dell'endecasillabo sottolinea l'eccezione, la minima apertura positiva concessa al poeta nel sonno (la visione della donna benevola).

Un'altra differenza sostanziale tra le correlazioni sannazariane e bembiane è la collocazione all'interno dei sonetti: Bembo preferisce nettamente la fine del sonetto alla sua apertura, Sannazaro l'opposto. Il primo insomma attribuisce alla correlazione un valore conclusivo, sicché la associa perlopiù ai movimenti di chiusura sintattica e alla fine dei comparti metrici (specie in presenza di clausole asindetichiche); al contrario per il secondo essa rappresenta l'impulso ritmico fondamentale, che dà avvio alla curva ritmica del sonetto o di una sua partizione. Per Sannazaro il modulo è la condizione di partenza, una spinta (all'evasione), eventualmente negata nel corso del testo; per Bembo è la conquista finale, e non sarà forse forzato leggere in questa costante stilistica un riflesso della diversa psicologia dei poeti.

Tornando alle figure ritmiche, un altro schema che aiuta a chiarire il rapporto dei due verseggiatori con la metrica dei *Fragmenta* è la contiguità accentuale di 6a-7a, la più tradizionale. Il primo aspetto di qualche rilievo è la modalità di esecuzione dello scontro: in Sannazaro la sinalefe prevale con il 41.89% sullo scontro consonantico per apocope (33.10%); in Bembo invece la sinalefe rappresenta l'opzione meno frequentata, benché di pochi punti percentuali (29.91% contro il 33.33% dello scontro consonantico e il 34.62% dello scontro tra vocale e consonante). Le percentuali bembiane combaciano quasi perfettamente con quelle casiane e quelle petrarchesche deducibili dalla scansione dell'*AMI* (30.04%, 32.61%, 37.33%; 32.55%, 33.53%, 33.92%).

Il tipo di legame tra le parole coinvolte nel ribattimento è parimenti orientativo, giacché in un quarto delle realizzazioni con sinalefe dei *Sonetti e canzoni* (14 casi) si verifica una collisione tra due aggettivi coordinati per asindeto, mentre in Bembo solo quattro volte e su un totale di versi quasi doppio, in Petrarca addirittura tre volte su un totale quattro volte più grande, in Della Casa due volte, in Trissino una volta. Si tratta del tipico effetto di "dialefe nella sinalefe", secondo la nota formula di Isella, sul quale Sannazaro spesso ricama instaurando rapporti di assonanza e consonanza, oppure introducendo trame allitterative tra le voci che collidono.

Or non devria la rArA, AlmA beItade	1 4 6-7 10 (SeC XVI 9)
CArA, fIdA, AMoROSA, AlMA quiete	1 3 6-7 10 (SeC XXIII 1)
Onde s'e' miei gravOSI aSprI tormenti	1 4 6-7 10 (SeC XXXII 12)
sante, dolci, onorATE, ALTE parole	1 3 6-7 10 (SeC LXXXIII 6)
tener quest'affannOSO, aSprO viaggiO	2 6-7 10 (SeC LXXIV 10)
Fra TanTi Tuoi divini alTi conceTTi	2 4 6-7 10 (SeC LXXXVI 1)

In questa prospettiva è pure significativa la fitta presenza di un'altra figura ritmica molto caratterizzata, questa volta già nei *Fragmenta*, quella che prevede una dittologia sindetica aggettivale in clausola dipendente da un nome. In Petrarca il 20% circa dei versi di 6a-7a con una dittologia in clausola ha questa configurazione, in Sannazaro addirittura il 35%, mentre in Bembo solo il 13%.

tolta da quel pensier vago e sublime	1 4 6-7 10 (<i>SeC</i> III 7)
ai modi santi, a le opre alte e modeste	2 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XII 6)
Ivi coi messi suoi pronti e leggieri	1 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XXI 5)
che 'l basso stil con rime alte et ornate	2 4 6-7 10 (<i>SeC</i> XXXVI 6)
e fra tanti terrori atrì e funesti	3 6-7 10 (<i>SeC</i> LXXVII 12)

Il legame della dittologia con il sostantivo sotto *ictus* di 6a abolisce in parte l'autonomia ritmica che normalmente la contraddistingue, e la sinalefe in coincidenza con il contraccanto contribuisce a rafforzare l'effetto di sutura. Come si è visto infatti Sannazaro non ama perturbare troppo la linea intonativa e in generale i contrasti, pertanto si avvale della sinalefe con una frequenza oltremodo maggiore rispetto agli altri poeti in presenza di una dittologia in punta di verso. Se astraiano dalla figura e consideriamo tutte le dittologie associate al ribattimento di 6a-7a, notiamo che Sannazaro usa nel 56% dei casi la sinalefe, mentre Petrarca solo nel 39%, Bembo e Della Casa addirittura nel 19% e nel 27%²⁵. Alla fusione tipica di Sannazaro Bembo preferisce lo scontro delle linee, o comunque un passo più lento e franto, ottenuto attraverso la perturbazione dell'ordine delle parole o l'inserimento di un inciso in coincidenza con il contraccanto. L'esecuzione da lui prediletta è una tra le più tradizionali: dittologia in clausola e scontro consonantico per apocope.

Te non offenda mai caldo né gelo	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> XXV 11)
Quando le chiome d'or caro e lucente	1 4 6-7 10 (<i>Rime</i> LXXVIII 3)
Madonna, e sol di sé l'orna e raccende	2 6-7 10 (<i>Rime</i> XXXIV 4)
Pòn dar, e di mill'alme scacciar fora	2 6 9-10
Desir' vili e 'ngombrar d'alti e cortesi	2-3 6-7 10 (<i>Rime</i> LVII 10-11)
E, mentre il corso al mar frena e sospende	2 4 6-7 10 (<i>Rime</i> LXXXVII 3)
Per far tosto di me polvere et ombra	2-3 6-7 10 (<i>Rime</i> XCVIII 1)

Già Praloran aveva osservato che questi versi (specie i primi) «hanno davvero la stessa fisionomia bipartita: movimento ascendente e poi bruscamente discendente»; aveva poi aggiunto che «caratteristica petrarchesca è quella di insistere su echi fonici tra le due parole a cavallo della cesura», e che «Bembo recupera perfettamente questa armonizzazione timbrica che “lega” ciò che invece il profilo ritmico-sintattico divide»²⁶. Ma vanno altresì rilevate da una parte le pause anticipate indotte dalle inarcature, dall'altra la posizione anastrofica che qualifica in non pochi casi il termine sotto *ictus* di 6a (o quello

²⁵ Vale la pena di sottolineare pure la varietà bembiana e l'ortodossia sannazariana a livello lessicale: tre quarti delle dittologie di Sannazaro associate a questo schema sono coppie petrarchesche o loro variazioni; mentre quelle bembiane sono riconducibili ai *Fragmenta* soltanto in un quarto dei casi circa.

²⁶ PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, p. 418.

precedente), e di conseguenza la tendenza a introdurre una pausa supplementare all'interno del verso. Il veneziano cerca spesso soluzioni alternative all'andamento tradizionalmente bipartito dello schema, e le trova non solo nei versi-sintagma di cui si è detto, ma anche nelle enumerazioni a quattro o cinque membri, che equiparano gli accenti rendendo la curva intonativa omogenea, priva di fratture.

Volar speme, piacer, tema e dolore	2-3 6-7 10 (<i>Rime</i> XX 11)
L'erba, il fiume, gli augei, l'auxa ti chiama	1 3 6-7 10 (<i>Rime</i> XXI 14)
Vela, remi, governo, ancore sforza	1 3 6-7 10 (<i>Rime</i> XXX 6)

Effetti particolarmente preziosi sono ottenuti attraverso la collocazione di un proparossitono con attacco vocalico sotto accento di 7a, che altera la serie di solito impostata sulla misura del bisillabo e su parole piane e tronche. Inoltre, giusta la sua inclinazione a variare la tessitura del verso, Bembo esaurisce di rado le undici sillabe nella serie enumerativa, e inserisce in attacco o in punta di verso un verbo in grado di polarizzare lievemente il profilo ritmico. In alternativa ricorre ai versi tripartiti, di solito caratterizzati da un'alterazione dell'*ordo verborum naturalis*.

Porto, / se 'l valor vostro / arne e perigli	1 6-7 10 (<i>Rime</i> XIV 1)
Far pote / i giorni miei / lieti e felici	1-2 4 6-7 10 (<i>Rime</i> XXV 6)

Infine, restano da considerare almeno gli endecasillabi di 4a 6a 10a. Come è noto, si tratta di uno schema accentuativo che gode di notevole fortuna prima di Petrarca, ma che proprio a partire dai *Fragmenta* subisce un forte ridimensionamento a causa della scarsa densità accentuale della sua clausola, che confligge con l'esigenza di tardità connaturata alla lirica petrarchesca e petrarchista²⁷. Per questa ragione nella storia dell'endecasillabo si è presto imposta una realizzazione del *pattern* che ha marginalizzato tutte le altre, lo schema nobile e di lunga durata con parola sdrucchiola sotto *ictus* di 6a. In Sannazaro è frequente ma non al livello di Petrarca: nei *Fragmenta* copre il 19% dei versi di 4a 6a 10a, nei *Sonetti e canzoni* l'11%, negli *Amorum libri* il 13%, in Della Casa il 10% (nei sonetti), infine in Bembo solo il 4.76%²⁸. Uno sguardo al lessico è altresì indicativo: Sannazaro impiega solo aggettivi e sostantivi come proparossitoni, e tre quarti di essi sono già utilizzati da Petrarca in queste condizioni; Bembo sceglie nomi e aggettivi petrarcheschi ma anche molti verbi che invece non hanno attestazioni in Petrarca (benché quest'ultimo ne faccia largo uso in questa sede)²⁹.

Nei *Sonetti e canzoni*, accanto a tale soluzione, vi sono le bipartizioni (correlative) e le figure fluide come il tipo determinato più determinante.

²⁷ Vd. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo per Petrarca*.

²⁸ Cfr. almeno ivi, pp. 143-45, G. BALDASSARI, *Formularità del linguaggio lirico boiardo*, «Stilistica e metrica italiana», VIII (2008), pp. 3-58, a pp. 12-20; ID., *Un laboratorio del petrarchismo*, pp. 159-64.

²⁹ Di seguito il regesto delle voci e la loro frequenza in Petrarca (con l'asterisco si indicano le parole non attestate nei *Riff*): Sannazaro *debili* (1), **florido*, *torbido* (3), **languida*, *libero* (2), **utile*, *angelica* (14), *tenebre* (3), *angeliche* (14), *miseri* (6), *liquidi* (2), *angelico* (14), *candido* (3); Bembo **escono*, *turbido* (3), *liquidi* (2), *lacrime* (8), **muovono*, *angelica* (14), **mancano*, *tenebre* (3), *miseri* (6), **cinsela*. Della Casa è pure molto petrarchesco nelle sue scelte: *lacrime* (8), *angeliche* (14), *candido* (3), *angelica* (14), *torbida* (3), **Esaco*.

e d'un novello e florido colore	4 6 10 (<i>SeC</i> X 6)
di questa vita languida e mortale	2 4 6 10 (<i>SeC</i> XIV 2)
per farne un carro aurato e triunfale	2 4 6 10 (<i>SeC</i> XXXI 11)
il marmo avanza, e i gigli discolora	2 4 6 10 (<i>SeC</i> XLII 11)
Mirate quella angelica bellezza	2 4 6 10 (<i>SeC</i> XLIX 5)

Questo genere di strutturazione comporta talora il superamento dell'andamento bipartito dell'endecasillabo, in particolare quando i versi sono costruiti su un sostantivo in clausola preceduto da dittologia aggettivale, giacché quest'ultima elimina il *break* ritmico in 4a o 6a sede, nonostante la presenza di un indugio intonativo sul primo termine. Pure Bembo ricorre alle figure bipartite e correlate, tuttavia in molti casi destabilizza la struttura del verso collocando il confine tra due proposizioni o due periodi a cavallo della cesura di 6a (o di 4a), e innescando un *enjambement* nel secondo emistichio, talvolta favorito dalla sinalefe e da una congiunzione come *e* o *onde* in cesura, dal forte valore propulsivo.

Rubini e perle, <i>ond'escono</i> parole	2 4 6 10
Si dolci, ch'altro ben l'alma non vòle;	2 4 6-7 10 (<i>Rime</i> VIII 6-7)
Son queste quelle chiome, <i>che</i> legando	2 4 6 10
Vanno 'l mio cor, sì ch'ei ne more expresso?	1 4 6 8 10 (<i>Rime</i> XX 5-6)
L'altro la faccia bianca e sbigottita	1 4 6 10
Dal tuon, che qui sì grande si sentio,	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XXIII 6-7)
Cote d'amor, di cure e di tormento	1 4 6 10
Ministra, che quetar mai non ne lasci,	2 6-7 10 (<i>Rime</i> I 3-4)
Scorgo i bei lumi et odo quel gentile	1 4 6 10
Spirto e d'altro giamai non mi cal molto.	1 3 6 10 (<i>Rime</i> LXXV 7-8)

La figura è spesso aggravata dall'estrema brevità del *rejet*, non sempre controbilanciata da una seconda pausa intonativa in sede canonica. Molto interessanti sono gli esempi in cui l'inarcatura ha carattere anaforico e induce un'ambiguità intonativa, obbligando il lettore a ristrutturare a posteriori il profilo ritmico del verso di innesco. Simili esempi, salvo errori, sono del tutto assenti in Sannazaro.

Il diverso comportamento metrico bembiano si spiega anche con un altro fatto: il 10% circa degli endecasillabi di 4a 6a 10a di Bembo è collocato in chiusa di sonetto; l'elusione degli sdruciolli sotto *ictus* di 6a è dunque dovuta alla scansione rapida e rubata tipica di questa figura ritmica, contraria alla lentezza che contraddistingue molti finali di periodo e di sonetto.

Scorger da l'altre; e come adorar Dio	1 4 6 9-10
Si debba solo al mondo, ch'è 'l suo tempio.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> I 13-14)
Ch'almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XIX 14)
Rivesta il mondo, e mai non se ne spoglie.	2 4 6 10 (<i>Rime</i> XXXVI 14)
Pien d'un leggiadro sdegno e di pietate.	1 4 6 10 (<i>Rime</i> XXXVII 14)

IV. Mengaldo, nel suo contributo del '62, sosteneva che con Sannazaro si verificano «l'abbandono delle strutture lineari tipiche della poesia del '400 e l'incipiente formazione di strutture a spirale, ondulanti, potenzialmente aperte, con centri di gravità variamente spostabili». Individuava quindi nell'intuizione musicale di Sannazaro un antecedente dell'orchestrazione metrico-sintattica casiana, e

poneva il napoletano a metà strada tra «il tardogotico quattrocentesco e tipi strutturali prebarocchi e barocchi», elevandolo a precursore del madrigale tardocinquecentesco³⁰. Se quest'ultima ipotesi pare corretta, non si riesce invece a condividere il parere dello studioso circa l'affinità tra le scelte ritmiche e sintattiche di Sannazaro e Della Casa. Ci sembra che la stessa definizione di Mengaldo della fisionomia stilistica dei testi sannazariani – ossia «sintassi sfumata, senza stacchi ma con sinuosi e dolci avvallamenti e fluidi passaggi, autocontemplazione di una psicologia senza capacità di forti contrasti e iati, ove le punte sono smussate nel concorde abbandono a una malinconia tutta musicale a una *rêverie* potenzialmente infinita»³¹ – sia molto lontana dal profilo casiano. L'impressione è che, in una temperie ancora aurorale e pionieristica nell'ambito degli studi stilistici, Mengaldo abbia forse accentuato in modo eccessivo alcune qualità della lirica sannazariana semplificando un poco l'evoluzione del petrarchismo metrico-sintattico tra fine Quattrocento e metà Cinquecento³². Non si vuole infatti negare il rilievo di Sannazaro nello sviluppo della poesia cinquecentesca, la sua funzione di precursore, bensì enfatizzare il carattere conclusivo della sua esperienza rispetto a quella quattrocentesca, e precisare la sua area di influenza: la sua metrica e la sua sintassi sono state certamente di qualche peso per i poeti della prima metà del secolo, non solo importanti per gli sviluppi successivi (Tansillo, un certo Tasso, *etc.*), basterebbero a provarlo i giudizi più che favorevoli all'uscita della *princeps*; tuttavia non si ritiene che abbiano ricoperto un ruolo centrale nella formazione della linea *grave* del petrarchismo.

Al fine di dimostrare questa ipotesi critica bisognerebbe allargare il discorso a tutte le forme metriche e a tutti i livelli di interazione di metro e sintassi, e soprattutto sarebbe necessario disporre di molte informazioni in più sulla lirica cinquecentesca per inquadrare i dati in una prospettiva storico-istituzionale adeguata. Ovviamente ciò non è possibile in questa sede; d'altronde va detto che i risultati degli studi più recenti sulla sintassi di Sannazaro e Bembo sembrano del tutto convergenti con le nostre conclusioni. Dal confronto serrato delle scelte ritmiche di Sannazaro e Bembo inoltre emergono già alcuni elementi molto indicativi per quanto riguarda la matrice ancora quattrocentesca dell'endecasillabo del napoletano nonché l'allineamento del secondo, non del primo, con Della Casa. La distanza che intercorre tra i due poeti è palese almeno in rapporto a tre ordini di fenomeni. Primo: l'inclinazione di Sannazaro a mantenere la linea intonativa del verso unita o a bipartirla in modo netto, e la sua tendenza alla fusione melodica, che non provoca effetti gravi, bensì una fluidità sinuosa, adeguata all'intonazione riflessiva e patetica dei testi (una fluidità ottenuta, ribadiamo, non attraverso una sintassi inarcante,

³⁰ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, pp. 456 e 458. Per l'istituzione di una linea Sannazaro-Casa-Tarsia-Tasso(-Barocco) vd. anche *ivi*, pp. 444-45.

³¹ *Ivi*, p. 458. In realtà lo stesso Mengaldo, dopo aver identificato quale costante stilistica della lirica sannazariana la tendenza a «prolungare e a render sistematica l'intuizione 'asincronica', l'estensione programmatica, inusitata nel '400, dell'*enjambement*», riconosceva che quest'ultima «assume, più che la funzione drammatica che sarà propria del Tasso e già del Casa, i connotati della *souplesse* ritmica», senza con ciò mutare, tuttavia, la propria posizione (*ivi*, p. 452).

³² Già M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 283 aveva «attenuato la forte contrapposizione istituita dal Mengaldo fra i moduli ipotattici del Sannazaro e le "strutture lineari della poesia del '400"».

bensì mediante un uso sapiente delle ripetizioni e dell'*ordo verborum artificialis*). Secondo: la tessitura ritmica molto variata dei sonetti bembiani, fondata, nonché sull'alternanza dei gruppi ritmici, anche su una gestione oculata delle partizioni versali, specialmente in relazione agli schemi accentuativi più diffusi. Terzo: l'uso sapiente dell'inarcatura da parte di Bembo al fine di conseguire un organismo mosso, e talvolta per creare vere ambiguità intonative, nel solco dei più fini contrappunti ritmici petrarcheschi. Un simile gusto per la variazione, oltre che per l'asimmetria e l'asincronismo, contrasta in parte con la ricerca metrica sannazariana, tutta volta a costruire geometrie e volumi³³.

Nei *Sonetti e canzoni* questa attitudine si traduce sovente in una maggiore fedeltà al Petrarca più lineare e simmetrico, meno *grave*, e alla metrica quattrocentesca, ma soprattutto implica una forte selezione delle opzioni offerte dal codice petrarchesco, sì che vengono promosse alcune soluzioni stilisticamente molto caratterizzate a scapito di una vera *varietas* (e si è visto, sebbene di sfuggita, che anche a livello lessicale vi è una certa ortodossia). La variazione esiste nella lirica sannazariana, ma agisce su pochi e ben selezionati temi e strutture formali: pertiene alle sfumature più che ai toni³⁴. Diversamente nelle *Rime* bembiane le due componenti – piacevolezza e gravità – sono sussunte in un ideale di variazione coerente con le dichiarazioni del teorico del secondo libro delle *Prose*, e le strategie ritmiche e i moduli impiegati per ottenere questo effetto sono davvero numerosi. In conclusione pare quindi lecito avanzare l'ipotesi che Bembo non possa essere considerato il principale (o il solo) responsabile della “standardizzazione” del petrarchismo, almeno di quello metrico-sintattico, in quanto egli non è animato dalla volontà strettamente classicistica di ridurre le possibilità contenute nel modello, anzi, ne coglie la profonda varietà e la sfrutta, preparando la via alle declinazioni *gravi* che domineranno a metà Cinquecento³⁵. Al contrario sembra che a porre le basi per la codificazione del petrarchismo come maniera sia stato Sannazaro, tanto dal punto di vista ritmico, quanto dal punto di vista sintattico, secondo quanto acclarato da Soldani nella citazione riportata in sede introduttiva.

Tutto ciò non deve e non vuole sottintendere un giudizio di valore, perché le diverse scelte stilistiche conseguono anche al temperamento dei due autori e al contenuto in parte differente delle loro poesie. Da questo punto di vista proprio Mengaldo aveva colto la specificità dell'esperienza amorosa e poetica di Sannazaro, ossia la *chiusura* e la *specializzazione* della sua lirica in «un'attentissima auscultazione dei

³³ SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti*, per spiegare la scarsità dei procedimenti inarcati, ha parlato di una «spinta, fondante nel napoletano, all'ordinato stoccaggio del materiale linguistico negli scomparti ritmici, insomma di un primato dell'architettura delle linee e dei volumi».

³⁴ Va però ricordato che la maggiore omogeneità nella gestione del profilo ritmico dell'endecasillabo e delle segmentazioni versali è parzialmente compensata dall'intenso ricorso – straordinario, per quanto sappiamo, prima di Tasso – al piede anapestico.

³⁵ In questo senso si possono applicare le parole di Afribo sul Casa a Bembo: «La differenza del Casa dalle classi medie del petrarchismo si misura, anche e soprattutto, da qui. La sua lettura del sonetto bembiano si *astiene* quasi del tutto dalle parole, e sono pochissimi i “mattoni” in comune, le punte di lessicalizzazione. Quello che coincide è l'*idea*, l'*ingenium*, la strategia costruttiva, la stilistica profonda, la scelta di scrutare e adoperare un certo Petrarca, quello *grave* e *aspro*, quello più in ombra» (AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas”*, p. 65). È innegabile che il lessico di Bembo è più petrarchesco, nondimeno in questa sede preme porre in rilievo la sua grande (e preminente) attenzione per la «stilistica profonda» dei testi, giacché normalmente viene trascurata negli studi sul petrarchismo (bembiano).

riflessi psicologici essenziali che nascono dalla proposta di una condizione umana tipica», che «ha il suo equivalente in una raffinata arte della “variazione”, variazione su pochi temi o *tests* psicologici assolutamente tipicizzati e insieme sui dati del modello petrarchesco». Lo studioso aggiungeva poi che «il movimento più vivo, la dialettica più sensibile di questa lirica» è «il confronto di timbro idillico (non senza le note petrarchesche del *solitario orrore*) con la natura come vivente spettacolo e accogliente rifugio: [...], la fuga dalla disarmonica vita civile nell’immobile e consolante armonia della natura»³⁶. Questa disposizione idillica, insieme con il registro patetico precipuo di molte liriche sannazariane, ha un immediato riflesso nello stile, giustificando la ricorrenza di fenomeni come i versi-sintagma in apertura di sonetto, e le cascate di vocativi correlati. Il patetismo si traduce infatti raramente in toni gravi, tantomeno aspri, mentre sfocia sovente in un potenziamento delle proprietà musicali del linguaggio; lo strumento prediletto da Sannazaro non è la rottura ma l’iterazione.

In un sonetto come XXIII, dove il poeta esprime il proprio anelito a una quiete che pare irraggiungibile (e si trasforma in desiderio di morte), il tono più riflessivo non altera l’intonazione e la curva ritmica normale: l’attacco – «Cara, fida, amorosa, alma quïete» – dice subito anche ritmicamente il desiderio del poeta di raggiungere uno stato di pace e d’isolamento, quasi che le pene possano trovare una soluzione temporanea proprio nella misura del verso. La doppia sinalefe che dilata il centro dell’endecasillabo, tutta giocata sulla vocale più aperta (che d’altra parte domina il verso: gli aggettivi estremi, *cara* e *alma*, assuonano proprio in sua virtù), la dieresi finale *quïete*, la sequenza di aggettivi coordinati per asindeto, con la sospensione centrale causata dall’inatteso polisillabo, tutto contribuisce a allungare il verso e ad accrescere l’effetto di stasi e atemporalità che entra in tensione con la fluidità connaturata alla figura sintattica. La forma sembra insomma riflettere la ricerca del poeta di superare lo scacco esistenziale, giacché la quiete tanto bramata (sia nella forma del rifugio nella natura, sia come fuga nel sogno) è sempre effimera, e il soggetto ricade irrimediabilmente nel presente, quindi nel lamento. È questo il nucleo primitivo da cui ha origine molta lirica sannazariana, magistralmente restituito dalla sintassi e dal ritmo. La lirica bembiana per contro è meno introspettiva e incline al lamento, più narrativa e raziocinante, forse meno emotiva, e l’elemento patetico è normalmente assente o confinato nella chiusa del sonetto. In particolare nelle *Rime* manca il tentativo di fuga dalla realtà nella dimensione arcadica oppure onirica caratteristico del napoletano: sono presenti testi sul tema dell’*otium* letterario in campagna oppure sui poteri pacificatori ma ingannevoli del sonno, nondimeno la poesia di Bembo è più fermamente ancorata alla realtà presente, e il conflitto è semmai (petrarchescamente) interno alla coscienza del poeta. Infine, oltre a questi elementi fondamentali, concorrono alla diversificazione della condotta metrica dei due autori anche la superiore varietà tematica delle *Rime* bembiane (a sua volta favorita dall’estensione della silloge nella forma definitiva, e dal disegno

³⁶ MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 441.

macrotestuale), nonché il progressivo consolidamento della componente *grave* e il graduale affrancamento dai moduli stilistici più schiettamente quattrocenteschi³⁷.

³⁷ Va infatti tenuto presente che la produzione lirica bambiana copre un arco cronologico molto ampio (grosso modo dagli anni '80-'90 del Quattrocento alla morte del poeta nel 1547); mentre l'esperienza poetica di Sannazaro in volgare si esaurisce sostanzialmente sulla soglia del nuovo secolo.

Profilo ritmico dell'endecasillabo quattro-cinquecentesco e petrarchesco

	% Petrarca Rvf (Praloran)	% Sannazaro SeC	% Bembo Rime 1530	% Bembo Rime 1548	% Trissino Rime	% Giusto BM (Baldassari)	% Lorenzini Canz. (Bellomo)	% Boiardo AL (Baldassari)	% Cariteo Endim. (AMI)	% Tebaldeo Rime Vulg. (AMI)	% Della Casa Rime
1.1 246810	7.66	11.35	10.78	10.68	8.86	14.26	10.01	9.85	7.48	8.89	15.13
1.2 146810	4.91	6.75	6.60	6.29	5.93	5.63	5.66	6.36	4.63	4.81	8.98
1.3 46810	2.75	5.63	3.30	4.01	4.53	4.02	2.90	4.51	5.99	3.55	2.53
tot.	14.32	23.73	20.68	20.98	19.31	23.91	18.57	20.71	18.12	17.26	26.65
2.1 24810	8.96	9.31	7.53	7.96	13.64	11.64	8.83	9.54	4.90	9.25	8.25
2.2 14810	6.31	3.86	4.44	4.75	7.07	4.50	4.21	5.37	2.99	4.29	4.20
2.3 4810	3.03	3.30	2.68	2.90	4.08	3.49	2.79	2.99	3.62	2.86	2.32
tot.	18.30	16.47	14.65	15.61	24.79	19.62	15.84	17.90	11.65	16.41	14.77
3.1 24610	4.39	4.09	5.47	5.18	4.72	8.58	4.55	8.52	6.81	4.89	2.24
3.2 14610	2.52	2.19	2.37	2.75	3.38	3.81	2.90	4.51	4.09	2.64	1.67
3.3 4610	1.69	2.00	1.81	1.91	2.80	2.52	1.69	3.89	4.76	1.77	1.09
tot.	8.60	8.28	9.64	9.84	10.90	14.91	9.15	16.91	15.67	9.32	5.00
4.1 24710	2.93	0.47	2.11	1.79	0.19	1.34	1.86	2.65	1.23	1.13	1.30
4.2 14710	1.54	0.37	1.19	1.05	0.51	0.32	1.07	1.39	0.88	0.38	0.29
4.3 4710	0.70	0.33	0.62	0.65	0.25	0.54	0.55	0.74	0.67	0.39	0.36
tot.	5.17	1.16	3.92	3.49	0.96	2.20	3.48	4.78	2.79	1.92	1.96
5.1 2610	1.91	1.72	1.65	1.94	2.87	4.40	2.27	3.83	4.57	2.46	0.65
5.2 26810	4.47	5.35	6.34	6.23	3.38	9.12	4.97	6.98	9.02	5.52	4.06
tot.	6.38	7.07	7.99	8.18	6.25	13.51	7.25	10.80	13.59	7.98	4.71
6.1 3610	3.00	2.75	1.75	2.04	2.10	0.91	2.72	2.35	3.85	2.69	1.01
6.2 13610	1.31	1.07	1.24	1.05	1.53	0.21	1.31	0.62	0.77	1.33	0.43
6.3 36810	6.96	7.96	4.80	4.97	5.04	1.77	4.10	3.70	7.17	4.76	4.27
6.4 136810	3.43	4.70	3.30	3.15	3.12	1.13	3.76	2.22	2.30	3.07	2.46
tot.	14.70	16.47	11.09	11.20	11.79	4.08	11.87	8.89	14.11	11.87	8.18
7.1 1610	0.36	0.19	0.46	0.52	0.57	0.43	0.44	0.19	0.65	0.41	0.00
7.2 16810	1.24	1.02	1.08	1.20	1.27	0.70	0.69	0.52	1.88	1.12	1.30
tot.	1.60	1.21	1.55	1.73	1.85	1.13	1.13	0.71	2.53	1.131	1.30
8.1 67	11.72	11.63	16.30	15.21	13.96	8.10	10.60	8.21	14.32	14.22	17.81
8.2 12	0.63	0.28	0.77	0.71	0.51	0.86	1.48	1.02	0.54	1.03	0.87
8.3 23	3.35	3.21	2.27	1.88	1.02	2.95	4.21	2.62	2.05	4.48	2.39
8.4 34	5.70	3.68	3.30	2.93	2.36	2.84	5.73	2.84	1.92	4.81	4.63

8.5.45	2.93	1.95	2.78	2.78	4.14	1.72	3.72	1.05	0.48	2.49	4.13
8.6.56	1.21	1.58	0.67	0.80	0.83	1.02	2.45	1.23	0.79	2.44	1.96
8.7.78	1.81	0.70	1.29	1.27	0.32	0.48	1.24	0.62	0.25	1.76	1.74
8.8.910	4.90	2.56	3.04	3.27	1.02	4.40	5.73	2.99	1.40	5.79	3.84
tot.	32.25	25.59	30.43	28.85	24.16	22.36	32.42	20.59	21.20	33.18	37.36
altro	0	0	0.05	0.12	0	0	0	0	0	0	0.07
tot.	101.58	100	100	100	100	101.73	102.45	101.28	100.21	102.91	100