

AMELIA JURI

*L'ottava di Pietro Bembo.  
Sintassi, metrica, retorica*

## Indice

Premessa.....	4
Introduzione .....	9
I. Le <i>Stanze</i> nella biografia bembesca .....	9
II. Struttura, genere e metro .....	15
La sintassi bembesca: struttura e compaginazione dei periodi.....	19
I. Considerazioni generali: paratassi e ipotassi.....	19
II. L'apertura del periodo e la struttura distributiva della frase complessa .....	19
Principale senza interposte .....	19
Principale con interposte .....	21
Frase semplici a sinistra.....	24
Accumulazione frastica a sinistra.....	26
III. Simmetrizzazione e strutture seriali.....	26
Strutture simmetriche e chiasmatiche.....	27
Strutture seriali.....	28
IV. Prime conclusioni (e ipotesi) .....	29
Sintassi lirica e sintassi "narrativa" a confronto .....	30
Appunti ariosteschi: Bembo precursore del <i>Furioso</i> ? .....	36
Gli schemi d'ottava .....	44
I. Prime considerazioni e statistiche .....	44
II. Schema n+2 con carattere "conclusivo" .....	45
III. Il ritardo sintattico.....	46
IV. Struttura simmetrica (4+4).....	50
V. Struttura enumerativa o anaforica (2+2+2+2 e affini) .....	51
VI. I legami interstrofici e le 'false conclusioni' .....	54
Retorica e sintassi.....	58
I. Dittologie .....	58
II. Versi bipartiti e plurimembri.....	65
Versi bipartiti .....	66
Versi plurimembri .....	68

III. Ordine delle parole e inarcature.....	69
Nel verso .....	70
i. Anastrofe (ed epifrasi).....	71
ii. Iperbato .....	74
Nel distico e oltre: ordine delle parole ed inarcature.....	75
Conclusioni .....	83
Metrica e prosodia.....	85
I. Figure ritmiche dell'endecasillabo: frequenza e realizzazioni particolari .....	85
II. Il profilo ritmico dell'ottava .....	97
III. La variazione ritmica e il distico finale.....	106
IV. Implicazioni ritmico-prosodiche delle varianti .....	111
V. Il sistema rimico .....	116
Le classi rimiche .....	117
Il lessico in rima.....	125
Considerazioni conclusive e prospezioni .....	130
Bibliografia .....	134
I. Edizioni di riferimento .....	134
II. Studi su Bembo e sulla poesia quattro-cinquecentesca.....	135
III. Studi sull'ottava.....	136
IV. Studi su Petrarca e petrarchismo (e altri contributi linguistico-stilistici).....	139
V. Strumenti e risorse elettroniche .....	141

## Premessa

Dionisotti nella sua introduzione a *Prose e rime* ha saputo compendiare in maniera esemplare l'importanza e le specificità delle *Stanze* di Pietro Bembo, che, sebbene siano una tra le opere meno note del veneziano, hanno conosciuto una grande diffusione e molti apprezzamenti da subito. Ci si permette quindi di riprendere largamente il saggio:

letterariamente le *Stanze* non erano un gioco. Tolta di mezzo l'impalcatura neoplatonica e mistica degli *Asolani*, tolta anche di mezzo la misura metrica e morale del modello petrarchesco, il Bembo nelle *Stanze* si trovava fra le mani gli strumenti poveri e rischiosi di una tradizione poetica popolareggiante, moderna: l'ottava rima e l'invito primaverile all'amore. Con questi strumenti, dando una petrarchesca lucentezza e compattezza all'ottava, e una umanistica coerenza e ricchezza di argomenti all'invito, il Bembo riuscì a dimostrare che quel che egli aveva tentato di fare nello stile mediocre degli *Asolani* poteva farsi con eguale successo nello stile umile delle *Stanze*. In realtà il successo poetico di queste fu anche, e meritatamente, maggiore. Perché riducendo al minimo gli elementi descrittivi e narrativi e concentrando lo sforzo sul discorso lirico con una sobrietà e scioltezza che faceva difetto, non solo nella prosa, ma per lo più anche nelle rime degli *Asolani*, il Bembo per primo seppe offrire nelle *Stanze* l'esempio di una poesia volgare modernamente discorsiva e intimamente classica, al di là della esuberanza descrittiva e narrativa del Poliziano e del Boiardo. La lezione delle *Stanze* fu certo meditata, non senza frutto, dall'Ariosto, ed è una lezione poeticamente e non soltanto storicamente valida.<sup>1</sup>

Le parole dello studioso mettono a fuoco in modo sintetico le qualità dell'opera bembesca e ne rilevano la centralità nella tradizione dei poemi e dei poemetti in ottava rima; nondimeno sono state sovente dimenticate in ambito critico.<sup>2</sup> Il presente studio vorrebbe provare a colmare questa lacuna degli studi metrici e bembeschi fornendo una descrizione puntuale delle costanti sintattiche, retoriche e metriche del testo e dei suoi caratteri novatori, utile al fine di una valutazione stilistica e di una migliore comprensione del petrarchismo (metrico) di Bembo.

Il valore dell'esperimento bembesco può essere colto massimamente in una prospettiva diacronica e stilistico-istituzionale, attenta all'evoluzione del metro tra la seconda metà del Quattrocento e l'*Orlando furioso*. L'aspetto sul quale verterà principalmente l'attenzione è la sintassi, non solo perché rappresenta uno dei tratti più innovativi dell'ottava delle *Stanze*, ma anche perché è la componente che ha la maggiore incidenza sulla tecnica narrativa, e mostra in maniera inequivocabile la perizia tecnica e la consapevolezza del poeta. Gli studiosi sono generalmente concordi nell'individuare la specificità dei testi in ottave nell'opposizione che sussiste tra la natura divisa del discorso e quella continua della narrazione, sicché l'analisi dell'organizzazione periodica e argomentativa dell'unità metrica diviene un elemento imprescindibile. Dal punto di vista metodologico Marco Praloran ha inoltre giustamente

---

<sup>1</sup> Dionisotti 2002, p. 44. Cfr. Zanato 2006, p. 365: «de *Stanze* facevano propri e rilanciavano gli analoghi messaggi che ancora Poliziano e Lorenzo avevano affidato alle loro canzoni a ballo, dunque a un mezzo popolare per contenuti ma riscattato dallo stile, spesso prezioso e classicheggiante: che è anche la cifra propria alle *Stanze* bembesche, peraltro illimpiditesi nel dettato grazie alla diuturna messa a punto testuale». Si vedano inoltre Gorni 1987, pp. 225-226 (che sottolinea il ruolo delle *Stanze* nello sviluppo del petrarchismo metrico cinquecentesco); Calitti 2004, pp. 120-133.

<sup>2</sup> Recentemente le *Stanze* hanno guadagnato l'attenzione di alcuni studiosi, che tuttavia hanno negletto gli aspetti formali a favore di considerazioni di ordine storico-letterario e filologico. Nello specifico ci si riferisce all'importante studio di Bartuschat 2011; ma anche a Curti 2006, Calitti 2004, Marchesi 2013, Campeggiani 2012.

ricordato che qualsivoglia indagine sull'imitazione non può limitarsi allo studio degli schemi metrici, bensì deve tenere presenti le strutture linguistiche che si saldano a questi ultimi.

La forma metrica: il sonetto o la canzone, ma in altri ambiti l'ottava, sono dei filtri che non possono non influenzare già obiettivamente, al di là delle scelte soggettive dell'autore, la dinamica della composizione, la sintassi come punto di maggiore rilievo e l'argomentazione, che, a loro volta, sono strettamente interdipendenti. In questa prospettiva si creano nella tradizione dei nuclei formali, anche in parte semantici, [...] soggetti a una fortuna storico-istituzionale. [...]. Certo si dovrà pensare alla possibilità di recuperare questi nuclei nella loro interezza. Si può ipotizzare, come accade per le forme musicali, penso per esempio alla forma sonata, che ci siano, all'interno della tradizione degli schemi metrici – insieme di elementi fortemente sedimentati – dei caratteri “obbligati”, oggettivi e altri, o meglio altre parti della struttura, più liberi, in cui è possibile una maggiore libertà compositiva. [...] è facile pensare che questo sia un obiettivo centrale per lo studio del petrarchismo [...].<sup>3</sup>

Per tali ragioni s'indugerà costantemente nel confronto con le opere di Lorenzo, Poliziano, e Boiardo, nonché con l'ottava ariostesca al fine di discriminare ciò che afferisce l'idioletto del poeta e ciò che appartiene a una tradizione consolidata. Questo tipo di ricerca permetterà di circoscrivere il rilievo assunto dalle *Stanze* nella formazione dell'ottava rinascimentale, in quanto mostrerà il netto salto qualitativo compiuto da Bembo a livello sintattico e ritmico, riconducibile innanzitutto all'introduzione, con grande perizia e misura, di strutture liriche (petrarchesche) in un metro tradizionalmente narrativo. L'assunzione di Petrarca come modello non comporta tuttavia l'esclusione del resto della tradizione: all'occorrenza Bembo può attingere dai poeti latini, da Poliziano e Lorenzo, o addirittura da Boccaccio, ma a condizione che l'elemento eterogeneo sia sussunto nel sistema, che conserva sempre la sua matrice intimamente petrarchesca. Per apprezzare meglio le scelte di Bembo e la loro portata per la storia dell'ottava è parso inoltre conveniente registrare, talora in forma organica, talaltra di annotazione, gli elementi comuni a Bembo e Ariosto, formulando anche alcune ipotesi circa il peso delle ottave del veneziano nella genesi dell'ottava *aurea*. Si è infatti tentati di dire che Bembo è stato il primo a vincere la *scommessa* di Ariosto, di «mantenere la conquista lirica del Poliziano e non rinunciare al carattere narrativo», secondo le famose parole di Contini.<sup>4</sup>

Un elemento su cui conviene porre brevemente l'accento in questa prospettiva, in quanto prova il legame privilegiato tra l'esperienza bembesca e quella ariostesca, è la strenua ricerca di *varietas* (specie nell'ambito della sintassi e della prosodia). Un dato facilmente verificabile che certifica questa intenzione da parte dell'autore è il sistema rimico, giacché in cinquanta ottave non vi sono quasi rime replicate. Nonostante la dimensione ridotta dell'opera, tale componente dell'esperimento di Bembo deve essere stata di qualche rilievo per la formazione dell'ottava del *Furioso*.

La necessità di una riconsiderazione e di una ricognizione più minuta del sistema stilistico bembesco nasce altresì dalla sfortuna critica conosciuta dalle *Stanze*, ritenute non di rado un tassello marginale della produzione di Bembo. Sul destino dell'opera hanno certamente gravato i giudizi troppo

---

<sup>3</sup> Praloran 2003d, p. 37.

<sup>4</sup> Contini 1939, p. 253.

severi di studiosi quali Bigi e Blasucci, che pur hanno visto in essa un momento di svolta nella storia del metro. Secondo Blasucci:

in quelle stanze [scil. di Bembo] “i più squisiti ritrovamenti sintattici, ritmici e sonori della tecnica petrarchesca dell'*aequitas*, venivano per la prima volta impiegati, con perfetta sicurezza e consapevolezza, ad assodare e smussare l'irrequieta ottava quattrocentesca in un organismo letterario veramente nuovo”. Tuttavia, [...], bisognerà convenire che la loro distanza dalle ottave ariostesche è ancora maggiore che quella delle stesse ottave boiardesche: troppo evidente essendo l'effetto di rallentamento prodotto proprio dalle figure dell'*aequitas* petrarchesca, assaporate in se stesse, nella loro immobilità lirica, e sorrette a loro volta da strutture sintattiche “eloquenti”, da stanze di canzone più che da ottave narrative.<sup>5</sup>

Le osservazioni circa il legame con l'ottava ariostesca e l'eccesso di petrarchismo non rendono pienamente giustizia al testo, ma sono comprensibili alla luce dello stato meno avanzato degli studi stilistici rispetto ad oggi. Va inoltre notato che Blasucci documenta la presunta «immobilità lirica» delle *Stanze* attraverso l'ottava 19, ossia una tra le stanze che denotano la maggiore complessità sintattica e la maggiore densità retorica in tutto il poemetto. È fuor di dubbio che Bembo sottopone l'ottava ad una “petrarchizzazione”, stendendovi una forte patina lirica, nondimeno è doveroso riconoscere che la concentrazione formale dell'unità metrica varia molto a seconda del contesto, cosicché risulta deviante una siffatta valutazione. Per tale ragione sarà preoccupazione costante nell'analisi tenere presente il piano argomentativo delle *Stanze* e il contenuto delle singole ottave, nella convinzione che le scelte stilistiche debbano sì essere osservate in prima istanza in una prospettiva storico-istituzionale, ma non siano mai del tutto esenti da condizionamenti tematici.

Al fine di restituire un'immagine più accurata del petrarchismo bembesco si è ritenuto quindi pertinente ed indispensabile prendere in considerazione anche la produzione lirica del poeta (con una preferenza per i testi vicini all'ideazione e alla composizione delle *Stanze*) nonché autori quali Giusto de' Conti, il Boiardo lirico e Sannazaro. Soltanto in questo modo diviene possibile misurare adeguatamente il grado effettivo di petrarchismo, e soprattutto caratterizzare correttamente l'operazione bembesca, vale a dire comprendere quale valore assumano gli espedienti lirici una volta ricontestualizzati.<sup>6</sup> Si auspica infatti che al termine del lavoro risulterà ridimensionato il giudizio di Blasucci e Bigi, una volta appurato che le figure dell'*aequitas* petrarchesca non sono affatto «assaporate in se stesse», bensì integrate nel sistema complessivo del poemetto, e che, pur nell'omogeneità, sussiste uno scarto notevole tra i componimenti lirici e quelli in ottave. In questo senso sarà determinante discernere il comportamento di Bembo in forme quali la canzone e il sonetto, poiché godono di un trattamento diverso sin dall'inizio, e articolano un rapporto peculiare con l'ottava.

Lo studio delle caratteristiche formali delle *Stanze* e il tentativo di tracciarne la genealogia daranno parimenti la possibilità di rivalutare alcuni testi in ottave la cui rilevanza non è ancora stata adeguatamente valorizzata in ambito critico, e di conseguenza – ci si augura – di porre una base seppur

---

<sup>5</sup> Blasucci 1969b, pp. 81-82 (ora in Blasucci 2014, pp. 3-44); il quale cita Bigi 1953, p. 62.

<sup>6</sup> Sulla necessità dei raffronti in questo genere di indagini si è soffermato Praloran 2003d, p. 37, il quale ha ricordato che «solo sulla scorta di un confronto serrato le posizioni si delineano con chiarezza, non in assoluto ma relativamente, come è corretto in una prospettiva metodologica».

minima per future ricerche. Un esempio indicativo è rappresentato dalla produzione laurenziana in ottave, in particolare dall'*Ambra*, la quale verosimilmente ha esercitato un'influenza sulla tessitura ritmico-prosodica dell'ottava cinquecentesca, specialmente nella sua declinazione bembesca e ariostesca.

Infine, è necessario compiere una precisazione sul testo studiato e sulle sue fasi redazionali, ora facilmente ricostruibili grazie all'edizione critica approntata da Alessandro Gnocchi. In questa sede si è deciso di assumere quale testo di riferimento l'edizione Dorico del 1548 (D), benché si formuleranno ipotesi circa l'influenza delle *Stanze* su opere quali il *Furioso*. La scelta è giustificata dal fatto che le componenti formali del testo sono già mature e ben definite nella redazione iniziale ( $\alpha$ ), sì che le differenze tra quest'ultima e D sono ridotte, specie per quanto concerne la sintassi. È dunque evidente che non si concorda con l'editore critico del poemetto, il quale confessa di considerare  $\alpha$  e D «opere distinte» sulla base della «discontinuità di funzione, di stile e di tradizione che avverte» tra di loro.<sup>7</sup> L'opera muta senz'altro in maniera considerevole dal punto di vista della tradizione e in parte della funzione quando entra nel libro delle *Rime* (non nelle *Rime*); tuttavia ritenere due opere separate le redazioni estreme è oltremodo eccessivo. Nel corso del lavoro si è comunque ritenuto opportuno dare conto delle varianti: gran parte delle correzioni sintattiche saranno commentate a testo o in nota nei primi capitoli, mentre le varianti ritmico-prosodiche saranno oggetto di un capitolo a sé. In conclusione, al fine di convalidare queste ipotesi e di mettere a fuoco in maniera adeguata il senso delle *Stanze* e dell'innovazione da Bembo compiuta, è parso doveroso preporre allo studio una breve introduzione al poemetto con un taglio storico-letterario. La sfortuna critica delle *Stanze* è in effetti forse stata determinata anche dall'oblio delle circostanze storiche in cui sono nate, mentre queste ultime sono indispensabili al fine di comprendere ed apprezzare il valore delle scelte formali e stilistiche di Bembo e il significato storico della sua opera, altrimenti inintelligibili.

*Nota bibliografica.* A lavoro ormai concluso sono stati pubblicati (o resi pubblici) alcuni lavori importanti sull'ottava e sul petrarchismo quattrocenteschi (Bellomo 2016 sul *Canzoniere* e le *Selve* di Lorenzo, Baldassari 2015 sul *canzoniere* Costabili e i maggiori lirici del Quattrocento, De Paoli 2015 sull'ottava di Poliziano), cui non ci si è dunque potuti appoggiare nella stesura del presente libro. Nondimeno si tiene ad avvertire che i risultati da essi raggiunti confermano pienamente la validità di quelli esposti in questa sede.

*Questo lavoro corrisponde sostanzialmente alla mia tesi di laurea, discussa il 7 luglio 2015 presso l'Università di Friburgo. Congedandolo desidero esprimere la mia profonda gratitudine nei confronti del professor Uberto Motta, che ha seguito e vegliato sui miei studi fin dal mio primo anno universitario con un'attenzione e una generosità che eccedono di*

---

<sup>7</sup> Bembo, *Stanze*, pp. CXXXVIII-CXXXIX. Si rinvia sempre all'edizione di Gnocchi (pp. LXXXVII-CXXII) per una descrizione puntuale delle fasi redazionali, e al capitolo introduttivo del presente lavoro per un riassunto di questo percorso.

*gran lunga le mie parole; e nei confronti del professor Simone Albonico, che ha seguito questa ricerca con dedizione e l'ha incoraggiata fin dalla sua nascita, contribuendo in maniera decisiva alla sua riuscita. Sono inoltre grata al professor Christian Genetelli, a Giacomo Vagni e a Sandra Clerc per la loro disponibilità e i loro consigli.*



## Introduzione

### I. LE *STANZE* NELLA BIOGRAFIA BEMBESCA

Le *Stanze* nascono in un momento preciso della vicenda biografica e intellettuale dell'autore, nel 1507: Bembo, trentaseienne e autore degli *Asolani* (1505), ha da poco abbandonato Venezia per trasferirsi alla corte di Urbino. Il suo obiettivo dichiarato è in realtà Roma, tuttavia le pressioni del padre e di conseguenza la sua condizione economica lo costringono ad optare per una sede più modesta. Qualche mese prima dell'approdo alla corte il letterato espone già i propri intenti in una famosa lettera indirizzata alla duchessa Elisabetta Gonzaga e a Emilia Pio:

Delle quali lettere e studio se io non avessi credenza di poter cogliere alcun frutto di quelli che possono tener vivo altrui più che un secolo – e siamo lecito questa volta con voi due Calmeteggiare un poco – io potrei mancar di loro senza molta malinconia. Ma con questa, o credenza o speranza, avutone già alcuna arra dalle stelle, lasciargli per vaghezza delle cose men belle, anzi pure e vili e basse e poco durevoli e piene di perpetua turbazion d'animo, non mi pare che sia per niente da sofferire, se io non sono via men che uomo. Per che ho diliberato senza fallo alcuno di partirmi non solo in tutto dalle nostre ambizioni, ma ancora di queste contrade, e nascondermi in alcuna parte dove ozio agli studi non mi manchi: vada nel rimanente la mia vita, come può. Ora, e perché in Roma, la quale stanza mi sarebbe più cara che tutte l'altre, vivere onoratamente io per me non posso, e disonoratamente non voglio – ché non mi pare si debba, nella luce del mondo e nel teatro di tutti gli uomini sì come Roma è, dimorar vile e disonorato – ché se ben picciola fortuna ho, non posso però aver picciolo ancor l'animo, almeno in sì grande et illustre luogo, e perché a questo tempo andar lontano da voi e dalle occasioni delle Romane cose, potendo avvicinarvi, non mi parrebbe ben fare, ho diliberato, se senza sinistro di voi io posso avere stanza [...], venirvi a stare con due serventi non solo qualche mese, ma ancora qualche anno, e se indi alcuna buona occasione non mi trarrà, forse per lungo tempo.<sup>8</sup>

Urbino rappresenta l'opportunità di liberarsi dagli impegni politici e civili imposti dalla famiglia e dalla posizione sociale, e di dedicarsi all'*otium* letterario, secondo l'esempio fornitogli da Petrarca, il quale infatti incarna un modello nonché di stile anche di vita. Come ha insegnato Dionisotti, l'esperienza delle corti principesche (Ferrara e Urbino) significa per Bembo un tentativo di intraprendere la via delle rendite ecclesiastiche, ed è il primo passo di un lungo cammino che culminerà trentadue anni dopo (1539) nel cardinalato.<sup>9</sup>

Ottenuta dunque l'ospitalità dei Montefeltro, Bembo spera di trovare un'adeguata collocazione all'interno di una corte che in quel momento è

in piccolo l'Italia, al riparo dalla bufera degli eventi politici che scuotono l'Italia, e con tutta la grazia e il vigore di una cultura non professionale ma neppure dilettesca, patrimonio e attività di spiriti per nascita e per educazione liberi, e ambiziosi, e stimolati dall'esilio stesso ad affinare le loro virtù. È il fiore aristocratico della cultura cortigiana.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Si tratta della fondamentale lettera del 3 maggio 1506 (Bembo, *Lettere*, vol. I, pp. 218-219), sulla quale si sono soffermati moltissimi studiosi; cfr. almeno Gorni 1980, pp. 180-183; Signorini 2008, pp. 146-148; Vagni 2010, pp. 733-759. Nello specifico si rimanda al saggio di Gorni per l'analisi delle tensioni opposte che percorrono l'animo di Bembo in questo frangente, «da un lato l'attrattiva e l'agio di una corte d'intellettuali, scevra di rivalità e d'invidie; dall'altro il richiamo ascetico del Catria» (Gorni 1980, pp. 181-182).

<sup>9</sup> Cfr. Dionisotti 1997, pp. 77-78.

<sup>10</sup> Dionisotti 2002, p. 41. Cfr. anche Gorni 1980, p. 180: «La corte d'Urbino – “veramente del caval troiano non uscirono tanti signori e capitani, quanti di questa casa usciti sono omini per virtù singolari” (*Cortegiano* IV ii) – si configura a quel punto come un riparo privilegiato, in attesa d'uscire, come i fortunati eroi greci, con le armi temprate ad affrontare le

A questo fine il suo sforzo verte dapprima sulla cultura umanistica, poiché gli *Asolani* l'«hanno compromesso nel campo della letteratura volgare, lontano in apparenza dagli studi umanistici della giovinezza»;<sup>11</sup> nondimeno appartengono agli anni urbinati quasi tutte le sue opere volgari (le *Stanze*, la «forma Montefeltro» del suo canzoniere,<sup>12</sup> i *Motti*, i primi due libri delle *Prose*). Il periodo urbinato è un importante momento di incubazione per la produzione lirica bembesca, in particolare nel 1507 vedono la luce i due componimenti poetici che beneficeranno della maggiore fortuna nonché della più duratura nel Cinquecento: le *Stanze*, appunto, e la canzone funebre *Alma cortese*.<sup>13</sup> Le scelte di Bembo al momento della partenza da Venezia e nel periodo urbinato si rivelano quindi in realtà fortemente sbilanciate sul versante volgare, e «si pongono sempre più in direzione di un recupero integrale dell'«uomo Petrarca' [...]]», palese

nell'inedita saldatura che egli, nel volgere di un paio d'anni, *produce*, tra umanesimo greco e latino, filosofia neoplatonica e letteratura volgare, riscoprendo l'unico modello che a tale altezza *possa* funzionare, cioè – appunto – Petrarca. Questo significa voler fare della letteratura (della poesia) davvero il baricentro della formazione dell'uomo.<sup>14</sup>

Ciononostante, gli ideali di Bembo trovano subito una resistenza nella cultura di corte: egli si accorge subito del divario che sussiste tra il proprio modo di concepire la poesia e la maniera in cui quest'ultima viene creata e fruita nel contesto cortigiano. Non va dimenticato che

quel che nel Castiglione, per una consapevole scelta ideologica e letteraria è esperienza integrale, modello assoluto e luminoso, nel Bembo diviene piuttosto zona d'ombra, luogo anche di pentimenti e delusioni, da cui spesso si è tentati di evadere: in concreto, il mito [*di Urbino*] si storicizza, e il Catria da memorabile scenario di una realtà in sé perfetta diventa il perno su cui ruota la storia più illustre di chierici e laici del nostro Cinquecento, quella del futuro cardinale Pietro Bembo.<sup>15</sup>

Nello specifico la corte urbinata fornisce un esempio di letteratura magari colta ma spesso d'improvvisazione e di consumo, specialmente nell'ambito della larga produzione di testi fioriti attorno alla figura della duchessa Elisabetta Gonzaga. Molte delle rime, degli strambotti e dei rispetti continuati dedicati alla Gonzaga sono non di rado l'esito di un esercizio rapido, dettato da situazioni contingenti ed eventi mondani, e si limitano a replicare il topico invito all'amore con minime o nulle variazioni e a recuperare gli elementi tradizionali della lode della bellezza (e della crudeltà) femminile. Proprio il loro carattere occasionale ed estemporaneo cozza con la poetica bembesca, la quale non ammette componimenti giocosi o fatui, bensì esige, al di là dell'ispirazione istantanea, un serio impegno e un lavoro protratto nel tempo, senza il quale è impossibile pervenire ad una forma compiuta.

La constatazione di questi e altri limiti rappresenta senz'altro un impulso alla scrittura delle *Stanze* e della canzone funebre per il fratello, o meglio all'innovazione dei rispettivi generi. In esse infatti

---

burrascose realtà politiche che sotto il pontificato di Giulio II, amico dei Montefeltro e avverso a Venezia, venivano maturando».

<sup>11</sup> Dionisotti 2002, p. 42.

<sup>12</sup> La denominazione, come è noto, è di Gorni 1989, p. 53; la silloge per Elisabetta, rimasta privata, è tramandata dal ms. Marc. It. IX 143, ed è stata edita da Vela 1988.

<sup>13</sup> Cfr. Dionisotti 2002, p. 43, e Gorni 1987, pp. 225-226.

<sup>14</sup> Vagni 2010, p. 736.

<sup>15</sup> Gorni 1980, p. 177.

traspare rispettivamente lo sforzo di riformare un genere connotato in direzione popolare e occasionale, e di rilanciarne un altro attraverso una radicale restaurazione della *gravitas* petrarchesca. I testi sono molto distanti dal punto di vista del genere e del contenuto; tuttavia Dionisotti vi ha giustamente scorto un intento comune, ossia l'esigenza da parte del poeta volgare

di dimostrare che la posizione linguistica e stilistica [...] assunta negli *Asolani* non è vincolata al tema dell'amore: in altre parole, che il rigido petrarchismo inaugurato nelle rime degli *Asolani* è sí la regola giusta, ma in quanto, come il bello stile latino, è applicabile anche ad altri generi e argomenti di poesia, o piú umili o piú alti.<sup>16</sup>

I due componimenti documentano dunque una lettura meno scontata della lezione metrico-sintattica di Petrarca da parte di Bembo, benché in direzioni affatto diverse: da una parte egli sceglie un metro umile, estraneo al maestro (l'ottava), ma vi applica il modello ritmico-sintattico della stanza di canzone, come si proverà a mostrare in seguito, o quantomeno gli attribuisce una forte impronta lirica; dall'altra si cimenta con lo schema metrico piú impegnativo e imponente dei *Fragmenta*, quello della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*, addirittura incrementandolo di due stanze e di un doppio congedo.<sup>17</sup> Il poemetto e la canzone rappresentano le escursioni stilistiche maggiori nella produzione del veneziano (se si escludono i *Motti*), e si configurano forse come le migliori interpretazioni dei principi della piacevolezza e della gravità; ad ogni modo esse sembrano essere lette come tali nel Cinquecento. Occorre infatti insistere sul fatto che il petrarchismo inaugurato dalle *Stanze* e da *Alma cortese* è molto piú innovativo rispetto a quello delle rime degli *Asolani*, perché dimostra la possibilità di estendere la validità della lezione petrarchesca ad ambiti che non sono propriamente lirici o amorosi. Addirittura con le *Stanze* Bembo attrae nell'orbita petrarchesca un metro e un genere che a quell'altezza cronologica hanno una connotazione opposta; infatti, se componimenti come gli strambotti serafiniani sono essenzialmente «esperimenti antipetrarcheschi. Contro il Petrarca eterno della nostra tradizione, la cui voce ricadde sempre pesantemente sulle velleità di rinnovamento della poesia italiana», Bembo ha saputo vincere la scommessa opposta con il suo poemetto.<sup>18</sup>

Anche in questo senso il veneziano prepara la via del *Furioso*, in quanto, come ha scritto Praloran, il senso del petrarchismo ariostesco «sta nella capacità di cogliere un sistema stilistico nella sua complessità e di innestarlo in un genere diverso».<sup>19</sup> Ciononostante è indiscutibile che la complessità dell'operazione e dell'opera ariostesca è di molto maggiore a quella delle *Stanze*, giacché

---

<sup>16</sup> Dionisotti 2002, p. 43.

<sup>17</sup> Ciò vale tanto piú tenendo presente che «da canzone [Rvf 23], cosí ammirata come modello di *gravitas* nel Cinquecento, appare sostanzialmente molto lontana dal trattamento successivo del metro [*da parte di Petrarca*], perché la sua argomentazione trabocca, diciamo, tra strofa e strofa e la segmentazione piú marcata è interna alle stanze e non tra stanze e stanze, aspetto molto interessante su cui ci si dovrebbe interrogare anche da un punto di vista della tradizione. Non possiamo farlo in questa sede. Ci limitiamo a osservare che questo espediente verrà evitato nella successiva produzione perché il “legato” anche sintattico, e comunque tematico, progressivo, scalfisce l'autonomia costruttiva della singola unità, punto centrale della concezione petrarchesca» (Praloran 2013b, p. 41). Sul problema dei generi e delle forme metriche nel Cinquecento, in particolare della dilatazione dei campi ricoperti dal sonetto e dalla canzone, cfr. almeno Afribo 2001, pp. 121-132.

<sup>18</sup> Gorni 2007, p. 589.

<sup>19</sup> Praloran 2009b, p. 176.

possiamo [certamente] pensare [...] che un tratto caratteristico del petrarchismo, una tipologia del ‘grande stile’, venga ripresa perché appare necessaria alla fisionomia dell’espressione letteraria, e indiscutibilmente questo avviene con straordinaria bravura tecnica. Ma il passaggio più complesso per Ariosto sta nel raccogliere il valore complessivo della forma, fare di questo aspetto un elemento necessario al senso dell’opera.<sup>20</sup>

È infatti indispensabile tenere sempre presente che il recupero delle soluzioni metrico-sintattiche di Petrarca da parte di Bembo, Ariosto e dei massimi poeti cinquecenteschi non è mai privo di conseguenze al di là del livello tecnico e stilistico, e che, come ha insegnato Bigi in un contributo ormai lontano ma ancora valido per molti aspetti, i petrarchisti cinquecenteschi si rivolgono al poeta dei *Fragmenta* in quanto lo ritengono

l’artista che meglio di ogni altro – attraverso il suo senso dell’*eloquentia* come mezzo vitale di *aequitas*, di rasserenamento spirituale, e in concreto attraverso la specifica tecnica in cui quell’*eloquentia* si risolve – si offre congeniale alla loro aspirazione, etica ancor prima che artistica, a conquistare, per mezzo di una “forma” temperata ed euritmica, una situazione sentimentale di sereno e proporzionato equilibrio.<sup>21</sup>

Tuttavia tutto ciò rappresenta soltanto il primo effetto della presa di contatto con la nuova realtà (la corte di Urbino):

entrato in corte come umanista e poeta, [Bembo] ne uscì nell’inedita veste di ‘grammatico’, avendo ormai steso in gran parte i primi due libri delle *Prose*. La portata di questo ‘salto’, probabilmente, non poteva essere prevista in pieno al momento di partire da Venezia, e gli anni urbinati non dovettero essere indifferenti per la sua maturazione.<sup>22</sup>

La conclusione del soggiorno urbinato e il successivo tramonto della realtà storico-culturale che l’aveva caratterizzata, il sopravvento dell’impegno come grammatico e riformatore della lirica italiana non comportano però il rinnegamento dell’esperimento delle *Stanze*.

Il Bembo vecchio, anzi vecchissimo, non soltanto approvò ma continuò a correggere quelle *Stanze* dove egli irrideva alla lunga e casta attesa di Penelope (“misera che a se stessa ogni ben tolse, mentre attender un uom vent’anni volse”) e celebrava a contrasto le amoroze avventure di Ulisse (“il qual errando in questa e ’n quella parte, solcando tutto ’l mar di seno in seno, a molte donne del suo amor fe’ parte e lieto si raccolse loro in seno”). [...]. Credere che il Bembo, giovane o vecchio, laico o indebitamente coniugato o cardinale, approvasse o rifiutasse una composizione letteraria in base a considerazioni morali e di contenuto, significa precludersi l’intelligenza della poesia e poetica del Bembo.<sup>23</sup>

È lecito pensare che Bembo è altamente consapevole della portata nonché del valore della propria operazione letteraria fin dall’inizio, e il lungo lavoro variantistico al quale sottopone il testo ne è una riprova. Dopo la rappresentazione urbinata il poemetto circola largamente in forma manoscritta, e nel 1522 viene stampato per la prima volta. Si tratta di una stampa non autorizzata dell’editore Niccolò Zoppino (A), il quale al momento di ristampare gli *Asolani* aldini decide di renderli più attrattivi per il mercato librario corredandoli in coda delle ottave. «L’edizione [...], ricca d’errori e non priva di lacune, è comunque fondamentale perché garantisce che, a quell’altezza cronologica, Bembo *ha* già messo mano

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 186.

<sup>21</sup> Bigi 1953, pp. 32-33.

<sup>22</sup> Vagni 2010, p. 739.

<sup>23</sup> Dionisotti 1961, p. 587.

alla redazione del 1507, ritoccandola in più luoghi».<sup>24</sup> La vicenda del poemetto è però solo all'inizio, e conosce una prima svolta decisiva verso il 1530: si tratta della decisione di includere le *Stanze* nel libro delle *Rime*, che si realizzerà già con la *princeps* (Ve1). L'accostamento delle ottave alla produzione lirica e l'affrancamento dal contesto cortigiano implicano innanzitutto una revisione linguistico-stilistica atta ad adeguare il testo alla teorizzazione delle *Prose della volgar lingua*, nonché l'attenuazione di alcuni tratti espressamente cortigiani. A questo momento risale pure la redazione della lettera introduttiva a Ottaviano Fregoso, in cui il poeta sembra sconfessare la propria opera, confinandola in una stagione ormai chiusa e assimilandola a un *pesce fuor d'acqua*; l'epistola è però destinata ad avere una vita breve, dal momento che scompare dopo la prima edizione. Il lavoro di Bembo prosegue quindi con la seconda edizione delle *Rime* del 1535 (Ve2), la quale tuttavia non provoca mutamenti sostanziali: il poeta si limita a piccoli aggiustamenti e al consolidamento della direzione intrapresa qualche anno prima con l'*editio princeps*. La storia delle *Stanze* non è tuttavia ancora esaurita, anzi, conosce la sua fase decisiva in limine.

Nel notissimo manoscritto viennese 10245 (W), sul quale Bembo prepara la terza edizione del libro delle *Rime*, i versi delle *Stanze* sono proprio quelli rielaborati con maggiore accanimento. La centralità di W, in quest'ultima fase, è assoluta. Le postille di mano del Bembo ci assicurano che il lavoro si svolge in massima parte tra il 1543 e il 1545.<sup>25</sup>

L'edizione postuma (1548) a cura del Gradenigo per i tipi di Giolito (G) «rispecchia, almeno in alcune lezioni, una fase della rielaborazione di W: in altre parole, accoglie senza sistematicità una parte delle varianti di W».<sup>26</sup> Si giunge così all'edizione Dorico curata da Gualteruzzi (D), che segna la fine della vicenda delle *Stanze*, giacché «la redazione della stampa Dorico non si discosta da quella definitiva di W se non in qualche particolare, ed è la sicura depositaria delle ultime volontà d'autore».<sup>27</sup> Non è concorde l'editore critico delle *Rime*, Andrea Donnini, che ritiene, tanto per le *Rime* quanto per le *Stanze*, che si debba assumere quale testo di riferimento l'ultimo stadio di W. La questione non può essere discussa in questa sede; nondimeno va detto che «le differenze fra W<sub>2...z</sub> e D, nel caso [delle Stanze], sono davvero molto esigue e di per sé non dirimenti», come riconosce lo stesso Donnini, e di conseguenza hanno un'incidenza pressoché nulla sui risultati del presente studio.<sup>28</sup>

Questo lavoro pluridecennale di messa a punto testuale è un chiaro segno dell'attenzione riservata da Bembo al proprio poemetto e del rilievo accordatogli. La coscienza bembesca della portata dell'esperimento delle *Stanze* emerge d'altra parte in un altro aspetto pertinente la tradizione del testo, vale a dire il percorso della menzionata lettera ad Ottaviano Fregoso, preposta alle *Stanze* nella prima

<sup>24</sup> Bembo, *Stanze*, p. XI. Gnocchi ha nominato  $\alpha$  la prima stesura delle *Stanze*,  $\beta$  la seconda fase redazionale; quest'ultima si estende dal 1507 al 1522, tuttavia lo studioso ha ipotizzato che Bembo ritorni sulla propria produzione all'inizio degli anni '20 (ivi, p. CXII). In generale, per una descrizione delle fasi redazionali del poemetto, si veda ivi, pp. LXXXVII-CXXII.

<sup>25</sup> Ivi, p. XI.

<sup>26</sup> Ivi, p. XII. Accanto a G è fondamentale il manoscritto londinese L, «che riflette con fedeltà quasi assoluta, nella lezione e nella seriazione delle rime, una fase del processo di rielaborazione di W» (*ibid.*).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Bembo, *Rime*, p. 915. Si indicano comunque per completezza le divergenze tra W e D (cfr. Bembo, *Stanze*, p. CXXII, tav. XXXV): I 6 bene amarsi | ben amarsi Wd; VI 8 innamorà | inamora W; VII 3 al piano | il piano W; XI 6 varcherete | varcarete W; XX 1 penser | pensier W; XXV 3 suol | sol W; XXVII 8 dare | dar W; XXVIII 1 penser | pensier W; XXXIII 8 neghittosa | neghitosa W; XLIII 2 partire | partir W; XLIII 2 pensero | pensiero W; XLIII 6 leggero | leggiero W.

edizione delle *Rime*. Al momento di accostare il poemetto alla produzione propriamente lirica Bembo sente la necessità di giustificare la presenza di un testo appartenente ad una età e ad una cultura ormai scomparse, benché ancora vive nella memoria grazie al ritratto della corte urbinata presente nel *Cortegiano*.

Harei voluto, Illustre Signore Ottavian mio, che le Stanze [...] del tutto nascoste si fossero et dileguate da gli occhi et dalla memoria di ciascuno in modo che altro di loro che la semplice ricordanza non fosse rimaso. Percioché assai vi dèe esser chiaro che in quella guisa et in tale stagione può per aventura star bene et dilettrar cosa che in ogni altra sarà disdetta et sommamente spiacerà. Et queste medesime Stanze sono di qualità che sì come il pesce fuori dell'acqua la sua vaghezza et piacevolezza che non ritiene, così elleno fuori dell'occasione et del tempo loro portate non haveranno onde piacere. Oltra che ogniuno che le sentirà o leggerà, se esse pure si lascieran leggere, non saperà che elle siano state dettate in brevissimo spatio tra danze et conviti, ne' romori et discorrimenti che portan seco quei giorni, come fanno quelli che le videro et udirono dettare. Et era certo il meglio fuggire il rischio della riprensione là dove acquisto alcuno di loda non può haver luogo. Ma poi che a voi pur piace d'haverle appresso di voi et di poterle in mano Vostra mostrare a chi richieste ve le ha, come dite, et a me non è lecito ritenervi quello che non è men del vostro parto che egli si sia mio, quantunque più tosto si possa ciò sconciatura che parto chiamare, io a V. S. le mando [...].<sup>29</sup>

Le spiegazioni sono topiche, la lettera presenta non poche affinità con tre famose epistole di dedica vicine alle *Stanze*, derivate da un medesimo archetipo: la lettera di Poliziano a Carlo Canale che accompagna l'*Orfeo*, la prefazione del medesimo alla silva *Manto*, e la dedica ad Isabella d'Este della *Fabula Psiches et Cupidinis* di Niccolò da Correggio; il cui modello comune è l'epistola a Stella che Stazio premette alle proprie *Silvae*.<sup>30</sup> L'artificiosità della composizione e le allusioni chiariscono l'intento di Bembo di collocarsi nella linea alta del genere, e rivelano quindi la natura fittizia del tentativo di palinodia, il quale viene in effetti contraddetto anche dalla soppressione dell'epistola introduttiva già a partire dalla seconda edizione, nonché dal fatto che il poemetto accompagnerà le *Rime* fino alla fine.<sup>31</sup> Va infine precisato che all'altezza del 1535 è ormai esplosa la "moda" – se tale la si può definire – di comporre poemetti in ottave, spesso d'argomento amoroso e di norma della misura bembesca (cinquanta unità), sicché l'estemporaneità della composizione è compensata dalla larga diffusione del genere.

La fortuna delle *Stanze* è in effetti immediata e destinata a durare: lo testimoniano sia l'ampia circolazione manoscritta (ricostruita da Alessandro Gnocchi nell'edizione critica da lui approntata) sia la fioritura dei poemetti nei decenni a seguire nonché la ricchezza di calchi e richiami intertestuali presente in questi testi. Nello specifico si assiste ad una intensa proliferazione di poemetti in lode di figure

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 4.

<sup>30</sup> Per tutti questi aspetti si rinvia a Curti 2006, pp. 152-155.

<sup>31</sup> È sostanzialmente dello stesso parere Elisa Curti: «secondo una formula già utilizzata anche nelle prime due redazioni degli *Asolani* (Q e P), il Bembo premette una lettera di accompagnamento che vuole apparire come reale, fornendo così una giustificazione autobiografica [...] che in qualche modo mitighi, faccia passare in secondo piano la novità e la portata dell'opera. Mi pare che questa ipotesi di lettura sia suffragata dal fatto che in entrambi i casi [...] l'epistola prefatoria compare soltanto nella *princeps* (rispettivamente 1505 e 1530) e in redazioni manoscritte preparatorie (la forma Q e il Vat. Lat. 6247), quando evidentemente era più urgente l'esigenza di spiegare e rendere accette le proprie scelte letterarie, per poi venir meno nella vulgata. Per quanto riguarda le *Stanze* la prosa avrà sicuramente avuto anche lo scopo di porre in rilievo la sostanziale diversità tra le *Rime*, più propriamente liriche, e le serie di ottave che rientra invece in un genere a sé; la distinzione è del resto segnalata anche dalla particolare posizione dell'opera [...]. Fin dalla prefazione Bembo mostra [*però*] una precisa e consapevole adesione alla linea 'nobile' del genere che andiamo indagando. L'intera prosa è giocata sull'allusione esibita: gli echi degli illustri precedenti non vengono dissimulati, ma, al contrario, ostentati a testimonianza di una scelta di campo» (ivi, p. 152).

femminili quali le stanze sopra il ritratto di Giulia Gonzaga di Francesco Maria Molza e Gandolfo Porrino oppure quelle per Vittoria Colonna di Lodovico Martelli.<sup>32</sup> Ma basta evocare le *Stanze di diversi illustri poeti* del Dolce (1553) per rendersi conto del ruolo fondamentale svolto da Bembo nell'evoluzione dell'ottava rima nel Rinascimento: non è un caso che le *Stanze* di Bembo aprano la raccolta, precedendo le *Stanze* di Poliziano.<sup>33</sup>

## II. STRUTTURA, GENERE E METRO

L'ottava afferisce tradizionalmente un registro umile, e l'occasione festiva da cui nasce il poemetto di Bembo convalida in apparenza tale caratterizzazione. Le *Stanze*, «dettate in brevissimo spatio tra danze et conviti, ne' romori et discorrimenti che portan seco quei giorni» (come scrive lo stesso Bembo nelle lettera al Fregoso), constano di cinquanta ottave di stampo lirico-narrativo, in cui viene narrata la missione di due ambasciatori di Venere approdati alla corte urbinata al fine di persuadere due donne a cedere ad Amore. Le destinatarie del messaggio e dell'opera sono invero la nobildonna più importante della corte, la duchessa Elisabetta Gonzaga, e la sua fedele compagna Emilia Pio. Le ottave vengono infatti recitate durante il carnevale del 1507 dallo stesso Bembo e da Ottaviano Fregoso al fine di allietare la nobile compagnia.<sup>34</sup>

La narrazione è suddivisibile in cinque sequenze principali, che rivelano un'attenzione particolare per la struttura dell'opera. Nel corso del lavoro si mostrerà che tale aspetto è determinante per le scelte stilistiche di Bembo, specialmente per quelle sintattiche, giacché quasi sempre gli snodi principali della narrazione e dell'argomentazione coincidono con un innalzamento stilistico, mentre le ottave prettamente narrative sono qualificate dall'adozione di una sintassi leggera, e la comparsa di un gusto quattrocentesco e rispettistico è sempre determinata da esigenze retoriche particolari. Conviene quindi riassumere il contenuto delle cinquanta ottave. Le prime quattordici possono essere considerate di contestualizzazione: Bembo descrive il regno di Venere, riporta il discorso che quest'ultima tiene ai propri ambasciatori, e narra la partenza di costoro alla volta di Urbino. L'ottava XIV è di transizione: il poeta si presenta come interprete del messaggio di Venere e a partire da questo momento tiene la

---

<sup>32</sup> L'importanza di questa congiuntura metrico-tematica nell'evoluzione del genere è stata osservata in particolare in ambito fiorentino, nella cerchia oricellare. Al riguardo si veda Chiodo, Sodano 2012, specialmente alle pp. 186-200.

<sup>33</sup> Cfr. Bartuschat 2011, p. 177: «Lorsque Lodovico Dolce publie en 1553 à Venise le recueil *Stanze di diversi illustri poeti* – qui sera suivi de plusieurs autres anthologies du même type – il place les *Stanze* de Bembo en tête pour les désigner comme le modèle fondateur du genre. En Espagne, Boscán introduit le genre et cette forme métrique dans la littérature ibérique avec son poème Octava rima qui est une libre adaptation des *Stanze* de Bembo. En 1545 le compositeur Giaches de Ponte met le poème en musique sous le titre “Cinquanta stanze del Bembo”». In generale, per la storia dell'ottava rima e la fortuna delle *Stanze*, si vedano anche le osservazioni di Calitti 2004, e di Curti 2006, pp. 176-182.

<sup>34</sup> Il titolo completo fornisce tutte le informazioni contestuali indispensabili: *Stanze di M. Pietro Bembo recitate per giuoco da lui e dal S. Ottaviano Fregoso mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere mandati a Mad. Lisabet. Gonzaga Duchessa d'Urbino et Madonna Emilia Pio sedenti tra molte nobili donne et signori: che nel palagio della città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII*. Per una presentazione della letteratura fiorita attorno alla figura di Elisabetta si rimanda a Signorini 2008 (in particolare alle pp. 145-170 per quanto riguarda le *Stanze* e la silloge per Elisabetta di Bembo); ma sulla «funzione Elisabetta» si veda anche Motta 2003, specialmente le pp. 123-149. Per una lettura attenta alle possibili allusioni alla situazione politica della corte feltresca si rimanda invece al contributo di Marchesi 2013.

parola fino alla fine. Le ottave 15-16 fungono da introduzione e invocazione delle due destinatarie, delle quali vengono dapprima tessute le lodi, poi rimproverato il comportamento ostile ad Amore; ma danno altresì l'abbrivio all'elogio di Amore e dei suoi effetti che occupa le sette stanze seguenti (17-24). Nello specifico Bembo difende la reciprocazione del sentimento amoroso quale condizione necessaria per conseguire la gloria poetica, ed espone una galleria di poeti che lo testimoniano. La sequenza successiva (25-29) è occupata di nuovo dalla lode della bellezza di Elisabetta, rovesciata nella condanna della castità. Si perviene così al centro della narrazione (30), che contiene un esplicito invito all'amore, coronato da una serie di similitudini e domande retoriche che denunciano l'assurdità della scelta della castità (31-33). Segue una lunga perorazione (34-43) in cui sono esposti gli argomenti a favore di Amore, desunti perlopiù dal repertorio neoplatonico e stilnovista. La narrazione si conclude quindi con un'esortazione (49) e con il congedo (50).

Il contenuto del poemetto è dunque in apparenza del tutto frivolo e conforme all'occasione. Il tema dell'invito primaverile all'Amore, di norma escluso dalla lirica volgare, è mutuato dalla letteratura popolare quattrocentesca e dalla poesia cortigiana, nello specifico dalle canzoni a ballo (di Lorenzo e Poliziano) e dalla produzione strambottistica proliferante soprattutto sulla scorta dell'esempio serafiniano.<sup>35</sup> Da questa tradizione deriva pure il tono motteggiante ed epigrammatico che emerge talora nella chiusa delle ottave delle *Stanze*. Ciononostante il processo variantistico certifica l'intenzione di Bembo di emancipare la propria opera dalla sua origine cortigiana, in quanto egli elimina di frequente espressioni tipiche della rimeria delle corti quattrocentesche a favore di un dettato più limpido ed elegante nonché di soluzioni petrarchesche (tanto dal punto di vista ritmico-sintattico quanto da quello linguistico).<sup>36</sup> Ciò provoca parimenti l'esclusione o l'attenuazione di alcune allusioni a questo genere di testi a vantaggio di tessere di caratura letteraria superiore (Petrarca, Boccaccio, i poeti latini, Poliziano, Lorenzo, ...) e di una maggiore complessità nella stratificazione delle fonti. Ne consegue un miglioramento dell'omogeneità stilistica, congruo con l'operazione tentata (e riuscita) in parallelo con le *Rime*. Come ha scritto Gorni,

per quantità e qualità il lavoro correttorio del Bembo è opera di altissima letteratura, non la più ispirata, ma certo la meglio assistita teoricamente dopo il Petrarca: variantismo non come approssimazione al valore, ma costruzione inesorabile e sapiente di un discorso lirico polifonico, a più centri. Il senso dell'organismo, nel Bembo, è assolutamente predominante.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Secondo Calitti 2004, pp. 123-14 «il modello [delle Stanze] non è da cercare lontano. Certo Bembo doveva avere presente le opere di Lorenzo e i cambiamenti da lui operati a Firenze per le festività soprattutto carnevalesche (studiati da Paolo Orvieto) e tutti quei componimenti che erano nati da occasioni festose. Componimenti, vale sia per Lorenzo sia per Poliziano, di una popolarità "riflessa" (rispetti e canzoni a ballo; [...]). Così come conosceva, le feste teatrali delle corti settentrionali: i Trionfi per matrimoni, i banchetti, le *fabulae*, le egloghe drammatiche, le entrate, le rappresentazioni teatrali, in particolare ferraresi, come quella cui aveva preso parte durante il carnevale del 1499; o le momarie, le mascherate della sua terra, di Venezia».

<sup>36</sup> Le modifiche più evidenti sono state commentate in gran parte degli studi dedicati alle *Stanze*, nello specifico in Calitti 1991 (ora in Calitti 2004, pp. 120-133), Curti 2007, pp. 99-116 (ora in Curti 2006), e Signorini 2008, pp. 148-155.

<sup>37</sup> Gorni 1989, p. 54 (la citazione si riferisce alle *Rime*, nondimeno si attaglia anche alle *Stanze*).



Inoltre, nonostante l'innegabile prossimità tematica a questo tipo di poesia occasionale, è del tutto inedita nella tradizione la ricchezza di argomenti e la varietà delle *Stanze*, giacché i temi affrontati nel poemetto sono solitamente risolti nel giro di un'ottava o di un sonetto, e non hanno un grande spessore dal punto di vista argomentativo. Bembo trae dalla letteratura di consumo di fine Quattrocento i motivi principali, ma al contempo amplia la gamma delle loro declinazioni possibili recuperando una parte delle teorie neoplatoniche sull'amore e la tradizione lirica volgare antica. La concezione dell'amore esposta nel poemetto combacia fundamentalmente con quella esposta da Gismondo nel secondo libro degli *Asolani*, ed è in larga misura spiegabile con il neoplatonismo ficiniano e laurenziano, specie nella forma da questo assunta nel *Comento*; nondimeno vi sono anche alcuni elementi riconducibili spesso in maniera incontrovertibile a Boccaccio e agli stilnovisti (e a Lucrezio).

Accanto ai precedenti "bassi", vi è una linea alta, quella delle "stanze", alla quale Bembo si volge con uguale (se non superiore) attenzione e dalla quale attinge pure copiosamente per più aspetti.

A un certo punto della tradizione letteraria volgare [infatti] lo stesso genere metrico, l'ottava declinata in chiave lirico-descrittiva, si presta allo sviluppo di due diverse esperienze poetiche. Lo strambotto cortigiano, prediligendo la forma isolata, si adatta naturalmente a toni epigrammatici e sentenziosi e risulta senza dubbio il tipo predominante, le stanze di origine toscana si aprono invece ad una struttura più ampia (continuata), a tratti blandamente narrativa, sicuramente meno frequentata; entrambe le possibilità appaiono però [...], negli anni di trapasso al nuovo secolo, come proprie dei moderni.<sup>38</sup>

L'esperienza toscana indica la strada verso una poesia nuova: tramontati momentaneamente i poemi cavallereschi, l'ottava diviene il metro ideale per raccogliere raffinati esercizi letterari, frutto della migliore cultura umanistica; si tratta di opere come le *Stanze* di Poliziano e le *Selve* di Lorenzo, che mostrano un impiego lirico-narrativo dell'ottava e un elevato grado di elaborazione retorica e letteraria (specie per quanto riguarda l'intarsio delle fonti). Nondimeno, come ha notato Dionisotti nel brano citato in apertura, soltanto Bembo riesce a dare «l'esempio di una poesia volgare modernamente discorsiva e intimamente classica, al di là della esuberanza descrittiva e narrativa del Poliziano e del Boiardo».<sup>39</sup>

Il veneziano prende le distanze dalle *Stanze* di Poliziano in più modi: ad esempio elimina la componente allegorica e la progressione di stampo neoplatonico da un amore sensuale ad uno divino, conferisce maggior peso al narratore e ai suoi interventi diretti, attenua l'espressività e il preziosismo lessicale, accoglie il nuovo orientamento lirico del metro stemperando però fortemente la componente

---

<sup>38</sup> Curti 2006, p. 63. Al volume della studiosa (in particolare alle pp. 57-182) si rinvia per un tentativo di definizione del genere delle stanze attraverso l'indagine filologica; il problema è stato affrontato di recente anche da Calitti 2004, pp. 41-140. Quest'ultima, analizzando alcuni tra i più importanti codici di strambotti (ivi, pp. 87-88), ha formulato un'altra ipotesi circa la formazione di rispetti continuati nella tradizione cortigiana e gli sviluppi cinquecenteschi del genere: «il disporsi dei rispetti "spicciolati" prima in forma assolutamente confusa [...], poi in alcuni casi con qualche segno di attribuzione almeno per gli autori più importanti, e poi ancora intorno ad una tematica comune dando vita, dunque, a forme "lunghe" dell'ottava, [...], può aver creato [...] un canone nuovo della lirica in ottava rima. L'uso dell'ottava nel genere delle "stanze" può aver avuto una spinta vitale da queste formazioni pseudopopolari (che spesso tradiscono gusto colto, almeno del raccoglitore [...]). [...] Un'influenza sulla scelta di un canone "lungo" per le stanze e i po[em]etti in ottava rima, [...], può aver avuto il successo dell'ottava rima del poema cavalleresco. Ma l'influenza può essere stata reciproca». Infine si rinvia a Delcorno Branca 1983 per la questione dei rapporti tra la tradizione toscana (poliziana) e Serafino Aquilano (e di riflesso la lirica cortigiana).

<sup>39</sup> Dionisotti 2002, p. 44.

descrittiva. In questo modo egli ottiene quale effetto primario un migliore equilibrio tra la componente narrativa e quella lirica, nonché una maggiore coesione dal punto di vista argomentativo-narrativo, entrambi elementi che giovano alla riuscita e al fascino dell'esperienza. Ciò che distingue maggiormente Bembo dall'opera poliziana (e laurenziana) è però il monostilismo e la scelta di un unico modello (Petrarca): quantunque egli accolga un genere di poesia basso (la poesia all'improvviso), intuisce che il sistema delle corti è prossimo al declino, e di conseguenza che è necessario mutare direzione poetica. L'esempio fornito da Poliziano così come da poeti quali Serafino Aquilano, Vincenzo Calmeta, l'Unico Aretino e Tebaldeo non può essere seguito, poiché l'alto grado di diversificazione dei loro versi e la varietà dei loro modelli ne fanno un oggetto instabile, troppo vincolato a un tempo e a un luogo determinati, senza i quali l'opera perde il proprio senso e il proprio fascino. Bembo capisce che l'unica via percorribile è quella inaugurata con il petrarchismo degli *Asolani*, benché con i dovuti aggiustamenti.<sup>40</sup>

In conclusione si può quindi dire che le *Stanze* sono «la sintesi e il punto d'arrivo» della tradizione dei poemetti lirico-narrativi che ha inizio con l'esperienza fiorentina (*in primis* di Poliziano e Lorenzo).<sup>41</sup> Se è vero che in seguito le stanze conosceranno una stagione decisamente florida, è altrettanto vero che molti dei testi composti nel solco delle *Stanze* rappresentano una banalizzazione della lezione impartita da Bembo o comunque deviano in maniera importante e per molti aspetti dal loro modello formale. Bembo si colloca quindi in una posizione affatto particolare: da una parte fa tesoro delle innovazioni introdotte da Poliziano e Lorenzo, e attinge in maniera copiosa dal serbatoio neoplatonico, arricchendo così l'impianto cortigiano da cui parte; dall'altra indica un modo di fare poesia nuovo, e tuttavia lo conduce già al suo apice, sia per perizia tecnica sia per il senso dell'operazione letteraria da lui compiuta (dopo rimarrà spazio solo per il capolavoro di Ariosto). Le *Stanze* e la loro storia possono dunque essere considerate un manifesto esemplare del delicato passaggio dagli ultimi splendori delle corti al pieno classicismo cinquecentesco, un momento che Bembo meglio di tutti ha saputo interpretare.

---

<sup>40</sup> Cfr. Calitti 2004, pp. 128-133 per una lettura attenta al contesto cortigiano in cui nasce il testo. Sembra dello stesso parere Claudio Vela, il quale sostiene che la novità delle *Stanze* di Bembo e del *Tirsi* di Castiglione consiste in «una più stretta imitazione formale petrarchesca, rispetto a Poliziano», ottenuta «affiancando al ricco e libero dispiegamento delle fonti classiche una attenta selezione delle fonti volgari. [...] La differenza è che Castiglione e Gonzaga, altrimenti dal Bembo, che versa nelle sue *Stanze*, in termini discorsivi e lirici, una materia di invito all'amore naturale non consueta nel volgare (normale invece nella poesia latina), scelgono di battere una via più prudente e sicura, la via più tradizionale di un genere collaudato, l'egloga» (Vela 1998, pp. 271-272). Il giudizio dei due studiosi è condivisibile in generale, nondimeno non si può consentire completamente con la Calitti in merito alla rimozione di Poliziano e altri poeti a favore di un petrarchismo esclusivo (cfr. Calitti 2004, p. 129). Un esame attento del poemetto prova che le caratteristiche linguistiche e formali (metrico-sintattiche) sono tutto sommato essenzialmente petrarchesche, ma che a livello di intertestualità e soprattutto di interdiscorsività Bembo non dialoga intensamente solo con Petrarca, bensì anche con altri autori, ad esempio con il Boccaccio scrittore di ottave, Poliziano, Lorenzo, i poeti latini (gli stilnovisti e Boiardo).

<sup>41</sup> Curti 2006, p. 158.

## La sintassi bembesca: struttura e compaginazione dei periodi

### I. CONSIDERAZIONI GENERALI: PARATASSI E IPOTASSI

Lo studio della sintassi bembesca è un punto imprescindibile per chi desidera caratterizzare in maniera adeguata l'ottava delle *Stanze*, dal momento che sembra essere l'elemento primo responsabile del suo respiro ampio e armonioso, nonché il più vistoso tra i tratti innovativi, o quantomeno il più immediatamente percepibile.

La novità bembesca si può avvertire innanzitutto nel rapporto tra paratassi e ipotassi, che nelle *Stanze* è nettamente sbilanciato verso il secondo polo, a differenza di quanto avviene nella tradizione dei poemi e dei poemetti in ottave, in cui prevale una sintassi leggera, conforme all'andamento per distici che impedisce sviluppi subordinativi imponenti. Naturalmente prima di Bembo non mancano strutture sintattiche articolate e ampie, tuttavia si tratta di casi episodici, in cui il contesto richiede un'elevazione del registro stilistico oppure ha una connotazione lirica molto forte. All'opposto Bembo indulge raramente in periodi lineari e semplici, pertanto stupisce la tenuta, la maturità della sua orchestrazione dell'ottava, che costringe a riflettere sulla sua possibile influenza sull'esperienza ariostesca (e non solo). Le scelte sintattiche di Bembo obbediscono ad una logica di innalzamento stilistico, e riflettono una nuova concezione del metro, sulla quale si tornerà alla fine del capitolo.

La subordinazione, oltre ad essere largamente impiegata, conosce un grado di articolazione elevato, tant'è che in un caso estremo, in concomitanza con una sovraincaturatura, giunge addirittura al settimo grado. La media conferma la natura complessa del periodo bembesco, giacché il 40% e il 32% rispettivamente delle ottave presentano uno sviluppo subordinativo di secondo e terzo grado. Al di là del dato statistico, più o meno significativo, è produttivo analizzare la struttura distributiva del periodo, con particolare riferimento al momento d'apertura, poiché in una misura tanto ridotta, quale è l'ottava, l'attacco condiziona inevitabilmente l'organizzazione dell'intera unità. Tuttavia non si tratta del solo aspetto degno di attenzione, in quanto le strutture seriali e simmetriche contribuiscono egualmente alla definizione delle proprietà della sintassi bembesca; pertanto si è deciso di dividere l'indagine in queste due branche principali.

### II. L'APERTURA DEL PERIODO E LA STRUTTURA DISTRIBUTIVA DELLA FRASE COMPLESSA

#### *Principale senza interposte*

L'apertura del periodo con la principale, senza interposizioni frastiche, ricorre in una ventina di casi; ma bisogna subito precisare che si tratta di periodi brevi, che constano di due (eventualmente quattro) versi, dimodoché la consistenza effettiva del fenomeno si riduce in maniera notevole. La

disposizione lineare si riscontra nelle ottave 3, 8, 11, 19, 24, 27, 30-32, 34, 39, 40-41, 48-50,<sup>42</sup> che contengono spesso esortazioni, esclamazioni o dichiarazioni “sentenziose”:

3.1-2, «La qual in somma è questa: ch'ogni huom viva / in tutti i suoi penser' seguendo Amore»; 11.1-2, «Accingetevi dunque all'alta impresa: / io v'agevolerò la lunga via»; 11.3-4, «Non vi sarà la terra al gir contesa, / ché infino a lor per tutto ho signoria»; 24.1-2, «Non vi mandò qua giù l'eterna cura, / a fin che senz'amor tra noi viveste»; 27.1-2, «Non è gran meraviglia, s'una o due / sciocche donne alcun secol vide et hebbe»; 34.7-8, «Il mondo tutto, in quanto a sé, distrugge / chi le paci amorose adombra et fugge»; 40.1-2, «Mirate quando Phebo a noi ritorna / et fa le piaggie verdi et colorite»; 48.7-8, «[...]? Et questo assai più vale: / et voi lo vi togliete, et non vi cale»; 49.1-2, «Ond'io vi do sano et fedel consiglio: / non vi torca dal ver falsa vaghezza»; 50.1-4, «Altro direi; ma temo, non tal volta / vi gravi il lungo udire; oltra ch'io vedo / questa selva d'Amor farsi più folta, / quant'io parlando più sfrondar la credo».

L'ottava 30 è esemplare di questo procedimento, in quanto è interamente percorsa da un tono asseverativo e presenta un periodare regolare fuorché nel secondo distico, dove vi è un'inversione poco esposta (che comunque non viola le norme linguistiche a causa della libertà di posizione della subordinata coinvolta):

Et per bocca di lui chiaro vi dico:  
non chiudete l'entrata a i piacer suoi;  
se 'l ciel vi si girò largo et amico,  
non vi gite nemiche et scarse voi.  
Non basta il campo haver lieto et aprico,  
se non s'ara et sementa et miete poi:  
giardin non colto in breve divien selva,  
et fassi lustro ad ogni augello et belva.

L'andamento per distici, con due imperativi coronati dalle massime della seconda quartina, favorisce una simile configurazione. Lo stesso tipo di condizionamento è reperibile nei passi citati in precedenza, in particolare nell'ottava 18. Quest'ultima contiene quattro definizioni di Amore, ciascuna occupante un distico e marcata dall'anafora, pertanto non sorprende l'assenza di torsioni e dilatazioni nella catena sintattica (se si escludono le anteposizioni di semplici infinitive), coerente con la necessità d'incisività e il carattere definitorio delle affermazioni.

Un'apertura sintattica lineare inserita in un periodo lungo è ancora più rara nelle *Stanze*; infatti, è circoscritta essenzialmente alla serie 42-46, che tuttavia è contraddistinta dall'ampia presenza di costruzioni seriali interrogative, con il verbo reggente ad apertura d'ottava seguito da una sequenza di proposizioni giustapposte (o al limite di coordinate sindetiche) estesa fino alla fine, sicché è difficile paragonare un simile organismo agli altri periodi lunghi.<sup>43</sup>

Dovrebbe quindi risultare chiaro da questo compendio che la linearità dell'ordine frastico non è un tratto caratteristico delle *Stanze* di Bembo, il quale vi fa ricorso in maniera parca e quasi esclusivamente nelle condizioni tematiche ed espressive sopra indicate.

---

<sup>42</sup> Il registro è pressoché completo se si includono le ottave citate in seguito.

<sup>43</sup> Sui problemi posti da questo genere di conformazioni sintattiche si tornerà in coda al capitolo, nella sezione *Sintassi lirica e sintassi "narrativa" a confronto*.

### *Principale con interposte*

È molto più frequente rispetto a quanto visto nel paragrafo precedente che la principale sia immediatamente interrotta dall'interposizione di una proposizione, come succede esemplarmente nell'ottava inaugurale. Il differimento della reggente può essere più o meno protratto se la frase interposta ne regge altre o ha delle coordinate. La gamma delle subordinate impiegate è assai ridotta: relative, temporali, parentetiche, finali e poco altro, con un netto predominio delle relative; la soluzione più comune prevede l'apertura con un sostantivo (il soggetto o un complemento) con uno sviluppo relativo, secondo modalità tradizionali. Questo tipo di fenomeni è sovente all'origine della "violazione" dell'andamento per distici tipica dell'ottava bembesca, e presiede all'unità delle quartine, se non di intere ottave; nondimeno è doveroso specificare che la dilatazione della campata sintattica a quattro o otto versi di norma non comporta una totale negazione della scansione per distici, poiché le frasi interposte si adeguano internamente ad essa.

La tecnica bembesca è ben rappresentata nell'ottava 20:

**Questa** per vie sovra 'l penser divine  
scendendo pura giù ne le nostre alme,  
TAL CHE STATE SARIAN, DENTRO AL CONFINE  
DE LE LOR MEMBRA, QUASI GRAVI SALME,  
**fatto ha** POGGIANDO altere et pellegrine  
gir per lo cielo, et gloriose et alme  
più che pria rimaner dopo la morte,  
IL LOR DESTIN VINCENDO ET LA LOR SORTE.

La complessità del periodo è palese nonché nella costruzione sospesa della prima quartina, retta interamente dal soggetto, anche nella seconda quartina, dove si trova finalmente il verbo principale cui però segue un'inversione tra le subordinate da esso dipendenti, cosicché si forma un chiasmo tra i gerundi e le infinitive. L'elemento più notevole consiste tuttavia nel fatto che «ogni segmento che interrompe una linea principale è interrotto e complicato a sua volta. La lunghezza implica nello stesso tempo e quasi necessariamente la continua spezzatura: una struttura a chiocciola, direbbe il Segre». <sup>44</sup> Afribo, nel suo studio sulla *gravitas* nel Cinquecento, ha mostrato che questo genere di periodare lungo è considerato «paradigma di gravità nell'orizzonte cinquecentesco», sul modello di *Rvf* 28.76-83. <sup>45</sup> I versi di Petrarca denotano senz'altro un grado di complicazione superiore rispetto a quelli di Bembo, tuttavia nelle *Stanze* sono presenti periodi che si avvicinano a quello petrarchesco. <sup>46</sup>

<sup>44</sup> Afribo 2001, p. 169. Segre parla di struttura a «chiocciola» proprio in merito alla prosa degli *Asolani*, nella quale constata che «de stesse incatenature espositive, [...], son messe [...] sullo stesso piano degli iperbatì e delle inversioni, sicché il periodo in verità si chiude in se stesso come una chiocciola, avvolgendo tra le sue morbidezze argentee i componenti grammaticali» (Segre 1963, p. 361).

<sup>45</sup> Afribo 2001, p. 169. Cfr. Petrarca, *Rvf* 28.76-83: «Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro, / volte l'antiche et le moderne carte, / volando al ciel colla terrena soma, / sai da l'imperio del figliuol de Marte / al grande Augusto che di verde lauro / tre volte triumphando ornò la chioma, / ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma spesse fiato quanto fu cortese».

<sup>46</sup> Si vedano ad esempio le ottave 5, 6.1-4, 19.3-7, 22.4-7, 24, 35.1-5; su molte delle quali si sosterrà nel capitolo successivo e in quello dedicato ad inarcature e *ordo artificialis*.

Una costruzione tradizionale intensamente sfruttata da Bembo è l'attacco vocativo più relativa, presente nelle ottave 15-16, dove la catena di frasi interposte conduce addirittura ad una sovrainarcatura che posticipa la chiusura della principale al v. 3 della seconda ottava:

**O Donna in questa etade al mondo sola,**  
*anzi a cui par non fu giamai né fia,*  
 LA CUI FAMA IMMORTAL SOPRA 'L CIEL VOLA  
 DI BELTÀ, DI VALOR, DI CORTESIA,  
tanto ch'a tutte l'altre il pregio invola;  
**et voi,** *che sète in un crudele et pia,*  
**alma gentil dignissima d'impero**  
*et che di sola voi cantasse Homero:*

**qual credenza d'haver senz'Amor pace,**  
 SENZA CUI LIETA UN'HORA HUOM MAI NON HAVE,  
le sante leggi sue fuggir vi face,  
*come cosa mortal si fugge et pave?*

Il primo vocativo («O Donna») regge una proposizione relativa, da cui dipende un'altra relativa, a sua volta articolata in una consecutiva; mentre il secondo termine («et voi») innesca una relativa insieme con una coordinata. Dopo la pausa metrica si riprende con la reggente («qual credenza...»), ma di nuovo la frase è dilatata da una completiva con sviluppo relativo, cosicché il verbo reggente finisce al v. 3, con un'ulteriore anastrofe tra principale e infinitiva. Questa struttura sbilanciata, sebbene tradizionale e soprattutto petrarchesca,<sup>47</sup> in queste circostanze sembra favorita da ragioni argomentative: l'ampio spazio concesso alla descrizione delle qualità delle due donne accentua il contrasto con il contenuto della domanda, esaltando l'assurdità del loro comportamento, che confligge con le loro virtù.

Al fine di non eccedere nell'esemplificazione, si riproduce di seguito in forma sintetica una larga selezione dei casi di intromissione frastica ad apertura di periodo, classificati secondo la tipologia della prima frase interposta:

Interposizione di una proposizione *relativa*: 1.1-5, «**Ne l'odorato** [...] / [...], *che non* [...] / SÌ CHE [...], *caldo né gelo,* / **vive una riposata et lieta gente**»; 5.1-5, «**Fedeli miei,** *che* [...] *havete* / [...], QUANTO POTE *ire,* *alzata,* / SÌ COME [...] / [...], **che** [...], / **così voi d'huopo qui più non mi sète**»; 7.1-5, «**Sì come là,** *dove* [...] / e COL PIÈ [...], / *parte* [...]; / **ivi son donne**»; 14.1-2, «**Et son hor questi,** *ch'io* [...], / **l'uno et l'altro di laude et d'honor degno**»; 16.5-6, «**Et lui,** *ch'a tutti* [...], / **sole voi riputar dannoso et grave**»; 19.3-7, «**ma l'altre creature** [...] / *che* [...] / **virtù che** [...] *descende et piove,* / **creò da prima**»; 21.6-8, «**et Gallo,** *che* [...] / [...] / **portar Licori dal Timavo al Tigre**»; 32.7-8, «**Giovenezza et beltà,** *che non* [...], / **val quanto gemma,** *che* [...]»; 33.5-6, «**l'piè,** *che* [...] / [...] **non movesse**»; 36.1-7, «**Il pregio** [...] / [...] *poste* [...], / **et le voci,** *che* [...] / [...], *sì gravi* [...], / **et quel lungo rimbombo** [...], / *che s'ode* RISONAR [...], / **son fole di romanzi et sogno et ombra**»; 41.5-6, «**per tutto,** *ove* [...] / **sosten due rondinelle un faggio, un pino**».

Interposizione di una proposizione *temporale*: 38.1-3, «**Il qual errando** [...], / *solcando* [...], / [...] **fe' parte**»; 48.5-7, «**or danno in guerreggiando** / **qual maggior posson** [...] ?».

Interposizione di una proposizione *parentetica*: 2.1-3, «**A cui** [...] / **questi felici,** *et son* [...], / **han posto più d'un tempio**».

<sup>47</sup> La forma è perfettamente cristallizzata nella prima strofe della canzone 126 di Petrarca, *Chiare, fresche et dolci acque*, il cui tratto precipuo, secondo Gaia Guidolin, è «mostrare con maggiore enfasi ed evidenza retorica la declinazione lirica del carattere proemiale [...], ossia l'inflessione allocutiva»; e che, secondo la medesima, «nella memoria di qualsiasi poeta cinquecentesco, costruiva la sua monopericodicità sull'accumulo dei vocativi lasciati in sospeso fino al distico finale» (Guidolin 2010, p. 128; ma si vedano anche le pp. 164-165). Ciononostante occorre precisare che la struttura del periodo della canzone petrarchesca è molto più regolare, in quanto Petrarca itera il procedimento al fine di dilatare il costruito, mentre Bembo si avvale soltanto di due vocativi sospesi, ma più ampi, caratterizzati dall'approfondimento per via ipotattica, specie nel primo membro.

In sede introduttiva è stata posta in evidenza la tendenziale estraneità del complesso periodare bembesco alla tradizione in ottave, tuttavia lo stesso non si può dire per gli altri generi o gli altri metri. Il modello lirico – *in primis* nella sua declinazione petrarchesca – ha certamente esercitato la sua pressione sulla composizione dell’ottava di Bembo.<sup>48</sup> In particolare, circa le due costruzioni appena prese in esame, si ricordi che «ben settantotto sonetti del Canzoniere, considerando i casi in cui la relativa è inserita nella sovraordinata e quelli con relativa convogliata da una prolessi d’altra natura», presentano un *incipit* relativo.<sup>49</sup> Questo tipo di orchestrazione sintattica (sintagma nominale più relativa) copre ben il 40% dei legami subordinativi nei *Fragmenta*, e Soldani nota che «tali frasi, quando espandono soggetti o vocativi, si infilano spesso in serie di coordinate, trovando così il verbo che le regge solo alla fine della seconda parte metrica interessata dal legamento».<sup>50</sup> L’effetto di questi affastellamenti sintattici non è però lo «sfaldamento della subordinazione», come vorrebbe la Tonelli,<sup>51</sup> «perché nelle subordinate prolettiche tra loro coordinate (relative o di altro genere), se anche Petrarca elude la ‘profondità’ ipotattica, non per questo non innesta nel suo procedere per *accumulatio* una sottile nervatura, una tensione (intonativa e sintattica insieme) che in ultima analisi è un portato del legame subordinativo sotterraneo».<sup>52</sup> Il discorso si attaglia all’ottava bembesca nella quale l’eventuale espansione del ritardo sintattico attraverso l’accumulazione frastica (ordinata e regolare o meno a seconda delle circostanze) non provoca una dispersione della sintassi, la quale anzi tende ad organizzarsi in geometrie precise, favorite dalla struttura del metro.

Nondimeno, al di là del caso petrarchesco, si possono forse ancora richiamare con qualche profitto alcune esperienze petrarchiste, giacché il ritardo al v. 5 in conseguenza di un vocativo (o di un semplice sostantivo) sospeso è sfruttato da Giusto de’ Conti e dal Boiardo lirico nonché da Sannazaro, per lo più nei sonetti al fine di sbloccare la separazione tra le quartine.<sup>53</sup> Giusto e Boiardo sono più parchi di Sannazaro, e a differenza di quest’ultimo nei loro testi il differimento non è causato dalla “profondità” della sintassi, bensì dalle «forme della dilatazione: la coordinazione, la parentetica, le incidentali, che espandono la portata dello schema e la sua possibilità di ampliamento».<sup>54</sup> Bembo sembra quindi allinearsi piuttosto con Sannazaro, con il suo approfondimento in direzione ipotattica.

<sup>48</sup> Al riguardo i riferimenti bibliografici fondamentali rimangono per Petrarca Soldani 2009, pp. 3-106 (la soluzione vocativo più relativa è analizzata alle pp. 18-20); Tonelli 1999, pp. 99-122; Renzi 1988; per Dante Boyde 1979, pp. 203-262.

<sup>49</sup> Tonelli 1999, p. 110.

<sup>50</sup> Soldani 2009, p. 53.

<sup>51</sup> Tonelli 1999, p. 113.

<sup>52</sup> Soldani 2009, p. 54.

<sup>53</sup> Per Sannazaro lo ha ben mostrato Mengaldo 1962, p. 447; che rileva altresì la presenza del procedimento nelle canzoni e la sua realizzazione esemplare nell’attacco di *O fra tante procelle invitta e chiara*.

<sup>54</sup> Praloran 2008, p. 145; cfr. anche ivi, pp. 143-146. Su Boiardo si è espresso Mengaldo 1963, p. 191: «negli *A.L.* un periodo non contiene più di due, al massimo tre, subordinate, quasi sempre piuttosto brevi, e il nucleo ipotattico raramente implica più di tre-quattro versi (parallelamente la tendenza è a concepire il sonetto come giustapposizione di blocchi sintattico-logici costituiti dalla singole quartine e terzine, [...], e quando il periodo logico abbraccia due quartine si preferiscono di solito soluzioni coordinative, o di ipotassi tenue, impostata p. es. sul parallelismo comparativo)».

La convergenza dell'esperienza bembesca con quella della lirica precedente o coeva conferma in ogni caso l'impressione che egli conduca la propria ricerca sintattica nel segno di una liricizzazione.

### *Frase semplici a sinistra*

Prima di tutto è doveroso chiarire quale sia il criterio adottato come discriminante tra questa e la tipologia successiva (l'accumulazione frastica a sinistra): sono frasi semplici a sinistra le catene che giungono al secondo grado di subordinazione, accumulazione le serie di grado superiore. La prima categoria è ovviamente più nutrita, tuttavia non mancano esempi della seconda. Ancora una volta si tratta di fenomeni determinanti per l'articolazione dell'ottava di Bembo, in quanto presiedono alla genesi dei classici ritardi sintattici. Rispetto a quanto osservato nel paragrafo precedente, si può dire che i meccanismi di anteposizione frastica hanno effetti sostanzialmente simili, senonché di solito le frasi interposte generano una struttura incassata, mentre le subordinate prolettiche si dipanano in modo più lineare.

Innanzitutto si fornisce il regesto dei periodi così aperti, cui si aggiunge in una seconda fascia un campionario selettivo di coordinate e subordinate che presentano parimenti la prolessi di frasi semplici al loro interno, spesso nella forma di costrutti a festone:<sup>55</sup>

Anteposizione di una proposizione *temporale*: 3.3-4, «Però *quando* [...] / le **mostran** [...]». In forma implicita: 4.1-2, «A questo *confortando* [...] / **honoran** [...]»; 12.1, «Così detto **disparve**»; 13.1-3, «Le piramidi et Memphi poi *lasciate*, / [...] CHE [...] / **vider**» (II grado).

Anteposizione di una proposizione *comparativa*: 4.3-4, «et *quanto* [...] / ne **torna** [...]»; 35.1-5, «Come, A CUI [...], / *sed* [...] / **cosi** voi [...] / [...] **non lice**».

Anteposizione di una proposizione *causale*: 14.1-2, «Et *perch'essi* [...] / [...] **vegno**»; 31.5-7, «Ma poi *che* [...] / o [...] / **no 'l cura**»; 47.1-2, «Però *che* voi [...] / né noi, ma è [...] **il mezzo**».

Anteposizione di una proposizione *ipotetica*: 29.3-4, «Et *s'io* [...] / PIANGER **farei** [...]» (II grado); 30.3-4, «*se* [...] / **non gite** [...]»; 32.5-6, «Questo sol, CHE [...], o questa luna / *lucesse* [...] **non si devria** [...]» (II grado); 34.5-6, «*Se* [...] / [...] **dove sareste?**»; 49.3-4, «*se non si coglie* [...] / **cade** [...]».

Anteposizione di una proposizione *finale*: 11.5-6, «et *per che* [...] *non possa* FARVI OFFESA / lo **varcherete**» (II grado),

Anteposizione di una proposizione *comparativa*: 4.3-4: «et *quanto* [...] / **ne torna** [...]».

Anteposizione di una proposizione *ipotetica*: 9.6-8, «et *se* [...] / **tutto il mi vedrò**»; 25.5-6, «et *se potesse* [...] MIRARSI, / **sormonteriasi**» (II grado); 35.7-8, «che *s'io* [...], MENTRE [...], / **debbo**» (II grado), 47.7-8, «et *s'huom* [...] / [...] **diverria beato**».

Anteposizione di una proposizione *finale*: 22.5-7, «et *perché* [...] / sì COME [...] / [...] **addolcir**».

Anteposizione di proposizione *causale implicita*: 18.5-6, «et, *generando*, **fai** tutto bastare».

Anteposizione di una proposizione *completiva*: 26.6, «o pur *di non amar* [...] **propose**».

Anteposizione di una proposizione *temporale*: 12.4-8, «et *come / fu* [...] / senza dimora [...] / PRESA LOR VIA, **n'andâr** [...]»; 31.7-8, «et *stando* [...] / **passa** [...]»; 40.7-8, «ma *quando* [...] *s'appoggia* / **cresce** [...]».

Si dovrebbe evincere facilmente dal catalogo che in alcuni casi la dislocazione della dipendente non ha ricadute stilistiche, o almeno non forti, poiché si tratta di proposizioni ipotetiche o temporali che

---

<sup>55</sup> Per i costrutti a festone si rimanda in primo luogo a Segre 1963, p. 257; ma anche a Soldani 2009, pp. 17-18; Boyde 1979, pp. 240-242; Tonelli 1999, pp. 115-117. Questi ultimi, Boyde e la Tonelli, parlano rispettivamente di «interpolazione» e «pseudo-prolessi», separando questa categoria dalla prolessi della subordinazione, mentre Soldani, «per i soliti motivi di semplificazione statistica», accorpa le due tipologie (Soldani 2009, p. 17). Anche in questa sede si è optato per la via scelta da Soldani, onde evitare un'eccessiva diffrazione tipologica a causa della brevità dell'opera in esame.



possono disporsi prima o dopo la reggente senza violare una convenzione linguistica e senza provocare l'impressione di una tensione o di un innalzamento stilistico, specie qualora siano di misura ridotta.

Conviene comunque soffermarsi su due passi. Dapprima l'ottava 22, in cui l'anteposizione pertiene il secondo grado di subordinazione, con una complicazione ulteriore della linea sintattica:

**Questa fe'** *Cino poi lodar Selvaggia,  
d'altra lingua maestro et d'altri versi;  
et Dante, ACCIÒ CHE BICE HONOR NE TRAGGIA,  
stili trovar di maggior' lumi aspersi;  
et PERCHÉ 'L MONDO IN REVERENTIA L'HAGGIA,  
sì come hebb'ei, di sì leggiadri et tersi  
concenti il maggior Thosco addolcir l'aura,  
che sempre s'udirà risonar Laura.*

L'ottava è suddivisibile in tre segmenti portanti, rappresentati dai vv. 1-2, 3-4 e 5-8, tutti retti dal verbo *fare* al v. 1. Il primo distico è lineare, mentre nel secondo si verifica già l'intromissione di una subordinata finale tra il soggetto e il resto della completiva; tuttavia la dislocazione più forte è senz'altro nella seconda quartina: il periodo si apre con la congiunzione *et* seguita da una subordinata finale prolettica da cui dipende una comparativa, con un costrutto a festone; segue quindi la reggente, complicata dall'*ordo verborum artificialis* che posticipa il verbo. Di nuovo si crede che sia pertinente intrecciare l'analisi sintattica a quella argomentativa, poiché la progressiva amplificazione della campata e del giro sintattico è imputabile alla volontà da parte di Bembo di rilevare la posizione di Petrarca («il maggior Thosco») rispetto a quella di Cino e Dante. Il discorso infatti non si arresta al v. 8 e i primi versi dell'ottava successiva, inaugurata da una relativa, approfondiscono la situazione della quartina precedente.

L'ottava 47 mostra invece la semplice apertura attraverso una subordinata causale accompagnata da una coordinata avversativa:

*Però che voi non sete cosa integra,  
né noi, ma è ciascun del tutto il mezzo:*  
**Amor è quello poi**, che ne rintegra  
et lega et strigne, come chiodo al mezzo;

Il primo distico si focalizza sulla natura della specie umana, mentre il secondo esprime la necessità di Amore come forza unificatrice, con una concatenazione di causa ed effetto. Pertanto la prolessi non è solo un'opzione formale inerte, ma risponde al procedimento raziocinante e moraleggiante, giacché il discorso del poemetto è fondamentalmente finalizzato alla persuasione delle destinatarie della verità della tesi difesa (o della richiesta formulatavi, se si preferisce). La sintassi assume così talora un valore logico-rappresentativo.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> È interessante notare per inciso che una delle conquiste dell'ottava ariostesca consiste proprio nel piegare la sintassi alle finalità narrative e rappresentative del poema. Ciò vale per la coordinazione ma anche per i ritardi sintattici: come spiega Praloran, la prolessi serve a «legare insieme la percezione: atto del vedere e del sentire, e la reazione, ma di differenziarle ritmicamente, cioè, per essere chiari, nella durata» (Praloran 2009b, pp. 187-188). Senza cadere in un'iperinterpretazione, si può comunque suggerire che Bembo compie talvolta un'operazione simile nell'ambito del discorso retorico, giacché è

### Accumulazione frastica a sinistra

I casi di accumulazione frastica sono meno numerosi, e la ragione è evidente se si pensa alla dimensione dell'ottava. Se ne restituisce dapprima l'elenco in forma sintetica:

6.1-4, «Et se pur fia CHE [...] / lasciando [...] CERCHI partire, / de [...], che [...], / sarà trïompho»; 13.5-8, «et Rhodo et Creta, et queste ancho varcate / et te, CHE [...] / et più che mezzo corso l'Appennino, / entrâr»; 14.7-8, «et se cosa udirete, CHE NON S'USI, / udir [...] mi scusi»; 33.1-7, «Qual fôra [...], SE [...] / [...] APRISSE / E [...] TENESSE CHIUSO SÌ, che [...] / E [...], ove [...] et [...] / [...] NON MOVESSE, ET MAI NON GISSE; / tal è [...]»; 35.1-5, «Come, A CUI [...], disdice / sed [...] / così [...], a quei, che [...] / mostravi [...] non lice»; 39.5-8, «Se PER GIRAR [...], IR [...] / [...] CORRERE [...] / si pecca [...]; né voi peccate»; 40.3-6, «se DOVE avolger POSSA [...] / et sé fermar, non ha [...] / essa giace».

Si esamini ora più minutamente un'ottava, la 33:

*Qual fôra un huom, SE L'UNA ET L'ALTRA LUCE  
DI SUO VOLER IN NESSUN TEMPO APRISSE,  
E 'L SENSO DE LE VOCI A L'ALMA DUCE,  
TENESSE CHIUSO sì, che nulla udisse,  
E 'L PIÈ, che 'l fral di noi porta et conduce,  
MAI D'ORMA NON MOVESSE, ET MAI NON GISSE;  
**tal è proprio colei**, che, bella et verde,  
neghittosa tra voi siede et si perde.<sup>57</sup>*

Lo schema è facilmente desumibile: la comparativa introdotta da «qual» si estende per i primi sei versi, confinando la reggente nel distico finale. La lunghezza della catena non è il solo elemento degno di nota, giacché la partitura interna gioca un ruolo decisivo: la struttura portante è ternaria («Qual fôra un huom, se l'una et l'altra [...] e 'l senso [...] e 'l piè [...]»), ma i suoi membri conoscono una serie di bimembrazioni e una graduale crescita della complessità sintattica, manifesta nell'aggiunta di proposizioni dipendenti, sicché l'effetto si avvicina all'*accumulatio*. Come in Petrarca la coordinazione non significa solo «paratassi perché viene inserita in una griglia ipotattica, con il risultato di dar vita ad una ambivalenza sintattica: da una parte la funzione strutturante, la spinta cataforica e dall'altra il ruolo della coordinazione come rilancio, impulso ritmico, potenzialmente inesauribile».<sup>58</sup> Nuovamente si può dire che oltre a presupporre un'opzione stilistica precisa il periodare bembesco risponde parimenti ad esigenze di messa in rilievo dei motivi. La voluta ampia della comparativa enfatizza la contraddizione insita nella scelta delle donne, sintetizzata in maniera efficace nel contrasto aggettivale «bella et verde, / neghittosa», rafforzato sapientemente dall'*enjambement*.

### III. SIMMETRIZZAZIONE E STRUTTURE SERIALI

L'intento di questo capitolo è mostrare come la presenza di strutture simmetriche e seriali collabori alla definizione della fisionomia sintattica dell'ottava bembesca, rappresentando talora

---

incline a creare una forte sospensione nella prima parte (nelle premesse) al fine di esaltare la conclusione del ragionamento attraverso un breve movimento in chiusa, spesso coincidente con il distico baciato. In questo modo, come in Ariosto ma su un piano differente, la sintassi acquisisce una valenza ritmica.

<sup>57</sup> La movenza «qual ... tal ...» è tradizionale, cfr., ad esempio, Petrarca, *Rvf* 209.9-14: «Et qual cervo ferito di saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco, / fugge, et più duolsi quanto più s'affretta, // tal io, con quello stral dal lato manco, / che mi consuma, et parte mi diletta, / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco».

<sup>58</sup> Praloran 2013c, p. 118.

un'alternativa al procedimento di complicazione appena descritto, talaltra un mezzo a supporto di quest'ultimo. Esso costituirà altresì una premessa indispensabile alla discussione dei rapporti tra il periodare lirico e il periodare "narrativo", che sarà il problema principale affrontato nelle conclusioni.

### *Strutture simmetriche e chiasmatiche*

Tale tipologia di costruzioni è usata in maniera parca da Bembo, coerentemente con quanto visto sinora. La forma più ricorrente è il parallelismo, che in genere assolve una funzione architettonica, in quanto instaura simmetrie interne che si rifrangono sull'organizzazione dell'ottava. La soluzione elementare prevede la divisione dell'ottava in due quartine simmetriche, al loro interno suddivise in distici, e rette da due soggetti differenti, come nell'ottava 2:

A cui più ch'altri mai servi et devoti,  
**questi felici**, e son nel ver ben tali,  
**han posto più d'un tempio et fan lor voti**  
 sopra l'offese de' suoi dolci strali,  
**et mille a prova eletti sacerdoti**  
**curan le cose sante et spiritali,**  
**et hanno in guardia lor tutta la legge,**  
 che le belle contrade amica et regge.

Nonostante la regolarità dell'ottava, emerge la consueta inclinazione del poeta alla variazione, giacché il primo membro del parallelismo risulta compresso in un distico a causa della disposizione a cornice degli elementi complementari e della parentetica che segue il soggetto, mentre il secondo si configura come un'espansione del precedente.<sup>59</sup> Lo stesso trattamento è individuabile nei seguenti periodi, dove la diversificazione è ottenuta anche grazie ad alcuni espedienti retorico-sintattici (l'epifrasi, l'*enjambement*, etc.):

10.1-4, «**andaste a quelle**, fere / solo ver' me, là *ov'elle fan soggiorno* / et le **traheste a le mie schiere** / *prima che faccia notte, ov' hora è giorno*»; 12.1-4, «Così detto disparve, et le sue chiome / **spirar** nel suo sparir SOAVI ODORI / **et TUTTO 'L CIEL**, cantando il suo bel nome, / **sparser** di rose *i pargoletti amorò*»; 16.5-8, « **Et** lui, ch'[...], / sole voi **riputar dannoso et grave?** / **Et di Signor mansueto et fedele**, / *tiranno disleal farlo et crudele?*»; 37.3-4, «a cui *sentir d'amor caro non fue* / et *'ndarno viver gli anni poco increbbe*».

Una modalità alternativa per creare simmetrie consiste nel chiasmo, che sovente è realizzato attraverso la disposizione incrociata di subordinate e principali, ma che può riguardare ugualmente i costituenti della frase:

7.1-4, «**l buon Romano** / casso di vita *fe' l'un duce Mauro*, / et [...] / *parte* le verdi piagge **il bel Metauro**»; 11.3-6, «**Non vi sarà** [...] / *ché* [...] / et *per che* [...] / **Io varcherete** [...]»; 30.3-6, «*se* [...] **LARGO ET AMICO** / **non vi gite** [...] / **Non basta** [...] **LIETO ET APRICO** / *se* [...]».

Infine si può dare la combinazione delle due strategie, come ai vv. 5-8 dell'ottava 20:

<sup>59</sup> È sintomatico di questa propensione alla *variantio* il processo variantistico, giacché α differisce dalla redazione definitiva per la maggiore rigidità della scansione 2+2+2+2, dovuta all'assenza dell'incidentale al v. 2 e alla presenza di una coordinata in più («A cui più ch'altri mai servi et devoti, / hanno posto più d'un tempio quei mortali, / et fanno sacrifici et porgon voti»). Le correzioni peraltro consolidano pure il profilo ritmico normale dell'ottava bembesca (per il quale cfr. il capitolo *Metrica e prosodia*), giacché il v. 2 è reso più lento, mentre il v. 3 più rapido.

fatto ha *poggiando* ALTERE ET PELLEGRINE  
**gir per lo cielo**, et GLORIOSE ET ALME  
più che pria **rimaner dopo la morte**,  
il lor destin *vincendo* et la lor sorte.

Il chiasmo, fondato sulla sequenza delle subordinate al gerundio e delle complete, è variato dal parallelismo all'interno delle seconde tra predicativi e verbi, e dalle due dittologie in clausola. In questo come in molti altri esempi si percepisce distintamente il rilievo assunto dell'inarcatura, che incrina le geometrie generando lievi sfasature.<sup>60</sup>

### *Strutture seriali*

Le strutture seriali sono molto più frequenti della categoria appena esaminata, poiché la complessità del periodare bembesco è non di rado determinata dalla sua espansione attraverso l'accumulo frastico di tipo coordinativo, secondo la lezione petrarchesca. Si possono distinguere due tipologie: da una parte la semplice coordinazione (o successione asindetica) di frasi parallele, dall'altra le sequenze di dipendenti rette da un verbo posto ad apertura d'ottava.

Nel primo caso i segmenti frastici tendono ad occupare ciascuno un distico (eventualmente un verso), cosicché si genera una scansione regolare:

4.2-6, «**honoran** [...] / **et** [...] / **torna** [...] / **et han** [...]»; 11.3-8, «**Non vi sarà** [...] / **et** [...] / **lo varcherete** [...] / **o prendete** [...]»; 14.1-8, «**Et son** hor questi [...] / [...] / **Et** [...] / [...] **vegno** / e 'n lor vece **dirò** [...] / **et** [...] / [...] mi **scusi**»; 28.2-4: «che **v'arma** incontro Amor *di ghiaccio* IL PETTO, / **et fa** *d'altrui* sì DOLOROSO SCEMPIO / **et priva** *del maggior vostro diletto* / VOI CON L'ALTRE»; 41.1-8: «**Pasce** [...] *i verdi campi*, / **et sente** [...] *cozzar* [...]; / **ondeggia** **et par** *ch'...* **avampi** [...]; / [...] / **sosten** *due rondinelle* [...] / **et** [...] **piace** [...] / **viver** [...]; 49.2-6: «**non vi torca** [...] / **cade** [...] *la vostra alma bellezza*; / **vèn** [...] / *la faticosa et debile vecchiezza*, / **et vi dimostra** [...] *che* [...]».

17.1-8, «**Amor** è *gratiosa et dolce voglia* / che [...] / **Amor** d'ogni viltà l'anime *spoglia* / et le SCORGE [...] ET TRAHE [...] / **Amor** le cose humili ir alto *invaglia* / le brevi et fosche ETERNA ET RASSERENA / **Amor** è *seme d'ogni ben fecondo*, / *et quel, ch'informa et regge et serva* [...]».

È indicativo che queste disposizioni non siano molto ricorrenti nelle *Stanze*, giacché esse implicano una configurazione dell'ottava estranea alla concezione di Bembo, il quale elude le forme piane e statiche, a favore di una sintassi duttile e armonica. In maniera analoga a quanto visto per l'apertura di periodo senza interposte, le frasi catalogate appartengono a contesti precisi: descrizioni di azioni e di gesti rituali (4, 14) o di situazioni “pastorali” (41-42), esortazioni e discorsi moraleggianti (28, 49). Inoltre anche in queste condizioni si ha raramente l'impressione di una cadenza ripetitiva, giacché la cura riservata all'*ordo verborum* e alla misura dei membri coordinati comportano continui rovesciamenti del parallelismo in chiasmo o minime infrazioni che fanno sì che la sintassi non si distenda in un ritmo monotono.

Il secondo tipo – più diffuso – dà essenzialmente due esiti differenti, in quanto la sua esecuzione può prevedere una costruzione per distici (come le precedenti), oppure una a cascata. Se ne fornisce di nuovo il regesto in forma sintetica:

<sup>60</sup> Per un commento più dettagliato della funzione degli *enjambements* in questa ottava e nell'intero poemetto si rimanda alla sezione loro consacrata nel capitolo *Ordine delle parole e inarcature*.

3.4-8, «de **mostran** quanto grave è questo errore, / et che del vero ben colui si priva, / [...] / et [...] come gran peccato / commette [...]; 21.1-8, «**Questa fe'** dolce ragionar CATULLO / di **Lesbia**, ET di **Corinna** IL SULMONESE, / et dar a **Cinthia** nome, a noi trastullo / UNO, a cui [...] / ET per **Delia** et per **Nemesi** TIBULLO / cantar, ET GALLO, che [...], / portar **Licori** [...]; 22.1-8, «**Questa fe'** CINO poi lodar **Selvaggia** [...] / ET DANTE, acciò che [...] / **stili** tronar di maggior' lumi aspersi; / et perché [...] / sì come [...] di sì leggiadri et tersi / concenti IL MAGGIOR THOSCO *addolcir* **Paura**, / che [...]; 33.1-6, «**Qual fôra un huom**, se L'UNA ET L'ALTRA / [...] *aprisse*, / e 'L SENSO DE LE VOCI [...] / *tenesse chiuso*, sì, che [...] / e 'L PIÈ, che [...] / [...] *non movesse*, et mai *non gisse*; 39.5-7, «**Se per girar** IL SOLE, *ir vago* IL VENTO, / **in su la fiamma**, **al chin** *correre* IL RIO, / **non si pecca**; 42.1-7, «**Che giova posseder** CITTADI ET REGNI / et PALAGI *abitar* [...] / et SERVI [...] *aver* [...] / et L'ARCHE GRAVI **per** [...] / *esser cantate da* [...] / **di porpora vestir**, **mangiar in oro** / et **di bellezza pareggiar** IL SOLE»; 43.1-8, «Ma **che non giova** *haver* FEDELI AMANTI / et [...] *partire* OGNI PENSERO / [...] / et [...] / IL GRAVE DE LA VITA *far leggero* / et **sé di rozze** [...] et [...] **vili** / [...] **scorte et gentili**; 44.1-8, «**Quanto esser vi dêe caro un huom**, *che brami* / LA VOSTRA [...] GIOIA? / *ch'ALTRO* [...] *non chiam?* / *Che* [...] *tempri* OGNI NOIA? / *Che* [...] *vi tema et ami?* / *Che* [...] *viva*, [...] *moia?* / *Che* LE VOSTRE TRANQUILLE ET PURE LUCI / [...] *segua* [...]?»; 45.3-7, «**saper come** [...] *regga* UN FRENO, / *come* UN BEL GHIACCIO [...] *si costringa*, / *come* UN TORBIDO CIEL *torni sereno*, / et *come* NON SO CHE *si bea* [...]»; 46.1-8, «**Puossi morta chiamar quella**, di cui / [...] NESSUN PENSERO *accende*, / *né dice*: CHE SON [...]? CHE FUI? / *né giova* AL MONDO, et *SÉ* MEDESMA *offende*; / *né si tèn cara*, *né vuol* DARSÌ A LUI / *né sa* [...] / **altrui** CERCAR ET RITROVAR *se stessa*».

Circa le corrispondenze interne ininterrottamente trasformate valgono le osservazioni fatte in precedenza. Preme ora mettere in luce la specializzazione di queste strutture modulari in alcune parti delle *Stanze* e in relazione ad alcune costanti tematiche. Il dato macroscopico più evidente è la concentrazione di questa figura nella parte conclusiva dell'opera, dove significativamente è collocata l'arringa contro le destinatarie del poemetto. All'opposto i primi passi sono estratti dalla parte in cui si tessono le lodi di Amore e si espone una galleria di esempi di poeti che sotto l'influenza di quest'ultimo hanno potuto celebrare le loro amate. In entrambi i casi la struttura a cascata assume un valore enfatico e presuppone una *climax* ascendente, eventualmente sciolta nel distico conclusivo grazie a una distensione ritmica.

Il costruito può essere realizzato in due modi: attraverso la frammentazione del discorso in unità molto brevi, che provoca un effetto di frenesia crescente (congruo con la concitazione che caratterizza le domande retoriche di 42-46), oppure tramite l'amplificazione di un medesimo concetto attraverso la ripetizione variata (come in 3, 33, 39 ed eventualmente 21-22). Ciononostante l'enumerazione non perviene mai alla dispersione, poiché la congerie sintattica è quasi sempre sigillata da un verso o da un distico dalla cadenza conclusiva (tanto dal punto di vista sintattico quanto dal punto di vista prosodico), dimodoché la tensione accumulata si dissolve e risolve in un ritmo più pacato. Un possibile elemento di differenziazione supplementare è rappresentato dalle conseguenze per l'organizzazione distributiva del periodo: in alcuni casi essa risulta leggera e agile a causa del ridotto peso sintattico dei costituenti (tipicamente complete o brevi coordinate), in altri complicata da queste espansioni, soprattutto quando la catena è inclusa nella proposizione anteposta (come la comparativa di 33, oppure l'ipotetica di 39).

#### IV. PRIME CONCLUSIONI (E IPOTESI)

A margine di questa ricognizione generale è possibile concludere che la sintassi bembesca segue una direttrice chiara, e tuttavia non si irrigidisce mai in un modello esclusivo: quantunque la gamma di proposizioni complici dei ritardi sintattici sia talora limitata, sono esperite sempre nuove soluzioni,

sicché la sperimentazione sintattica delle *Stanze* è senz'altro ascrivibile ad una ricerca di *varietas*. Il periodare bembesco risulta molto duttile, in quanto esistono sì delle coordinate, ma ogni volta si cerca all'interno del sistema un giro sintattico adeguato alle circostanze. Si auspica infatti che gli esempi adottati abbiano accertato che le scelte sintattiche di Bembo non sono mai ordinate a priori, ma si combinano regolarmente con motivazioni contestuali.

Nondimeno si comprende agevolmente che Bembo ha un'idea di ottava, o meglio un progetto, trasparente nel costante sforzo di superare l'ottava poliziana, la cui architettura sintattica, escluse rare e pertinenti apparizioni, sparisce nelle *Stanze* del veneziano. Il quale mira a un'ottava eminentemente dinamica, dal respiro ampio e talora tortuoso: partendo da una concezione tendenzialmente unitaria dello spazio strofico, egli si permette di violare l'unità del distico qualora sia necessario, sebbene ne riconosca sempre la funzione strutturale. Nella tradizione precedente non è raro avere l'impressione che uno schema sia impresso sull'ottava o che la sintassi non sappia sostenersi, che ricada di continuo; al contrario nel caso presente si percepisce in modo nitido la perizia tecnica dell'autore e la sua regia, dimodoché sembra che l'ottava si dia il proprio ordine e i propri tempi, alternando dilatazioni e compressioni.<sup>61</sup> Si può forse sintetizzare dicendo che non vi è un modello univoco, ma di certo una direzione di ricerca chiaramente definita, e che essa corrisponde sostanzialmente al trattamento sintattico del sonetto (e non solo) da parte di Petrarca. Soldani ha infatti rilevato che:

stilisticamente, la risalita della subordinata comporterà un effetto generale di tensione, a unificare la linea sintattica, e intonativa, del discorso mediante salde nervature avvertibili fin dall'inizio della campata; [...]. Nei *Fragmenta*, dunque, il fenomeno diventa uno strumento fondamentale – direi forse il principale – con cui Petrarca realizza la sua prospettiva di trattamento più complesso, meno ovvio, della sintassi, scandita secondo architetture periodali rispondenti a un progetto fortemente 'accentratore', che assegna alla voce poetante un ruolo di controllo preciso dell'articolazione logica: con quel che ne discende, naturalmente, in termini di organizzazione generale della linea sintagmatica, di unitarietà tematica e – in ultima analisi – di 'ritmo' del discorso.<sup>62</sup>

Il secondo capitolo, dedicato alle strutture simmetriche e seriali, dovrebbe aver avvalorato il ritratto finora delineato della sintassi bembesca, poiché i dati raccolti confermano l'eccezionalità di costrutti rigidi e il continuo esercizio di variazione anche all'interno di strutture di per sé ripetitive e quindi potenzialmente formulari. Essi depongono inoltre a favore di una specializzazione di certi schemi sintattici in relazione ad alcuni registri, e di conseguenza della loro tendenza a coagulare attorno ad alcuni nodi tematici.

#### *Sintassi lirica e sintassi "narrativa" a confronto*

A questo punto è doveroso interrogarsi brevemente sul comportamento sintattico di Bembo nella sua produzione lirica, in quanto può aiutare ad acclarare le ragioni dell'opzione stilistica delle *Stanze*.

---

<sup>61</sup> Si rammenti a tale riguardo quanto ha scritto Blasucci in merito all'ottava ariostesca: «in nessun autore, infatti, come nell'Ariosto, l'organismo metrico si presenta con un rilievo e un carattere di necessità tali, da dar quasi l'impressione di una sua autonomia rispetto alle parole, ai sentimenti, ai pensieri che esso contiene» (Blasucci 1969b, p. 73).

<sup>62</sup> Soldani 2009, pp. 39-40.

Nello specifico pare pertinente l'esame del primo canzoniere di Bembo, edito e studiato da Claudio Vela, e del gruppo di testi traditi dal Parigino Ital. 1543, editi da Tiziano Zanato, a causa della loro contiguità cronologica con le *Stanze*.<sup>63</sup> In entrambi si riscontra una preferenza per l'ipotassi affine a quella individuata per il poemetto in esame, sul versante lirico tuttavia condotta ad un livello di complicazione e di classicismo superiori a causa e grazie alla dimensione maggiore dei sonetti (o di altre forme metriche) e al loro registro più alto. L'orchestrazione sintattica dei sonetti mostra che Bembo ha già assorbito la lezione petrarchesca, ricorrendo egli ad un'ampia gamma di subordinate, sovente concatenate e anteposte (o interposte) alla reggente sì da generare il consueto differimento della reggente nella seconda quartina e in alcuni casi nella terzina conclusiva. La complessità del periodare è incrementata dal largo uso di proposizioni al gerundio e dalla dilatazione dei segmenti frastici prolettici attraverso l'accumulo delle coordinate (spesso semplici dittologie verbali) e l'aggiunta di molte relative. Infatti già nel *Canzoniere* «piuttosto che la profondità è [...] l'aggiunzione la strategia che maggiormente connota il discorso petrarchesco, anche sotto il profilo della subordinazione».<sup>64</sup> Soltanto queste brevi osservazioni lasciano presagire una differenza tra i due versanti della scrittura bembesca.

La situazione si complica quando si prende in considerazione l'impostazione delle stanze di canzone. Il confronto tra i due metri pare necessario, ed è stimolato dalle parole di Blasucci riportate in sede introduttiva, giacché lo studioso afferma che Bembo si avvale di un periodare adeguato alla canzone, non alle ottave, rendendo ancor più interessante la divaricazione. L'impianto sintattico delle canzoni di Bembo è infatti tutto sommato semplice, e si riscontra una grande moderazione nella subordinazione, specie nella sua forma prolettica. Secondo Gaia Guidolin, escludendo *Alma cortese*, come è ovvio, nelle canzoni delle *Rime* (1530) Bembo raggiunge «esiti di stanca omogeneità» quanto alle strategie di connessione interna alla stanza, a tal punto che essi «devono essere riscattati attraverso espedienti di *variatio* giocati su altri piani (ad esempio quello lessicale e della *dispositio*, o della gestione interna al verso delle pause intonative)».<sup>65</sup> Mentre «per le canzoni degli *Asolani* si può parlare di organizzazione, di regola, molto ortodossa della stanza, con moderati collegamenti di carattere prevalentemente subordinativo tra i piedi, circoscritte infrazioni della sola pausa di *diesis* e sostanziale predominio di strofe con comparti ben segmentati».<sup>66</sup> A causa della vicinanza cronologica, sono per noi di maggiore interesse le canzoni asolane; nelle quali è reperibile traccia di un periodo complicato unicamente nella prima strofe di *Poscia che 'l mio destin fallace et empio*:

---

<sup>63</sup> Vela 1988; Zanato 2002.

<sup>64</sup> Soldani 2009, p. 52.

<sup>65</sup> Guidolin 2010, p. 180.

<sup>66</sup> Ivi, p. 181; alla descrizione fornita si sottraggono Bembo, *Asolani* II ix *Preso al primo apparir del vostro raggio*, e II xxviii *Se 'l pensier, che m'ingombra*. In merito a quest'ultima cfr. ivi, p. 128: «nonostante la lunghezza del periodo e i vari innesti ipotattici, soprattutto di proposizioni relative, le costruzioni a colata unica della strofe di Bembo non è nell'insieme particolarmente ardita, giacché una volta definita l'intonazione ipotetica del discorso nella fronte, le progressive aggiunte in coda di principali legate dal comune riferimento alla medesima subordinata creano una spinta sì "potenzialmente inesauribile", ma, allo stesso tempo, anche rassicurante, perché non si fa che incrementare in modo ordinato un elenco di conseguenze prevedibili derivanti dall'assunto dei primi versi».

Poscia che 'l mio destin fallace et empio  
ne i dolci lumi de l'altrui pietade  
le mie speranze acerbamente ha spento,  
di pena in pena et d'uno in altro scempio  
menando i giorni, et per aspre contrade  
morte chiamando a passo inferno et lento,  
nebbia et polvere al vento  
son fatto et sotto 'l sol falda di neve; (Bembo, *Asolani* I xxxii.1-8)

Questa forte discrepanza contraddice sostanzialmente le aspettative del lettore, ma può forse essere spiegata col fatto che:

nelle raccolte del primo Cinquecento la canzone petrarchesca, e specie quella di argomento amoroso, non mostra di detenere una posizione di particolare rilievo e preminenza sulle altre forme metriche. Si ha l'impressione che il metro venga avvicinato e ripreso come ineludibile eredità della tradizione del libro di poesia, senza però che ad esso vengano sempre riservate speciali cure stilistiche.<sup>67</sup>

Il parere della Guidolin è condivisibile in base ai dati da lei offerti, e convalidato da una lettura attenta delle canzoni bembesche, quantunque la resistenza del poeta nei confronti della canzone abbia probabilmente anche radici più profonde. Resta comunque da capire perché Bembo scelga di adottare un periodare lungo e complesso in una forma quale l'ottava. Una prima risposta è già stata abbozzata nei paragrafi precedenti: l'insoddisfazione del veneziano nei confronti della tradizione e l'esigenza di dare nuova dignità al metro. Si può forse ribadire che il tratto distintivo delle *Stanze* è la sperimentazione, l'inesausta ricerca di *varietas*. Ma si tornerà su questi punti a breve, poiché prima è necessario sondare il resto della produzione lirica bembesca. Per farlo si propongono a titolo esemplificativo tre tangenze.

In primo luogo, la struttura del periodo delle ottave 15-16, una tra le più diffuse nel poemetto, è presente ai primi otto versi del secondo testo della silloge parigina (un sonetto), ma in forma più estesa:

– Ochi legiadri, de' quai mosse Amore  
quel stral che nel mi cor fe' l'alta piaga;  
et in più ch'alcuna altra bella e vaga  
chioma, ch'acresi in parte el nostro errore;  
e voi, man' preste, a disciparmi el core  
senza altra forza d'erbe o d'arte maga;  
se del vedervi sol l'alma s'appaga,  
perché sì raro vi mostrate fore? –<sup>68</sup>

Ovviamente il modello è reperibile nei *Fragmenta*, dove la struttura è regolarmente caratterizzata dall'enumerazione dei soggetti o dei vocativi con le loro relative.<sup>69</sup> Il richiamo più opportuno è il testo 204 del *Canzoniere*, la cui prima quartina è occupata dai soggetti con sviluppo relativo, mentre la seconda contiene la proposizione interrogativa, con un effetto di legato paragonabile a quello delle ottave bembesche.<sup>70</sup> Nelle *Rime* di Bembo sono attestati innumeri esempi di questi costrutti, spessissimo espansi in sequenze coordinative. Come scrive Soldani in merito a Petrarca, «la frequentissima

<sup>67</sup> Ivi, p. 442.

<sup>68</sup> Zanato 2002, p. 198 [= Bembo, *Rime* 13].

<sup>69</sup> Cfr. almeno Petrarca, *Rvf* 213.1-14, 292.1-8, 301.1-11, 314.1-8, e 351.1-14.

<sup>70</sup> Petrarca, *Rvf* 24.1-8: «Anima, che [...]; / occhi miei vaghi, et tu, [...]: // per quanto non vorreste o poscia od ante / [...] ?».



concomitanza della prolessi con simili forme di accumulo coordinativo permette di protrarre la tensione costruttiva *ad libitum*, con il minimo sforzo ipotattico e con il massimo di effusione ‘lirica’»,<sup>71</sup> dimodoché diviene significativo che nelle *Stanze* l’aggiunzione di coordinate sia meno presente rispetto alle *Rime*, e che sia piuttosto prediletta la via della profondità. Un altro elemento di diversificazione tra i due piani della scrittura bembesca è la dimensione e l’architettura di questi procedimenti: nella maggior parte dei casi la loro applicazione determina costruzioni seriali molto calibrate nel poemetto, mentre nelle *Rime* l’enumerazione coinvolge spesso membri sintattici molto brevi e fa sì che il movimento sintattico paia sul punto di frangersi a causa dell’eccedenza, della tensione progressivamente immagazzinata, prima di risolversi nella chiusa, non di rado corta e secca diversamente da quanto avviene nelle *Stanze*.

In secondo luogo, sono diffusi nella produzione lirica bembesca i sistemi correlativi di tipo comparativo («sì come ... così ...», «come ... tal ...», «qual ... tal ...», *et cetera*). Tra i molti esempi possibili si può scegliere il secondo sonetto del primo canzoniere bembesco, monoperiodale, da confrontare con l’ottava 33 (citata nei paragrafi trascorsi):

Si come suol, poi che ’l verno aspro e rio  
 parte e dà loco a le stagion’ migliori,  
 uscir col giorno la cervetta fuori  
 del suo boschetto almo natio,  
 et hor su per un colle, hor lungo un rio,  
 lontana da le ville e da’ pastori,  
 ir sicura pascendo herbetta e fiori  
 ovunque più la porta il desio;  
 né teme di saetta o d’altro inganno,  
 se non quand’ella è colta in mezzo ’l fianco  
 da buon arcier, che di nascosto scocchi;  
 così senza temer futuro affanno  
 alhor stav’io, Madonna, ch’i vostr’occhi  
 me ’mpiagâr, lasso, tutto ’l lato manco.<sup>72</sup>

In questo caso non si tratta di una tipologia frastica largamente sfruttata da Petrarca, anzi, e la Tonelli indica quale ragione di tale scarsità la «reticenza petrarchesca all’inevitabile apporto realistico che l’uso delle immagini comporta».<sup>73</sup> L’interpretazione pare corretta, tanto più se si considera che questa figura è molto diffusa nelle opere a carattere narrativo, come i poemi e i poemetti in ottava rima. È palese in entrambi i casi, *Rime* e *Stanze*, la funzione architettonica dell’artificio sintattico, che scavalca le partizioni metriche e relega la principale alla fine, nonché il notevole incremento della sua estensione in rapporto alle soluzioni petrarchesche. Tuttavia si osserva parimenti uno scarto qualitativo tra gli esiti delle comparative nelle ottave e nei sonetti: nelle prime l’ampiezza della campata subordinativa è ottenuta

<sup>71</sup> Soldani 2009, pp. 53-54.

<sup>72</sup> Vela 1988, pp. 209-210 [= Bembo, *Rime* 3]; cfr. inoltre almeno il testo 55, il cui scheletro sintattico è rappresentato dalla comparazione «Si come quando [...] // e come poi che [...] // tal io [...] // e tal [...] l’alma» (ivi, pp. 245-246 [= Bembo, *Rime* 34]).

<sup>73</sup> Tonelli 1999, p. 117; con la quale sembra concorde Soldani 2009, p. 51 n. 43, il quale tuttavia rileva che rispetto allo Stilnovo Petrarca aumenta, seppur in maniera contenuta, la frequenza del fenomeno.

attraverso la ripetizione di una medesima struttura leggermente variata, mentre nei secondi sono sfruttate e la coordinazione e la subordinazione a livelli e in misure differenti, cosicché la tessitura del periodo risulta più morbida. Inoltre una sorta di prevedibilità è insita nel modo di procedere della comparazione nelle ottave, poiché quasi sempre viene conservato l'andamento per distici del metro all'interno della subordinata prolettica;<sup>74</sup> mentre nei sonetti Bembo punta sull'anaforicità delle successive dilatazioni, riducendo il coefficiente di prevedibilità della prosa: egli fa sì corrispondere alcuni snodi del periodo con gli avvii di quartina e di terzina, ma essi sono gerarchicamente e tipologicamente differenti, e all'interno delle unità metriche è adottata una linea fluida e sempre nuova. Questo è forse un tratto precipuo dei sonetti bembeschi, giacché ivi si riscontra una maggiore libertà sintattica delle comparative, ed essa si manifesta frequentemente in *enjambements* forti a cavallo dei distici delle quartine.<sup>75</sup>

Infine, si può analizzare il diverso trattamento delle strutture seriali in cui l'unità frastica e quella versale tendono a coincidere. Per farlo si scelgono le quartine di un sonetto:

Né fido albergo a messenger che pave  
 scorgendo di lontan nemica fronte,  
 né dopo lunga sete un vivo fonte,  
 né pace dopo guerra iniqua e grave,  
 né prender porto a travagliata nave,  
 né dir parole amando ornate e pronte,  
 né veder casa in solitario monte  
 a peregrin smarrito è sì soave.<sup>76</sup>

La costruzione è fondata sull'*accumulatio* dei soggetti, espressi da sintagmi nominali (eventualmente corredati di complementi circostanziali) e da infinitive soggettive, in modo tale da variare la struttura altrimenti troppo ripetitiva. L'archetipo della forma è petrarchesco (in questo caso *Rvf* 312), nondimeno Petrarca è molto parco nel suo impiego, ma soprattutto ricorre a questo tipo di organizzazione periodica quasi esclusivamente nelle terzine, essendo consapevole che l'iterazione del procedimento per più di tre versi genera una monotonia e una frammentazione eccessive.<sup>77</sup> Bembo applica questa tecnica addirittura a otto versi, benché con una certa *variatio* interna; ma, come Petrarca, pospone il verbo alla

<sup>74</sup> Cfr. 5.1-4, 7, 35.1-6, 37. La regola è però infranta in 28.

<sup>75</sup> Cfr. Bembo, *Rime* 34, 41.5-11, 122.1-8, 129.5-11, 142.1-8 (dove il grado di eversione è minore a causa del minore spazio a disposizione). Ovviamente la divaricazione tra le due modalità non avviene (o diminuisce) qualora il sistema comparativo sia più breve, come in BEMBO, *Rime* 40.1-4 e 5-8. L'ipotesi deve essere considerata con molta cautela, tuttavia si può aggiungere che nelle canzoni Bembo è solito rispettare maggiormente la gabbia metrica, la sua simmetria (cfr. ad esempio Bembo, *Rime* 102.27-32 e 121-126, e parzialmente 174.17-21). La coincidenza può parare insignificante al momento, ma in seguito – nel capitolo consacrato agli aspetti prosodici – si proverà a dimostrare l'intima relazione che sussiste tra il modello ritmico-sintattico della stanza di canzone (petrarchesca) e l'ottava di Bembo, documentando la corrispondenza dei rispettivi profili ritmico-prosodici, e l'assimilazione dell'archetipo petrarchesco da parte di Bembo nelle canzoni e nelle ottave.

<sup>76</sup> Vela 1988, p. 214 [= Bembo, *Rime* 190]; cfr. ivi, pp. 229-228 i primi sei versi del sonetto 32 [= Bembo, *Rime* 58]: «Se [...] / né [...], né [...], né [...], / voi perché pur mai sempre di più nuove / lacrime havete il bel volto bagnato?»; ivi, p. 238, la prima quartina del sonetto 49 [= Bembo, *Rime* 100].

<sup>77</sup> Per l'esecuzione petrarchesca dei moduli 1+1+1+1 e 1+1+1 cfr. Soldani 2009, pp. 95-100; Tonelli 1999, pp. 47-51; per l'esemplificazione testuale si rinvia a Petrarca, *Rvf* 132-134, una terna di sonetti integralmente contesta di enumerazioni sintattiche. Andrà però notato che alla fine della terza parte del *Triumphus cupidinis* (vv. 151-183) Petrarca costruisce una congerie sintattica "aperta" molto estesa, simile a quella dell'ottava 45 di Bembo (cfr. qui p. 42).

fine del periodo «accentuando così l'effetto di *liaison* ma anche spingendo al limite la possibilità di resistenza della struttura periodale e la tensione intonativa». <sup>78</sup> Nelle *Stanze* questo espediente non è mai usato, il verbo reggente è sempre posto ad apertura d'ottava in presenza di un modulo 1+1+1+1+1+1+1+1 (o di soluzioni affini). <sup>79</sup> La constatazione non è priva di significato, giacché il risultato complessivo è molto diverso nei due casi, innanzitutto perché la posizione iniziale del verbo fa sì che vengano meno la cataforicità e la tardità. <sup>80</sup> Come osserva giustamente Soldani per i *Fragmenta*, queste «soluzioni alternative (con giustapposizione o coordinazione tra i versi) [...] volgendo la *congeries* sintattica che vi è connaturata all'espressione concitata del contrasto interiore» recuperano «nella sintassi come nei temi e nella protratta serie antitetica, un'impostazione testuale di gusto arcaico e *clus*, programmaticamente estraneo al dolce stile». <sup>81</sup>

Si aggiunga un altro elemento: la condanna cinquecentesca (anche bembesca) della canzone 105 dei *Fragmenta*, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*; la cui «ossatura sintattica», secondo Afribo, «è costituita di cose totalmente aliene al senso che sta largamente sospeso». <sup>82</sup> Nello specifico lo studioso individua cinque tratti specifici del testo petrarchesco, tre dei quali fondamentali per il nostro discorso:

1) versi-frase, anzi, potremmo dire versi-motto [...]; 2) versi-frase dall'*ordo* tanto eccessivamente *naturalis* quanto eccessivamente definitorio [...]. 5) Anafore come quella del *chi* protratta sugli ultimi cinque versi della poesia; oppure nella prima e nella seconda strofa, con – a confermare un eccessivo e medievaleggiante *esprit de geometrie* nella cura dell'*ornatus* –

<sup>78</sup> Soldani 2009, p. 95.

<sup>79</sup> Il fenomeno è circoscritto alle ottave 42 e 44-46. Sembra rilevante che, come in Petrarca, esso tenda a coagulare in un gruppo di testi contigui, o quasi, in quanto la disposizione rappresenta già un indice della loro singolarità e della loro funzione.

<sup>80</sup> Si ricordi che un testo come *Rvf* 298 nel Cinquecento è giudicato esemplare della *gravitas* e in particolare del *discorso lungo*. Afribo, studiando le letture cinquecentesche di questi costrutti, scrive: «Sono frammenti complessi, pluriprospectivi, a più strati: Tasso li incarica di illustrare e rappresentare una singola figura, ma dimostrano di contenerne molte altre e in dosi niente affatto ridotte: iperbatì, parentesi, incisi eccetera, e ognuna tradizionalmente specializzata nel caricare e drammatizzare le testure, ognuna cioè competente in *gravitas*. Viene in mente un concetto chiave ormai familiare: sinergia. Il che porta a fare questo ragionamento: le tre schegge petrarchesche dimostrano un grado di complicazione, sul fronte dell'ordine delle parole, decisamente elevato, eppure ciò che è primario nell'ottica tassiana è il *discorso lungo*. Tasso cioè non disgiunge le due attualizzazioni della *gravitas*» (Afribo 2001, p. 170). Qui non interessa l'opinione tassiana, ma la possibilità di riscatto di queste strutture modulari grazie alla *variatio* e alla complicazione dell'*ordo verborum* e della sintassi individuata nel sonetto petrarchesco. Le ottave 44-46 delle *Stanze* di Bembo si collocano infatti a metà tra le due opzioni, giacché sono “gravate” dalla forma anaforica aperta, ma sono parzialmente “redente” dal gioco ritmico (gli *enjambements*, le continue dilatazioni e compressioni, la variazione dell'ordine delle parole, *et cetera*). A tale riscatto in direzione lirica può forse avere contribuito la mediazione del Boiardo dell'*Inamoramento* (nonché lirico); cfr. Praloran 1988a, p. 133: «Qui [*scil.* Boiardo, *OI* II 1.1] il primo verso funge da introduzione (sch. 8 (1+7)) ad una “congeries” o accumulazione ordinatamente risolta in simmetrie anaforiche, che pervade l'intera stanza. Anche se un simile procedimento risente di tecniche popolari (strambotti), non di meno il gioco parallelistico dei versi tutti bimembri, che è abilmente variato nei suoi costituenti iniziali [...] e sbocca infine nella suggestiva anafora inversa nel distico baciato, fa di quest'ottava un esempio di notevole raffinatezza ed elaborazione formale, su di un piano non lontano dal tono lirico degli *A. L.*». Per il Boiardo lirico si legga invece Mengaldo 1963, pp. 213-216, il quale rileva che «l'anafora è impiegata prevalentemente nell'ambito del sonetto, quasi a variarne deliberatamente, e movimentarne, l'originaria rigidità e ‘classicità’ di forma chiusa» (ivi, p. 215).

<sup>81</sup> Soldani 2009, p. 96. Cfr. Petrarca, *Rvf* 132.1-6: «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? / Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale? / Se bona, onde l'effecto aspro mortale? / Se ria, onde sì dolce ogni tormento? // S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e-lamento? / S'a mal mio grado, il lamentar che vale?».

<sup>82</sup> Afribo 2001, p. 177.

l'esatta corrispondenza collocativa dei due tritici anaforici in finale di strofa, il che, insomma, cozza pesantemente contro il gusto dell'a-caso del *magnifico dicitore*.<sup>83</sup>

Sebbene i testi di Bembo (sonetti e ottave) denotino minore rigidità e maggiore variazione, si può dire che proprio in questo sapore "arcaizzante" risieda la ragione del rifiuto della cittadinanza a questa forma nei componimenti lirici (salvo nella variante con posposizione della reggente), e all'opposto della sua accoglienza in un genere come quello delle stanze che è più permeabile.<sup>84</sup> Infine, a supporto di questa connotazione stilistica, si può anticipare che le enumerazioni sintattiche bembesche intessono un forte legame con le *Stanze* poliziane, come si mostrerà nel prossimo capitolo, e che simili sequenze monoversali, tipiche della tradizione canterina, sono un tratto caratteristico anche dei poemetti boccacceschi, sebbene di norma non siano estese a tutta l'ottava.<sup>85</sup>

Riunendo i risultati di queste rapide annotazioni – che meriterebbero ben altro approfondimento sul versante lirico –, si può senz'altro asserire che al di là delle importanti differenze vi è una convergenza tra i due ambiti della scrittura bembesca che testimonia la volontà da parte dell'autore di trasferire costruzioni propriamente afferenti il versante lirico nel campo dei poemetti in ottava rima, pur conservando una distinzione nel registro. Può quindi essere utile in chiusura ricordare le parole di Dionisotti, secondo il quale durante il soggiorno urbinato Bembo matura l'esigenza di:

dimostrare che la posizione linguistica e stilistica da lui assunta negli *Asolani* non era vincolata al tema dell'amore: in altre parole, che il rigido petrarchismo da lui inaugurato nelle rime degli *Asolani* era sì la regola giusta, ma in quanto, come il bello stile latino, era applicabile anche ad altri generi e argomenti di poesia. Di qui [...] le due composizioni poetiche del Bembo che più forte e lunga eco ebbero nel Cinquecento: le *Stanze* e la canzone *Alma cortese* in morte del fratello.<sup>86</sup>

#### *Appunti ariosteschi: Bembo precursore del Furioso?*

In conclusione, si può forse avanzare un'ipotesi circa l'influenza della sperimentazione bembesca sull'ottava del *Furioso*. Blasucci, come è noto, riconduce la novità sintattica dell'ottava di Ariosto alla «lezione di quel Boccaccio prosatore, che è uno dei due termini di riferimento del platonismo rinascimentale», e sostiene che «dinanzi alla spaziosa architettura di alcune ottave ariostesche, il nostro pensiero corre spontaneo a certi periodi boccacceschi di largo respiro, caratterizzati da una parabola ad arco, prima ascendente e poi discendente, simili a onde che salgono e poi precipitano».<sup>87</sup> La proposta

<sup>83</sup> *Ibid.* Quanto alla prassi descritta cfr. Petrarca, *Rvf* 105.12-15, «Chi smarrita à la strada, torni indietro; / chi non à albergo, posisi in sul verde; / chi non à l'auro, o 'l perde, / Spenga la sete sua con un bel vetro», e 27-30, «Alcun è che risponde a chi nol chiama; / altri, chi 'l prega, si delegua et fugge; / altri al ghiaccio si strugge; / altri dí et notte la sua morte brama».

<sup>84</sup> Nelle *Rime* di Bembo l'*accumulatio* sintattica in una serie ipotattica è quasi sempre caratterizzata dalla dislocazione della principale alla fine del periodo, e in ogni caso non vi sono mai diramazioni affini alle ottave finali delle *Stanze*. È chiaro però che la struttura di alcune tra queste ottave è anche determinata dalla loro natura interrogativa, che riduce sensibilmente la libertà di movimento della reggente. Inoltre il sonetto citato, caso parossistico nell'opera del veneziano, è sintomaticamente escluso dalle *Rime*, mentre sono conservate soluzioni meno ardite e più armoniose.

<sup>85</sup> Si veda ad esempio Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 263, 348.1-4, 382.6-8, *Filostrato* II 22.1-4, II 111.1-4, IV 117.4-7, V 4, V 25.1-3, V 54.4-8, *Teseida*, I 138.1-4, II 53.3-8, IV 40, VI 101.1-4, VII 134, VIII 52, VIII 90, IX 16, X 23.

<sup>86</sup> Dionisotti 2002, p. 43.

<sup>87</sup> Blasucci 1969b, p. 77. Naturalmente però Blasucci precisa subito: «ora, ferma restando una tale ampiezza di respiro, l'organismo dell'ottava ariostesca tende a convogliare in moduli metrici proporzionati le caratteristiche strutture di quella

dello studioso è forse un po' ardita, poiché il confronto del periodare boccaccesco in prosa con quello assai più ridotto dell'ottava è assai delicato, e la liceità dell'operazione desta parimenti qualche perplessità. Su questo punto è concorde Praloran, che in merito alla «sintassi [...] 'lunga' e ascendente con attacco in subordinata» presente nel *Furioso* chiarisce:

è bene precisare che la sintassi del *Furioso* non deve quasi nulla a quella del Boccaccio, ma riflette la lezione di quella dantesca della *Commedia* e di quella dei *Fragmenta*. Non c'è molto posto per altro, se non per la tradizione classica, ma sempre in versi (Ovidio, Virgilio) e non in prosa. Del resto non c'è traccia nell'opera dei procedimenti ipotattici fondati su lunghe sequenze di gerundi e di participi passati tipici appunto della prosa del *Decameron*; quello che conta soprattutto è la dialettica tra sintassi e verso, dialettica che incide irresistibilmente sul senso.<sup>88</sup>

Alla luce di quanto presentato in questo capitolo, sembra lecito aggiungere a questi antecedenti le *Stanze* del veneziano che sono un'opera solo apparentemente minore e in effetti non meno importante. Esse, infatti, vengono accolte in maniera molto positiva nella cultura del primo Cinquecento, ed un esame intertestuale e formale dei poemetti composti nei decenni a seguire dimostrerebbe questo profondo e immediato radicamento. È peraltro curioso che sebbene Blasucci riconosca il ruolo delle *Stanze* – come è stato rammentato in sede introduttiva –, la sua attenzione si appunti in maniera quasi esclusiva sulle forme dell'*aequitas*, negligendo l'aspetto forse più innovativo dell'ottava di Bembo, la complessità e la varietà sintattiche.

Le specificità principali del periodare ariostesco sono state messe a fuoco da Praloran, come la discendenza petrarchesca della sua sintassi lunga e della prolessi della subordinazione, pertanto non occorre insistere su questi punti. Si propone quindi prima di tutto un ridottissimo campione di ottave rappresentative di un trattamento analogo della sintassi in Ariosto e Bembo:

XLII 7

*Qual* nomade pastor che vedut'abbia  
fuggir strisciando l'orrido serpente  
che il figliuol che giocava ne la sabbia  
ucciso gli ha col venenoso dente,  
stringe il baston con colera e con rabbia;  
*tal* la spada, d'ogni altra più tagliente,  
stringe con ira il cavallier d'Anglante:  
il primo che trovò, fu 'l re Agramante;

I 65

*Qual* istordito e stupido aratore,  
poi ch'è passato il fulmine, si leva  
di là dove l'altissimo fragore  
appresso ai morti buoi steso l'aveva;  
che mira senza fronde e senza onore

I 5

**Orlando**, *che gran tempo innamorato  
fu de la bella Angelica, e per lei  
in India, in Media, in Tartaria lasciato  
avea infiniti et immortal trofei,  
in Ponente con essa era tornato,  
dove sotto i gran monti Pirenei  
con la gente di Francia e de Lamagna  
re Carlo era attendato alla campagna,*

XI 71

*E se fosse costei stata a Crotone,*  
QUANDO ZEUSI L'IMAGINE FAR VOLSE,  
che por dovea nel tempio di Iunone,  
E TANTE BELLE E NUDE INSIEME ACCOLSE;  
E CHE, per una farne in perfezione,

---

sintassi, sì che la sua sciolta dinamicità viene in certo senso imbrigliata e assoggettata a un processo di stilizzazione ritmica» (*ibid.*).

<sup>88</sup> Praloran 2009c, p. 219. Sulla sintassi ariostesca restano valide anche le osservazioni di Bigi; cfr. almeno Bigi 1953, p. 53: «Così, per citare subito un fatto specifico, non certo alla sintassi slegata e paratattica del Boiardo, nè a quella furbescamente frantumata del Pulci, e neppure a quella più lineare e asciutta del Poliziano, noi pensiamo leggendo qualcuno dei tipici periodi dei *Furioso*, ordinati “a spirale” con l'assorbimento parentetico delle subordinate e delle coordinate; si invece ci torna a mente piuttosto la sapientissima struttura periodica del Petrarca, erede a sua volta della matura eloquenza di Cicerone, di Virgilio e di Orazio». Altre indicazioni sulla sintassi del *Furioso* sono reperibili in Bigi 1967a; Segre 1966, pp. 9-42; ma soprattutto in Praloran 2009b e 2009c (in particolare pp. 206-231).

il pin che di lontan veder soleva:  
*tal* si levò il pagano a piè rimaso,  
Angelica presente al duro caso.

DA CHI UNA PARTE E DA CHI UN'ALTRA TOLSE:  
**non avea da torre altra che costei;**  
che tutte le bellezze erano in lei.

Le ottave nella colonna di sinistra esemplificano chiaramente la propensione a dilatare le similitudini su tutta l'ottava e in particolare a farle coincidere con il classico schema 6+2, come nell'ottava 33 delle *Stanze*.<sup>89</sup> L'ottava 5 del primo canto illustra invece il classico ritardo sintattico protratto fino al v. 5, causato dallo sviluppo relativo del nome in apertura. Come Bembo, Ariosto mostra una forte preferenza per questo costrutto; tuttavia il differimento della principale al v. 5, per interposizione frastica o prolessi delle subordinate, spesso non determina uno schema simmetrico – come invece succede in Bembo –, ma una scansione dispari dell'ottava, 5+3, segnata dall'indipendenza sintattica del terzetto finale.<sup>90</sup> L'ottava 71 del canto decimoprimo documenta infine la presenza dell'*accumulatio* coordinativa all'interno di un movimento prolettico, che in questo caso può essere confrontato con il periodare bembesco nell'ottava 28, dove però la catena ipotattica retta dall'ipotetica è posposta alla principale.

L'estensione della struttura vocativo più sviluppo relativo oltre i confini dell'ottava riscontrata nella sequenza 15-16 delle *Stanze* è sfruttata anche da Ariosto; ad esempio nelle ottave 82-83 del canto XXXVIII:

Giunto Carlo all'altar che statuito  
i suoi gli aveano, al ciel levò le palme,  
e disse: – **O Dio**, *c'hai DI MORIR patito*  
per redimer da morte le nostr'alme;  
**o Donna**, *il cui valor fu sì gradito,*  
CHE DIO PRESE DA TE L'UMANE SALME,  
E NOVE MESI FU NEL TUO SANTO ALVO,  
sempre serbando il fior virgineo salvo:

**siatemi testimoni**, *ch'io prometto*  
*per me e per ogni mia successione*  
*al re Agramante, et A CHI DOPO ELETTO*  
SARÀ AL GOVERNO DI SUA REGIONE,  
*dar venti some ogni anno d'oro schietto,*  
s'oggi qui riman vinto il mio campione;  
*e ch'io prometto SUBITO LA TRIEGUA*  
INCOMINCIAR, che poi perpetua segua:

Di questo genere di tangenze si potrebbero fornire innumeri esempi, anche ad apertura di pagina, tuttavia esse possono talora essere spiegate con il comune ancoramento al modello lirico. Pertanto, a margine di questi stringati appunti, è doveroso specificare perché si ritenga che l'esperienza bembesca possa aver condizionato quella ariostesca. Analizzando la sintassi dei testi di Bembo si è ricordato che la

<sup>89</sup> Per un regesto delle similitudini lunghe nel *Furioso* si veda Copello 2013, pp. 17-24 e 189-264, benché la prospettiva dello studio non sia linguistico-stilistica; in questa direzione si veda invece Praloran 2009c, p. 225.

<sup>90</sup> In generale, sulla predilezione ariostesca per la forma sintagma nominale più relativa, cfr. *ivi*, pp. 220-222. La diffusione del differimento della reggente al v. 5 nel *Furioso* è confermata da Praloran, il quale tuttavia associa il fenomeno ad «un effetto di equilibrio complessivo, realizzato in modo simile, sul piano distributivo, a quanto è solito accadere nella forma del sonetto petrarchesco quando due quartine sono abbracciate da un solo periodo» (*ivi*, p. 225). Senz'altro l'osservazione dello studioso è corretta, ma pare egualmente rilevante notare la consistenza delle soluzioni dispari.

tecnica petrarchesca si caratterizza principalmente per l'ampliamento delle campate sintattiche attraverso l'aggiunzione di coordinate, spesso molto brevi, e che, a eccezione forse di Sannazaro, i poeti quattro-cinquecenteschi percorrono tale via in ambito lirico; mentre si è notato che una peculiarità delle *Stanze* consiste nello sfruttamento della profondità, quantunque si riscontri altresì un impiego considerevole delle espansioni paratattiche. Proprio questa biforcazione (oltre all'identità del metro) suggerisce che il periodare bembesco deve aver esercitato una qualche influenza sull'organizzazione sintattica del *Furioso*. Ad essa si può aggiungere la comune inclinazione alla variazione dei nessi sintattici e una sensibilità affine per quanto riguarda la dialettica sintassi-prosodia (o ritmo), come si tenterà di provare nei prossimi paragrafi e in parte nel capitolo consacrato alla prosodia.

Alla verifica di tale ipotesi può giovare l'osservazione diacronica della sintassi ariostesca. Già Contini, Segre e Blasucci avevano rapidamente segnalato la tendenza di Ariosto a rimaneggiare i periodi in direzione di una maggiore complessità,<sup>91</sup> ma vale forse la pena di tornare sul problema e indicare alcune declinazioni della prassi correttoria ariostesca che rivelano un'attitudine simile a quella bembesca nei confronti della configurazione sintattica dell'ottava. Ovviamente non è questa la sede per un'esposizione esaustiva, nondimeno si crede che la selezione proposta possa essere ritenuta paradigmatica di molte correzioni operate da Ariosto, e dunque fungere da punto di partenza per una futura riflessione.

Si cominci dai seguenti aggiustamenti sintattici:

*AB* (XXXV 23 *A*, XXXV 12 *B*)  
 Vede ella ben che l'appetito cieco  
 del Saracin non è per star a questo;  
 e che vorrà venir all'atto bieco,  
 se la provision non si fa presto.  
 Ultimamente rivolgendò seco  
 di molte cose, vi trovò tal sesto,  
 che la sua castità fu salva, come  
 io vi dirò, con lungo e chiaro nome.

XXIX 12  
 Crescer più sempre l'appetito cieco  
 vede del re pagan, né sa che farsi.  
 Ben sa che vuol venire all'atto bieco,  
 ove i contrasti suoi tutti fien scarsi.  
 Pur discorrendo molte cose seco,  
 il modo trovò al fin di ripararsi,  
 e di salvar la castità sua, come  
 io vi dirò, con lungo e chiaro nome.

Innanzitutto Ariosto riconfigura lo schema dell'ottava, che passa da 4(2+2)+4(2+2) a 2+2+4(2+2); tuttavia la ricombinazione non implica una semplificazione sintattica, giacché il poeta separa i primi due distici ma al contempo acquisisce maggiore varietà e densità, specie grazie alla prolessi della subordinata che apre l'ottava; mentre nella seconda quartina migliora la compattezza introducendo la coordinazione a cavallo dei distici in dipendenza dalla medesima reggente. Non si può però escludere che la correzione del secondo distico e quindi della rima B sia stata determinata dall'esigenza di eliminare l'avverbio «presto».

Un procedimento di diversificazione dei nessi sintattici analogo si può reperire nella seconda quartina dell'ottava 36 del canto I:

*A*

<sup>91</sup> Cfr. Contini 1939, pp. 247-257; Segre 1966, pp. 38-41; Blasucci 1969v, pp. 83-84.

Smonta tra' fiori alla fresca verdura,  
et al suo palafren lieva la briglia  
e lo lascia nel margine de l'onde  
che di fresca erba avea piene le sponde.

tra' fiori smonta, e lascia alla pastura  
andare il palafren senza la briglia;  
e quel va errando intorno alle chiare onde,  
che di fresca erba avean piene le sponde.

Ariosto guadagna in concisione ed eleganza sintattiche modificando la lunghezza delle coordinate, inserendo l'*enjambement* iperbatico e risolvendo due coordinate in un rapporto di subordinazione. La nuova soluzione si adegua meglio all'andamento pari dell'ottava, anche grazie alla modifica dell'assetto prosodico dei versi, mostrando di nuovo, se necessario, l'aspetto ritmico della sintassi nonché l'interdipendenza delle due componenti (entrambi tratti precipui dell'ottava bembesca). Tuttavia bisogna riconoscere che il cambiamento maggiore pertiene la rappresentazione dell'azione e dei soggetti, poiché nella nuova versione i distici presentano soggetti diversi e il cavallo ottiene così un'autonomia nella sua azione.

A ragioni formali consimili risponde l'emendamento dell'ottava successiva:

*A*  
Non men ch'al suo cavallo a sé provvede,  
e mira intorno ove più agiata pose.  
Ecco non lungi un bel cespuglio vede,  
di spin fiorito e di vermiglie rose,  
ch'in modo di spelonca in sé concede  
ombroso albergo ne le parti ascose

I 27 1-6  
Ecco non lungi un bel cespuglio vede  
di prun fioriti e di vermiglie rose,  
che de le liquide onde al specchio siede,  
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;  
così vòto nel mezzo, che concede  
fresca stanza fra l'ombre più nascose:

L'eliminazione della sequenza paratattica iniziale, superflua e ritmicamente ridondante, concede uno sviluppo maggiore al segmento dipendente da «Ecco non lungi...», cosicché nel complesso l'ottava risulta più coesa e variata. Anche lo schema subisce una notevole modifica, poiché non si ha più una struttura 2+6, bensì 6+2.

Un caso più evidente della disposizione "accentratrice" della sintassi si trova ancora nel canto I:

*A*  
Angelica gli rese pienamente  
conto di sé dal dì ch'esso da lei  
a cercar fu mandato in Oriente  
lontan soccorso alli suoi casi rei;  
disse che Orlando da tutta la gente  
ch'è tra li franchi alberghi e i nabattei  
le avea servato il fior virgineo salvo  
come ella sel portò dal materno alvo.

I 55  
Ella gli rende conto pienamente  
dal giorno che mandato fu da lei  
a domandar soccorso in Oriente  
al re de' Sericani e Nabatei;  
e come Orlando la guardò sovente  
da morte, da disnor, da casi rei;  
e che 'l fior virginal così avea salvo,  
come se lo portò del materno alvo.

In entrambe le redazioni si sente chiaramente la scansione per distici della sintassi, tuttavia la lezione definitiva risulta unificata dalla dipendenza di ciascuna coppia di versi dal verbo posto al primo verso. Il fenomeno conosce anche una declinazione leggermente diversa, meno scontata:

*AB* (XXIV 97)  
L'ebbe, poi ch'in l'impresa fu vincente  
al castel de la fata, per mercede.  
Credo che ben vi sia l'istoria a mente,  
quando insieme la fata gli lo diede  
col resto di quell'arme che Vulcano  
già avea donate al cavallier troiano.

XXVI 100.2-8  
Come l'ebbe quel dì che fu vincente  
al Castel periglioso, per mercede,  
credo vi sia con l'altre istorie a mente,  
e come quella fata gli lo diede  
con tutte le bell'arme che Vulcano  
avea già date al cavallier troiano.



Di nuovo Ariosto collega distici in origine separati, facendo convergere la sintassi in un moto centripeto; ma il tratto essenziale dell'emendamento è un altro, ossia il disegno di un'epifrasia all'interno del periodo: le subordinate tra loro coordinate sono dislocate attorno alla principale, cosicché si produce un'apertura imprevista nella seconda quartina. Questa perturbazione dell'ordine frastico è individuabile in forme coincidenti o simili anche nelle *Stanze*, ad esempio nelle ottave 18 e 35, e in seguito si vedrà che rappresenta un artificio ereditato da Petrarca.

Una logica di complicazione e unificazione sintattica presiede al seguente ritocco:

A (XXV 40)

Questo fuoco arde Rodomonte, e insieme  
Mandricardo e Ruggiero, e al signor Moro  
li fa venire inanzi, or che non preme  
Carlo i pagani, anzi il vantaggio è il loro.  
E quivi de le ingiurie e liti estreme  
dette le cause pienamente fôro;  
e tutti si rimettono al parere  
del Re, chi prima il campo debbia avere.<sup>92</sup>

XXVII 40

E Rodomonte e Mandricardo, e insieme  
Ruggier n'infiamma sì, che inanzi al Moro  
li fa tutti venire, or che non preme  
Carlo i pagani, anzi il vantaggio è loro.  
Le differenze narrano, et il seme  
fanno saper, da cui produtte fôro;  
poi del re si rimettono al parere,  
chi di lor prima il campo debba avere.

In questo caso importa però rilevare le ricadute ritmiche della revisione sintattica, vale a dire l'acuirsi degli *enjambements* e il conseguente cambiamento di velocità tra i versi all'interno dell'unità metrica.<sup>93</sup> Il rafforzamento dell'inarcatura ai vv. 5-6, favorito dall'alleggerimento prosodico dell'ennesco e dalla riduzione della misura di *rejet* e *contre-rejet*, crea uno scompenso ritmico prontamente riassorbito nella distensione sintattica del distico finale. Nella prima quartina invece la preferenza di Ariosto per l'ipotassi concorre con i procedimenti inarcanti allo squilibrio, alla proiezione della campata verso il seguito; infatti la trasformazione sintattica permette di sfruttare pienamente le potenzialità dell'*enjambement* del primo verso, la sua forza propulsiva, dando continuità al movimento da esso impresso.<sup>94</sup>

Si legga un'altra ottava:

A (XXIV 57)

Tutto ieri lo pregai, l'ho pregato oggi;  
e poi che nulla valse, al fin lascialo  
di qui poco lontano, oltre quei poggi,  
là dove ha gran mistier del buon cavallo;  
perché con li occhi più che fuoco roggi  
dianzi lo vidi in periglioso ballo  
contra un guerrier ch'in tal travaglio il mette,  
che spero ch'abbia a far le mie vendette.<sup>95</sup>

XXVI 60

Tutto ieri et oggi l'ho pregato; e quando  
ho visto uscir prieghi e minacce invano,  
maledicendol molto e bestemmiano,  
l'ho lasciato di qui poco lontano,  
dove il cavallo a sé molto affannando,  
s'aiuta, quanto può, con l'arme in mano  
contra un guerrier ch'in tal travaglio il mette,  
che spero ch'abbia a far le mie vendette.–

<sup>92</sup> B è identica ad A ai vv. 4-8, mentre ne differisce ai vv. 1-3: «Che Rodomonte e Mandricardo e insieme / arde Ruggiero, e al re del popol Moro / li fa venire inanzi, or che non preme».

<sup>93</sup> Per la correlazione di sintassi ed *enjambement* cfr. ad esempio OF XXVI 58.5-8: «e l'avea tratto più di trenta miglia / verso Marsilia, ove venir debbe ella / fra pochi giorni, e dove ella mi disse / fra pochi giorni, e dove ella mi disse / ch'io l'aspettassi fin che vi venisse»; che in AB è: «credendolo condur sin a Marsiglia, / dove in breve devea poi venire ella; / e l'avea tratto de le miglia venti, / senza mai ritrovar impedimenti» (ma in B si legge «dovea» al v. 6 e «do» in luogo di «l» al v. 7).

<sup>94</sup> Nel capitolo dedicato all'ordine delle parole e alle inarcature si dimostrerà che questo espediente è sovente sfruttato da Bembo con le stesse finalità.

<sup>95</sup> B coincide pressoché con C, le sole varianti sono al v. 3 «bestemiando», al v. 5 «dove sé col caval» e al v. 6, «se aiuta».

Qui Ariosto inserisce *ex novo* un'inarcatura molto accusata ai vv. 1-2, e al contempo dilata il costruito a festone che ne dipende, differendo la principale al v. 4. L'esito di tale modifica è una migliore calibrazione dell'ottava, estendendosi nella seconda quartina un'ulteriore catena ipotattica. Quest'ultima è parimenti perfezionata dal poeta attraverso l'anteposizione della frase al gerundio al v. 5 e la frammentazione del v. 6, entrambi elementi che contribuiscono al deciso rallentamento del periodo.

Nello stesso solco s'inscrive il prolungamento del ritardo sintattico oltre l'asse mediano in questa ottava:

A (XXIII 56)

Poi che levati camerieri e paggi  
si furo, e tutti i testimoni intorno,  
io cominciai: «Madonna, acciò non aggi  
aver ammirazion del mio ritorno,  
e giudicare i modi miei non saggi,  
ch'essendomi da te partito un giorno  
con volontà di starne molto absente,  
io sia tornato poi l'altro seguente.<sup>96</sup>

XXV 58

Poi che donne e donzelle ormai levate  
si furo, e paggi e camerieri intorno,  
essendo ambe nel letto dispogliate,  
coi torchi accesi che pareva di giorno,  
io cominciai: «Non vi maravigliate,  
madonna, se sì tosto a voi ritorno;  
che forse v'andavate imaginando  
di non mi riveder fin Dio sa quando.

Pur conservando l'anteposizione frastica, Ariosto sceglie dapprima una forma squilibrata, sostanzialmente assimilabile a uno schema 2+6, mentre in seguito allunga e complica la catena ipotattica prolettica al fine di raggiungere la simmetria, 4+4 (di cui non occorre ricordare l'importanza nelle *Stanze* bembesche). Tuttavia è egualmente significativo che l'autore semplifichi la linea sintattica del discorso diretto, riequilibrando e in un certo senso ripristinando l'ordine naturale, poiché, per quanto si è potuto vedere esaminando le varianti, un elemento distintivo della *ratio* correttoria di Ariosto è la soppressione di costrutti fortemente ipotattici in tali contesti al fine di ottenere una migliore adesione alla situazione.

Infine, un ultimo esempio:

A (XXIII 93)

Fermaronsi i campioni in un sentiero,  
che segnava per mezzo la pianura;  
et ecco apparir loro un cavalliero,  
ch'avea d'oro fregiata l'armatura,  
ritratto avea nel scudo e sul cimiero  
l'unico augel che più d'un secol dura.  
Signor, non più, che giunto al fin mi veggio  
del canto, e spazio a riposarmi chieggio.

XXV 97

I tre guerrieri arditi si fermaro  
dove un sentier fendea quella pianura;  
e giunger quivi un cavallier miraro,  
ch'avea d'oro fregiata l'armatura,  
e per insegna in campo verde il raro  
e bello augel che più d'un secol dura.  
Signor, non più, che giunto al fin mi veggio  
di questo canto, e riposarmi chieggio.

Il processo variantistico è volto ad attenuare la ripetitività dei moduli sintattici e a migliorare la curva ritmica dell'ottava. L'introduzione di una subordinata al v. 3, prolettica, permette l'elusione della monotonia della redazione precedente, alla quale contribuisce però in misura maggiore l'instaurazione della dittologia *enjambée* nel terzo distico e il deciso cambio ritmico derivatone, che in Ariosto come in Bembo servono a spezzare un andamento eccessivamente binario e a creare sottili intrecci tra gli aspetti

<sup>96</sup> B è vicina a C, e non presenta differenze sintattiche influenti.

sintattici e prosodici. Inoltre anche in questo caso l'elisione del verbo nel secondo termine conduce a una migliore centralizzazione della sintassi e di conseguenza alla conquista di maggiore coesione.

In conclusione, ci si augura che nonostante la ristrettezza e la sinteticità dell'esemplificazione risulti chiaro il significato di questo primo sondaggio e che gli elementi raccolti possano costituire spunti per ulteriori approfondimenti. Si tiene da ultimo a sottolineare l'importanza che avrebbe un'analisi variantistica del *Furioso* che allacci aspetti formali e tematici, giacché nel passaggio da un'edizione all'altra si ha l'impressione che lo sforzo di Ariosto (specie in una prospettiva sintattica e ritmica) verta sovente sull'adeguamento delle strutture formali al contenuto dei canti o delle ottave, e che non possa essere rubricato come un semplice tentativo di adesione al modello petrarchesco (o petrarchista).

## Gli schemi d'ottava

### I. PRIME CONSIDERAZIONI E STATISTICHE

La configurazione dell'ottava di Bembo è tutto sommato facilmente desumibile, e il quadro statistico fornisce un buon punto d'appoggio, dal quale conviene partire per stabilire alcune dominanti e passare poi ad una scomposizione più fine.<sup>97</sup> I dati numerici mostrano innanzitutto una netta prevalenza delle ottave a sintassi continua (venticinque su cinquanta), a conferma di quanto detto nel capitolo precedente; nondimeno è possibile delineare una scansione interna di queste ottave, riconducibile agli altri schemi attraverso l'analisi dell'organizzazione distributiva dei periodi e della costruzione dell'unità frastica. Così facendo, si riscontra tredici volte la forma simmetrica, undici volte lo schema 6+2, associato alla tendenza a conferire rilievo al distico finale,<sup>98</sup> infine dieci volte la scansione 2+2+2+2 (o affini, del tipo 2+1+1+1+2), caratterizzata in molti casi da una struttura sintattica seriale. Ne consegue la situazione seguente: 4+4 e 6+2 divengono gli schemi maggioritari, coprendo rispettivamente il 26% e il 22% delle ottave, seguiti da 2+2+2+2 e simili, che uniti arrivano al 20%. Tale mappa fa risaltare una delle peculiarità dell'orchestrazione sintattica bembesca, vale a dire il prolungamento delle campate portanti oltre l'asse mediano, con uno sbilanciamento che implica l'evidenziazione dei versi finali, i quali nondimeno non sono quasi mai autonomi, bensì hanno valore conclusivo (e di solito dipendono sintatticamente da ciò che li precede). Le soluzioni simmetriche sono infatti spesso ottenute grazie all'inserzione di sviluppi ipotattici in entrambe le quartine, retti dalla medesima principale ritardata al v. 5. Il disegno globale rivela parimenti l'affinità con l'esperienza ariostesca e lo stacco rispetto alla tradizione precedente, contraddistinta dall'andamento paratattico e per distici.<sup>99</sup>

Un altro elemento desumibile dalle statistiche riguarda le ottave nettamente scandite per distici o costruite sulla giustapposizione di unità monoversali, di ascendenza poliziana piuttosto che canterina. Esse non mancano affatto nel tessuto delle *Stanze* di Bembo, il quale si avvale di questa forma – in particolare della sua variante anaforica – in alcuni momenti precisi. Si tratta dell'ottava 17, consacrata alla definizione di Amore, nonché della serie conclusiva (a partire dall'ottava 41), in cui si delineano

---

<sup>97</sup> Cfr. tabella 1. Lo studio degli schemi d'ottava può essere condotto essenzialmente secondo due principi, peraltro tra loro dipendenti o comunque collaboranti, la retorica e la sintassi. Nel caso presente si è optato per un criterio in prima istanza sintattico, attento soprattutto alla struttura distributiva del periodo, in quanto essa informa l'ottava bembesca. A tale principio si è però sovrapposta costantemente la valutazione dello schema argomentativo, sovente responsabile dell'unione di distici altrimenti solo coordinati. È ovvio che una analisi di questo genere implica un margine di soggettività non eliminabile, nondimeno l'assunzione di un criterio di schedatura esclusivamente sintattico rischierebbe di falsare l'immagine dell'ottava bembesca e di non corrispondere al mondo in cui il poeta stesso concepisce la struttura e i meccanismi del metro.

<sup>98</sup> Spesso il sestetto è divisibile in distici a livello sintattico, ma è reso compatto da ragioni retoriche e argomentative.

<sup>99</sup> Cfr. *ivi*, pp. 83-89; Praloran 2009c, pp. 230-253.

alcune tra le conseguenze del sentimento amoroso e del suo rifiuto. Lo schema è congeniale al carattere descrittivo o definitorio del contenuto, nonché alle sequenze enumerative che abbondano in questa parte dell'opera, perché l'accumulazione permette di enfatizzare le domande retoriche e la paradossalità della decisione delle destinatarie dell'opera. La scelta di adottare questa partizione risulta quindi pienamente consapevole e giustificata da esigenze contestuali.

**Tabella 1:** occorrenze e frequenza degli schemi d'ottava

<i>Schema</i>	<i>Occorrenze</i>	<i>Frequenza</i>
8	1, 5, 7, 9-10, 13, 15, 18-22, 27-28, 33, 35-38, 42-47	50%
4+4	2, 6, 12, 26, 30, 31, 39, 49	18%
2+6	3, 8, 11, 19	8%
2+2+2+2	4, 17, 32, 41	8%
4+2+2	16, 34, 50	6%
2+4+2	14, 29	4%
4.5+3.5	24	2%
5+3	23	2%
2+2.5+2+1.5	48	2%

## II. SCHEMA N+2 CON CARATTERE “CONCLUSIVO”

La struttura n+2, che tende a conferire rilievo al distico finale, può essere realizzata secondo strategie differenti. Una di queste è senz'altro la chiusa “sentenziosa”:

18

Però che non la terra solo e 'l mare,  
et l'aere e 'l foco e gli animali e l'herbe,  
et quanto sta nascosto et quanto appare  
di questo globo, Amor, tu guardi et serbe  
et, generando, fai tutto bastare  
con le tue fiamme dolcemente acerbe,  
*ch'ancor la bella machina superna*  
*altri che tu, non volve et non governa.*

25

Cosa dinanzi a voi non pò fermarsi,  
che d'ogni indegnità non sia lontana;  
ch'al primo incontro vostro suol destarsi  
penser, che fa gentil d'alma villana,  
et se potesse in voi fiso mirarsi,  
sormonteriasi oltra l'usanza humana:  
*tutto quel, che gli amanti arde et trastulla,*  
*a lato ad un saluto vostro è nulla.*

L'effetto di stacco è rinsaldato da fattori retorici e ritmici. Nella prima ottava si nota l'opposizione tra l'accumulazione per polisindeto e la distensione finale, cui contribuisce parimenti il cambiamento di ritmo tra il v. 7 e il v. 8: la disposizione a cornice degli aggettivi fa scorrere il verso prefinale, immediatamente frenato dall'accento di 1a nel verso conclusivo, che si distende poi in una dittologia anaforica. L'effetto prodotto a cavallo delle due quartine è inoltre degno di attenzione: dopo il v. 4 il giro sintattico sembra esaurito, sigillato dalla tipica dittologia «guardi et serbe», ma subito si riprende aggiungendo un elemento alla coppia di verbi («fai tutto bastare»), dimodoché si ha l'impressione di una sorta di epifrasì (sebbene tecnicamente non possa essere definita tale), che sposta improvvisamente il centro e origina una struttura 6+2, allorché ci si sarebbe aspettati uno schema simmetrico. Questo tipo di movimento, quasi una cadenza d'inganno, attuato attraverso l'inserzione di una coordinata imprevista, è un tratto specifico della stanza di canzone petrarchesca (e lo sarà dell'ottava ariostesca).

Infatti secondo Praloran esso è, «al di là di sporadici precedenti, un'invenzione petrarchesca», «segno della sua immensa consapevolezza tecnica [scil. di Petrarca]» nonché di un'«ideale immediatezza dell'espressione, di una scrittura contemporanea alla meditazione».<sup>100</sup> Nelle ottave di Bembo la tecnica è però de-psicologizzata, in quanto viene meno il rovesciamento semantico e la sintassi non traspone più le *fluctuationes animi* del poeta. Nella seconda ottava sono messi a contributo altri espedienti al fine di rendere più scattante la chiusa: l'inserzione di un verso a base anapestica, l'accelerazione nel verso finale e il ritorno ad un *ordo verborum* meno artificiale, che crea una contrazione del respiro.

La chiusa può talvolta risultare marcata da una congiunzione avversativa (o da un proposizione con carattere analogo), come nell'ottava 27:

Rose bianche et vermiglie ambe le gote  
 sembran, colte pur hora in paradiso;  
 care perle et rubini, ond'escon note  
 da far ogni huom da se stesso diviso;  
 la vista un sol, che scalda entro et percote;  
 et vaga primavera il dolce riso;  
 ma l'accoglienza, il senno et la virtute  
 potrebbon dare al mondo ogni salute.

Essa è caratterizzata da una costruzione seriale improntata al parallelismo e al chiasmo, estesa per i primi sei versi, che rende chiaramente avvertibile lo schema 6+2 e acuisce lo scarto ritmico nel distico finale: il sestetto è scandito in prevalenza dalle dittologie e dalle simmetrie tra i soggetti e le copule delle differenti proposizioni, mentre il v. 7 introduce un ritmo ternario, poi sciolto nel verso finale, unitario.

Infine, si richiama l'ottava 33 (citata integralmente e commentata nel paragrafo sull'accumulazione frastica). Ivi lo stacco tra i distici alternati e quello baciato è marcato da una relazione di tipo comparativo:

Qual fôra un huom, se l'una et l'altra luce  
 [...] *tal* è proprio colei, che, bella et verde,  
 neghittosa tra voi siede et si perde.

### III. IL RITARDO SINTATTICO

Un caso particolare della categoria appena esaminata (ma non solo) è rappresentato dal ritardo sintattico, il quale può consistere nella posposizione della reggente oppure nell'interposizione di altre proposizioni che rimandano il compimento della reggente, secondo le modalità descritte nel primo capitolo. Come è noto, Marco Praloran ha individuato in questo fenomeno uno tra i tratti precipui della sintassi ariostesca, riconducendolo alla prassi petrarchesca nella stanza di canzone.<sup>101</sup> In Bembo il differimento è ricorrente e sovente prolungato sino al v. 5, o oltre. Analizzando gli schemi d'ottava, si

<sup>100</sup> Praloran 2013d, pp. 145 e 141 (ma si vedano anche le pagine seguenti). Per Ariosto cfr. Praloran 2009b, pp. 191-198. È significativo che tale costrutto sintattico ricorra con una frequenza molto più elevata nelle ottave che nel resto della produzione lirica di Bembo, giacché supporta l'idea avanzata in questo lavoro di un legame privilegiato tra la stanza di canzone petrarchesca e l'ottava bembesca.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 185-191.

constata che dall'applicazione di tale tecnica possono derivare effetti differenti o originarsi soluzioni ambigue. Talora è infatti possibile identificare una struttura 5+3 (6+2 o 7+1), assumendo un criterio sintattico che dia la precedenza al momento del compimento della reggente; mentre, prendendo in considerazione gli sviluppi ipotattici che s'intrecciano alla proposizione principale, spesso si ottiene una scansione simmetrica (4+4).

Un caso esemplare in questo senso è l'ottava iniziale:

**Ne l'odorato et lucido oriente,  
là sotto 'l puro et temperato cielo  
de la felice Arabia, che non sente,  
SÌ CHE L'OFFENDA, mai caldo né gelo,  
vive una riposata et lieta gente,  
tutta di bene amarsi accesa in zelo,  
come vòl sua ventura, et come piacque  
a la cortese dea che nel mar nacque.**

In cui si verifica la classica sospensione protratta fino al v. 5 a causa dell'interposizione alla principale di due subordinate tra loro dipendenti, e tuttavia le catene dipendenti dai due segmenti della principale («Arabia» e «gente») creano una geometria regolare e simmetrica. In questo caso è però preferibile l'interpretazione 8 (5+3) a causa dello squilibrio tra le due sequenze subordinate.<sup>102</sup> Non si può escludere che nella costruzione dell'ottava Bembo pensi alle *Stanze* di Poliziano, nelle quali si legge:

Nel vago tempo di sua verde etate,  
spargendo ancor pel volto il primo fiore,  
né avendo il bel Iulio ancor provate  
le dolce acerbe cure che dà Amore,  
viveasi lieto in pace e 'n libertate. (Poliziano, *Stanze* I 8.1-5)<sup>103</sup>

Il sospetto di un contatto tra i due testi nasce dalle affinità sintattiche: apertura con un complemento circostanziale (in un caso di luogo, nell'altro di tempo), interposizione di alcune subordinate, conclusione della reggente al v. 5 (con identità posizionale del verbo *vivere*, posto ad apertura di verso);<sup>104</sup> e dalle analogie di situazione, risolte però in un'antifrasi. Poliziano, in un contesto di soavità e dolcezza, ritrae Iulio ancora giovane ed intento alla caccia ma soprattutto renitente ad Amore; al contrario Bembo, su uno sfondo parimenti ameno, dipinge l'esistenza di chi è dedito ad Amore, cosicché la «riposata et lieta gente» non può non ricordare il giovane «lieto in pace e 'n libertate».<sup>105</sup>

<sup>102</sup> Diversamente nelle ottave 7 e 13, dove le catene subordinate e le forti corrispondenze tra i versi che inaugurano le quartine inducono a far prevalere lo schema 4+4, ma si rimanda al paragrafo ad esso dedicato per una trattazione puntuale.

<sup>103</sup> Nonostante il chiaro calco petrarchesco, sembra plausibile che sia attiva anche la memoria di Boccaccio, *Teseida* II 3: «Nel dolce tempo che il ciel fa belle / le valli e' monti d'erbette e di fiori, / e le piante riveste di novelle / frondi, sopra le quali i loro amori / cantan gli uccelli, e le gaie donzelle / di Citerea più senton gli ardori, / era Teseo da dolce amor distretto, / in un giardin, pensando a suo diletto».

<sup>104</sup> È inutile sottolineare che si tratta di una soluzione sintattica eccezionale nelle *Stanze* poliziane, in cui è rara qualsiasi forma di ritardo di un minimo rilievo.

<sup>105</sup> Un'ulteriore prova del legame intertestuale è procurata dal processo variantistico, giacché prima di scrivere «puro et temperato cielo» (lezione solo di Wd e D), Bembo opta per l'aggettivo «vago» in luogo di «puro», ossia il termine con cui Poliziano qualifica la «verde etate».

L'ottava 5 è sintomatica della propensione di Bembo all'accumulazione frastica a sinistra, e delle sue ricadute sull'orchestrazione dell'unità metrica:

– **Fedeli miei**, *che sotto l'euro havete  
la gloria mia*, QUANTO POTE ire, *alzata*,  
SÌ COME NON BISOGNA VELTRO O RETE  
A FERA, *che già sia presa et legata*,  
**così voi d'huopo qui più non mi sète**,  
*tanto ci son temuta et venerata*:  
quel, che far si devea, tutto è fornito;  
da indi in qua si porta arena al lito.

Si tratta di una figura "classica": sostantivo con sviluppo relativo. L'accumulo ipotattico e il differimento della reggente al v. 5, da cui dipende una proposizione subordinata, espongono l'affermazione «così voi d'huopo qui più non mi sète», ma permettono egualmente di conferire autonomia e rilievo al distico conclusivo, dal tono risoluto. Si delinea così una struttura 6+2 con un netto scarto tra le due parti, evidenziato dalla linearità sintattica del distico baciato nonché dalla variazione ritmica generata dal modulo a base anapestica in sede prefinale.

In altre circostanze il ritardo della principale è prolungato ulteriormente e genera una struttura sbilanciata verso il distico finale. L'ottava 36 ne rappresenta certamente la realizzazione più ardita:

**Il pregio d'honestate** *amato et colto  
da quelle antiche poste in prosa et 'n rima*,  
**et le voci**, *che 'l vulgo errante et stolto  
di peccato et disnor, sì gravi estima*,  
**et quel lungo rimbombo indi raccolto**,  
*che s'ode risonar per ogni clima*,  
**son fole di romanzi et sogno et ombra**,  
*che l'alme simplicette preme et 'ngombra*.

La cura riservata a questo passo è palese anche dal punto di vista retorico: esso è costruito su un ritmo binario, manifesto nella tessitura di dittologie, cui si oppone soltanto la scansione ternaria del v. 7, la quale consente però di enfatizzare la chiusa. Essa dà vita a una perfetta corrispondenza tra i primi sei versi e il distico finale, proiettando sull'asse orizzontale il ritmo ternario che precedentemente era stato applicato all'asse verticale nella disposizione dei soggetti all'inizio di ciascuno dei distici alternati. Ne consegue un'ottava indivisa, in cui però si sente con forza premere il modello 6+2.

Tuttavia, posta questa eccezione, è dominante la cristallizzazione dell'architettura sintattica nello schema 6+2 con una relativa indipendenza degli ultimi due versi. L'ottava 35 ne documenta una variante:

*Come*, A CUI VI DONATE VOI, *disdice*,  
SED EGLI A VOI DI SÉ SI RENDE AVARO,  
**così voi, Donne, a quei**, *che v'hanno in vice  
di sole alla lor vita dolce et chiaro*,  
*mostrarvi acerbe et torbide* **non lice**;  
**et quelle men**, cui più l'honesto è caro:  
che s'io sostenni te, mentre cadevi,  
debbo cadendo haver chi mi rilevi.



Oltre alla posposizione del verbo alla fine e al conseguente ritardo sintattico, si nota la frammentazione del periodo in piccole unità operata attraverso le relative e le perturbazioni del normale *ordo verborum*, cui supplisce parzialmente il parallelismo indotto dalla comparazione («Come, a cui [...] così voi [...] et quelle men [...]). Al v. 6 è d'obbligo rilevare quella che potrebbe essere descritta come una cadenza d'inganno: la conclusione del movimento sintattico al v. 5 fa pensare ad una costruzione 5+3, ma l'inaspettata aggiunta «et quelle men» costringe a ricomporre la struttura. Come nel caso dell'ottava 18, si origina una sorta di epifrasi, che risponde all'esigenza da parte di Bembo di enfatizzare il messaggio della stanza ma anche di movimentare lo schema 6+2: il membro aggiunto è sì un vettore d'instabilità, di asimmetria, ma al contempo riconduce l'ottava ad uno schema pari. La transizione al distico baciato, cui è conferito rilievo dallo schema, è di nuovo formalmente marcata: la sintassi diviene più distesa, meno franta, e lo scontro d'arsi di 6a e 7a al v. 7 increspa il ritmo, creando una contrapposizione con il sestetto, dominato dalla clausola canonica con *ictus* in 6a 8a e 10a (assente solo al v. 5).

Infine, in altri casi la tessitura sintattica è articolata ma meno tortuosa o franta nella prima quartina, e più nella seconda. Ne è rappresentativa l'ottava 7:

**Si come là**, dove 'l mio buon Romano  
*casso di vita fe' l'un duce Mauro,*  
 e COL PIÈ VAGO DISCORRENDO AL PIANO,  
*parte le verdi piagge il bel Metauro;*  
**ivi son donne**, che fan via più vano  
*lo stral d'Amor, CHE QUEL DI GIOVE IL LAURO,*  
*sol per cagion di due CHE la mia stella*  
 ARDÎR PRIME chiamar bugiarda et fella.

Essa è a sintassi continuata, ma la correlazione «Sì come là [...] ivi son [...]» protratta per tutta l'ottava disegna una divisione interna interpretabile come simmetrica (4+4), se si considerano i due termini come punti d'appoggio dai quali si spiegano le catene subordinate; sintatticamente e contenutisticamente non si dà però identità tra di esse. Il minore rilievo sintattico assunto dal distico conclusivo è compensato dalla torsione dei vv. 6-8, costruiti ad incastri, e dagli aspetti prosodici. Nondimeno bisogna riconoscere che la strofe è al suo interno tutto fuorché simmetrica, giacché gli *enjambements* e l'*ordo verborum artificialis* destabilizzano la regolarità del sistema e introducono pause inconsuete all'interno dei versi.

Si spera che la serie di esempi abbia avvalorato l'immagine del periodare bembesco finora restituita, in particolare l'idea di una forte ricerca di *varietas* all'interno di un sistema comunque ben definito e l'esigenza da parte di Bembo di trovare un giusto equilibrio tra forze geometrizzanti e dispersive. Infatti, anche nel caso del fenomeno in esame non è possibile indicare una relazione univoca tra il ritardo sintattico e lo schema d'ottava, ma è sempre indispensabile valutare l'esecuzione particolare.

#### IV. STRUTTURA SIMMETRICA (4+4)

La struttura simmetrica (4+4) è ricorrente nell'opera, poiché un numero considerevole di ottave a sintassi continuata (classificate come "8" nella tabella iniziale) sono scomponibili in due unità di quattro versi. L'ampiezza della gamma degli espedienti messi a contributo al fine di ottenere questo profilo è ben rappresentata da questo *specimen*:

9  
Et vanno argomentando che si deve  
castitate pregiar più che la vita,  
mostrando ch'a Lucretia non fu greve  
morir per questa, onde ne fu gradita;  
*tal che* la gloria mia, come al sol neve,  
si va struggendo et, se la vostra aita  
non mi riten quel regno a questo tempo,  
tutto il mi vedrò tòrre in picciol tempo.

13  
*Le piramidi et Memphi poi lasciate,*  
stolta, che 'l bue d'altari et tempio cinse,  
vider le mura da colui nomate,  
che giovenetto il mondo corse et vinse  
*et Rhodo et Creta, et queste ancho varcate*  
et te, che da l'Italia il mar distinse  
et più che mezzo corso l'Appennino,  
entrâr nel vostro vago et lieto Urbino.

37  
Non è gran meraviglia, s'una o due  
sciocche donne alcun secol vide et hebbe;  
a cui sentir d'amor caro non fue,  
et 'ndarno viver gli anni poco increbbe;  
*come* la Greca, ch'a le tele sue  
scemò la notte, quanto 'l giorno accrebbe,  
misera, ch'a se stessa ogni ben tolse,  
mentre attender un huom vent'anni volse.

38  
Il qual errando in questa e 'n quella parte,  
solcando tutto 'l mar di seno in seno,  
a molte donne del suo amor fe' parte  
et lieto si raccolse loro in seno;  
*che ben sapea,* quanto dal ver si parte  
colui, ch'al legno suo non spiega il seno,  
mentr'egli ha 'l porto a man sinistra et destra,  
et l'aura della vita anchor gli è destra.

Nel primo caso, si registra l'impiego di un nesso consecutivo all'inizio della seconda parte («tal che...»), nel secondo il parallelismo pressoché perfetto tra i vv. 1 e 5 («Le piramidi et Memphi poi lasciate / [...] / et Rhodo et Creta, e queste ancho varcate»), nel terzo l'introduzione di una similitudine, svolta lungo tutta la quartina («come la Greca...»), nel quarto l'opposizione tra un momento narrativo ed uno "riflessivo".

Tuttavia nel caso dell'ottava 13 il parallelismo è invero ingannevole, poiché il segmento «et Rhodo et Creta» è in epifrasi rispetto alle «mura» del v. 3, per cui la scansione sintattica precisa è 4.5+3.5. Si tratta di un fenomeno paragonabile a quello individuato nell'ottava 35 (studiata nel capitolo precedente), ma qui inasprito dalla rottura interna al verso. Grazie alla marcata corrispondenza tra i vv. 1 e 5 si genera un sottile gioco tra simmetria e asimmetria: ad un'osservazione superficiale prevale l'ordine, mentre uno sguardo più attento fa emergere l'incrinatura. Si è persuasi che si intraveda qui uno tra i tratti salienti dello stile bembesco e del suo petrarchismo, giacché sotto la *facies* esterna *immobile* (secondo l'etichetta di Blasucci) si scorge sempre una spinta contraria, asimmetrizzante, che rende mossa l'ottava e scongiura qualsivoglia irrigidimento.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> La questione sarà approfondita nel capitolo dedicato ai procedimenti inarcanti, nel quale si mostrerà altresì la presenza di tale comportamento ritmico-sintattico nella produzione lirica di Bembo.

## V. STRUTTURA ENUMERATIVA O ANAFORICA (2+2+2+2 E AFFINI)

Lo schema è abbastanza frequente nelle *Stanze* e compare in forme diverse, non sempre paragonabili: 2+2+2+2, 1+1+1+1+1+1+1+1, 2+1+1+1+1+2, *etc.* La sua realizzazione estrema è rappresentata dall'ottava 42:

**Che giova** *posseder* cittadi et regni,  
*et* palagi *abitar* d'alto lavoro,  
*et* servi intorno *haver* d'imperio degni  
*et* l'arche gravi per molto thesoro,  
*esser cantate* da sublimi ingegni;  
di porpora *vestir*, *mangiar* in oro,  
*et* di bellezza *pareggiar* il sole,  
GIACENDO POI NEL LETTO FREDDE ET SOLE?

La brevità dei segmenti frastici genera un'accumulazione asfissiante, sciolta solo nel verso finale, dimodoché la scansione dell'ottava è latamente assimilabile a 7+1 dal punto di vista argomentativo, mentre dal punto di vista sintattico risulta frammentata in tanti piccoli membri coincidenti con l'unità versale. Questi ultimi sono segnalati dall'anafora della congiunzione ad inizio verso e dalle rime interne prodotte dagli infiniti apocopati. Tuttavia la possibile monotonia implicita in una struttura di questo genere è sapientemente elusa attraverso la continua *variatio* nell'ordine delle parole, a tal punto che ogni verso ha una configurazione sintattica propria. Il gerundio finale annuncia invece immediatamente lo stacco in rapporto ai versi precedenti, espresso sul piano semantico dall'opposizione tra il possesso dei beni terreni e il destino di solitudine di chi rifiuta Amore. La discrepanza si concreta anche sul piano prosodico: il modulo 4 8 10 del v. 7, sommandosi all'enumerazione, impenna il ritmo serrato, sicché si produce una nettissima frattura tra il verso prefinale e l'endecasillabo giambico, a cinque accenti, del v. 8.

È doveroso registrare che l'archetipo formale dell'ottava è prettamente poliziano:

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

La somiglianza tra le due ottave è tale che non occorre scendere nei dettagli; ci si limita quindi ad osservare che gli strumenti impiegati per diversificare le frasi sono i medesimi: dislocazione del verbo all'interno della frase, elisione del medesimo in una coordinata che vorrebbe lo stesso della precedente, chiasmo (contenuto nel verso) tra i costituenti di due frasi. Tuttavia bisogna detrarre dagli elementi in comune la chiusa, che in Bembo ha valore contrastivo, e che contribuisce certamente alla maggiore felicità del suo esito. Non bisogna peraltro dimenticare che questo tipo di struttura sintattica è diffusa nella poesia latina, e ha un'autorizzazione classica in Properzio:

**Quid iuvat** ornato *procedere*, vita, capillo  
 et tenuis Coa veste *movere* sinus,  
 aut quid Orontea crinis *perfundere* muneribus,  
 naturaeque decus mercato *perdere* cultu,  
 nec *sinere* in propriis membra nitere bonis? (Properzio, *Elegiae*, I 2.1-5)<sup>107</sup>

La reminiscenza poliziana s'intreccia inoltre indubbiamente con questi versi boiardeschi:

**Che giova** aver de perle e de or divitia,  
*Avere* alta possancia e grande istato  
 QUANDO SI GODE SOL, SENZA AMICITIA? (Boiardo, *OI III VII 2.1-3*)

I quali possono costituire la fonte dell'ottava. L'ipotesi è suffragata dall'affinità sul piano lessicale (e concettuale) e sul piano stilistico; infatti il canto 7 è inaugurato da un elogio del valore dell'amicizia, celebrato dagli atti di Brandimarte:

Più che il tesoro e più che forza vale,  
 Più che il dilecto assai, più che l'onore,  
 El bono amico e compagnia leale:  
 E a doi che insieme se portano amore,  
 Magior li pare el ben, minore el male,  
 Potendo apalesar l'un l'altro el cuore;  
 E ogni dubio che acade, o raro, o speso,  
 Poterlo ad altrui dir come a sé stesso. (Boiardo, *OI III VII 1*)

Ai passi dell'*Inamoramento* tuttavia si sovrappone di nuovo una fonte classica:

Non lapis hanc gemmaeque iuvant, quae frigora sola  
 Dormiat, et nulli sit cupienda viso. (Tibullo, *Elegiae* I 8.39-40)

L'importanza della stanza poliziana nonché del passo dell'*Innamorato* è testimoniata dalla fortuna che tali forme conoscono nella parte conclusiva delle *Stanze* di Bembo, all'interno del blocco 42-49:

44  
**Quanto esser vi dêe caro un huom**, *che brami*  
 la vostra molto più che la sua gioia?  
*Ch'altro* che 'l nome vostro unqua *non chiami*?  
*Che sol* pensando in voi *tempri* ogni noia?  
*Che più* che 'l mondo in un *vi tema et ami*?  
*Che spesso* in voi *si viva*, in sé *si moia*?  
*Che le vostre* tranquille et pure luci  
 DEL SUO CORSO MORTAL *segua* PER DUCI?

46  
**Puossi morta chiamar quella**, *di cui*  
 face d'Amor nessun pensiero *accende*,  
*né dice*: che son io lassa? che fui?  
*né giova* al mondo, et sé medesma *offende*;  
*né si tèn* cara, *né vuol* darsi a lui,  
 che già molt'anni sol un giorno attende;  
*né sa*, con l'alma nella fronte expressa,  
 ALTRUI cercar et ritrovar SE STESSA.

45  
**O quanto è dolce**, perch'Amor lo stringa,  
 talhor SENTIRSI un'alma venir meno;  
 SAPER *come* duo volti un sol *depinga*  
 color, *come* due voglie *regga* un freno,  
*come* un bel ghiaccio ad arder *si constringa*,  
*come* un torbido ciel *torni sereno*,  
 et *come* non so che *si bea* con gli occhi,  
 perché sempre di gioia il cor trabocchi.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Ma cfr. anche Ovidio, *Amores* III 6.9-12 per lo schema oppositivo: «**Quid** properasse **iuvat**, quid parca dedisse quieti / Tempora, quid nocti conseruisse diem, / SI TAMEN HIC STANDUM EST, SI NON DATUR ARTIBUS ULLIS / ULTERIOR NOSTRO RIPA PREMENDA PEDI?». La contrapposizione della ricchezza materiale alla veglia solitaria dell'innamorato non corrisposto o di chi è renitente ad Amore è in ogni caso topica nell'elegia latina; cfr. ad esempio Tibullo, *Elegiae* I 2.77-78, «Quid Tyrio recubare toro sine amore secundo / prodest, cum fletu nox vigilanda venit?».

I modelli soggiacenti sono in effetti due ottave di Poliziano, affini a quella appena citata:

II 36

Adunque il tanto LAMENTAR **che giova?**  
**A che** di pianto pur BAGNAR le gote,  
*se pur convien* che lei ne guidi e muova?  
*se mortal forza* contro a lei non *puote?*  
*se con sue penne* il nostro mondo *cova*,  
e *tempra e volge*, come vuol, le rote?  
Beato qual da lei suo pensier solve,  
e tutto drento alla virtù s'involve!

I 17

**Quanto è piú dolce**, quanto è piú sicuro  
*seguir* le fere fugitive in caccia  
fra boschi antichi fuor di fossa o muro,  
e *spiar* lor covil per lunga traccia!  
*Veder* la valle e 'l colle e l'aer piú puro,  
l'erbe e' fior', l'acqua viva chiara e ghiaccia!  
*Udir* gli augei SVERNAR, RIMBOMBAR l'onde,  
e dolce al vento MORMORAR le fronde!<sup>109</sup>

La fisionomia di queste strofi è parzialmente difforme dal caso esaminato in precedenza a causa del carattere unitario dei distici iniziali e finali il quale provoca una distensione, soprattutto nel distico baciato. Al fine di sciogliere la tensione accumulata nel sestetto Bembo adopera una tecnica molto semplice, vale a dire la dilatazione dei membri in clausola: se nei primi sei versi la misura frastica è stabile e supera raramente l'unità versale, in conclusione la proposizione si estende per due versi. Inoltre in due casi egli introduce un passo anapestico a fronte di quello pari dei distici alternati, creando uno stacco ritmico notevole. Nondimeno è inevitabile rimarcare il grande esercizio di variazione da parte di Bembo, poiché ciascun distico è contraddistinto da una figura retorico-sintattica differente: in 44 la terna di aggettivi conferisce un respiro più ampio alla frase e innesca l'*enjambement* in iperbato, segnato dall'estrazione del genitivo e dalla posposizione del verbo; in 45 la frase coordinata si espande in una subordinata finale; in 46 l'inserzione del complemento indiretto produce un'inarcatura, sigillata dal chiasmo «altrui cercar et ritrovar se stessa», petrarchescamente accentato in 2a 4a 8a 10a, e rafforzato dall'antitesi tra i termini che lo compongono.<sup>110</sup>

Infine, un caso esemplare della struttura anaforica scandita per distici è l'ottava 17, dove sono fornite quattro definizioni di Amore, ciascuna ripartita su un distico:

*Amor* è gratiosa et dolce voglia,  
che i più selvaggi et più feroci affrena;  
*Amor* d'ogni viltà l'anime spoglia,  
*et* le scorge a diletto e trae di pena;  
*Amor* le cose humili ir alto invoglia,  
le brevi et fosche eterna et rasserena;  
*Amor* è seme d'ogni ben fecondo,

<sup>108</sup> Lo scheletro sintattico dell'ottava è mutuato da Petrarca, *Trionfi, Triumphus cupidinis* III.151-183, «Or so come da sé 'l cor si disgiunge, / e come sa far pace, guerra e tregua, / e coprir suo dolor quando quand'altri il punge; / e so come in un punto si dilegua / e poi si sparge per le guance il sangue, / se paura o vergogna aven che 'l segua» *etc.*

<sup>109</sup> Si vedano inoltre almeno i seguenti passi: Poliziano, *Stanze* I 29, 52, 84, 111.5-8, 117. Cfr., benché in forma meno articolata a causa della semplice coordinazione, Lorenzo de' Medici, *Selve* I 56 («Madona stassi [...] / ove [...] / ché [...] / e [...] / e [...] / e [...] né [...]») e 98 («Teneva [...] / [...] / né [...] / [...] e non [...] / né [...] / né [...] / né [...] / né [...]»), II 11 («non [...] / non [...] / [...] / non [...] / non [...] / non [...] / non [...]»), nonché, con la medesima precauzione, Boccaccio, *Ninfale fiiesolano* 262-263, e Id., *Teseida* II 53. Tuttavia anche il tal caso lo schema è già presente nella tradizione classica; cfr. ad esempio Tibullo, *Elegiae* I 1.45-48, «**Quam iuvat** inmites ventos *audire* cubantem / et dominam tenero contuisse sinu / aut, gelidas hibernus aquas cum federit Auster, / securum somnos imbre iuvante *sequi*».

<sup>110</sup> È senz'altro orientativa la genesi di questo distico baciato, giacché la fase  $\alpha$  testimonia una lezione differente: «né sa, con l'alma ne la fronte expressa, / gir cercando altri et ritrovar se stessa». Il progresso nella versione definitiva è palese, poiché l'ottava, oltre a guadagnare in sintesi grazie all'acquisizione del perfetto chiasmo, presenta una soluzione prosodicamente più felice e, appunto, petrarchesca. Non si può inoltre escludere che il movente primo dell'emendamento sia la necessità di *variatio*, poiché l'attacco dell'ottava 48 è «Così voi vi trovate, altrui cercando».

*et quel ch'informa et regge et serva il mondo.*

L'effetto è assai differente dai precedenti, in quanto l'ottava è molto più regolare a causa del peso maggiore dell'elemento replicato e della sua diversa funzione grammaticale, nonché della natura assertiva degli enunciati. Per di più questo tipo di iterazione anaforica risponde sovente alla necessità di un'elevazione del tono nonché ad intenti celebrativi.<sup>111</sup> Tale connotazione è confortata dal fatto che Bembo allude chiaramente alla terza ottava del *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, costruita ugualmente sulla replicazione anaforica di *Amor* nei versi dispari:

*Amor è que' che mi guida e conduce  
nell'opera la qual a scriver vegno;  
Amor è que' ch'à far questo m'induce,  
e che la forza mi dona e lo 'ngegno;  
Amor è que' ch'è mia scorta e mia luce,  
e che di lui trattar m'ha fatto degno;  
Amor è que' che mi sforza ch'ì dica  
un'amorosa storia molto antica. (Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 3)<sup>112</sup>*

La ripresa è indubbia, ma è parimenti evidente la maggiore finezza dell'ottava bembesca rispetto alla rigidità dello schema boccacesco. La riduzione della lunghezza del segmento iterato alleggerisce la sintassi, e il parallelismo tra i distici è dinamizzato da un chiasmo fondato sull'uso della formula definitoria «Amor è ...» nei distici estremi, e di verbi indicanti un'azione nei distici centrali (per di più dislocati in punta di verso).

In chiusura si auspica che lo studio dell'orchestrazione dell'ottava bembesca in relazione all'indagine intertestuale abbia confermato che le scelte di Bembo sono normalmente in accordo con il piano del contenuto nonché che l'interdiscorsività comporta non di rado l'assunzione dell'organizzazione metrico-sintattica dell'intertesto (in alcuni casi coincidente con la forma normale in Bembo, in altri implicante una deviazione da essa). La sovrapposizione dei due criteri (linguistico-stilistico e intertestuale) è dunque parsa lecita al fine di giustificare in maniera adeguata la presenza di determinate strutture formali, apparentemente dissonanti rispetto alla fisionomia metrico-sintattica del poemetto che si sta delineando.

## VI. I LEGAMI INTERSTROFICI E LE 'FALSE CONCLUSIONI'

Le ottave bembesche sono fermamente collegate, tant'è che soltanto in una quindicina di casi non si possono individuare segnali logici e retorici rubricabili come connettori, e anche quando un legame

<sup>111</sup> Cfr. Cabani 1990a, pp. 98-102.

<sup>112</sup> Questo tipo di organizzazione dello spazio strofico è frequente in Boccaccio; se ne possono rinvenire tracce ad esempio in Boccaccio, *Filostrato* II 101 (anafora di «tu sola puoi»), e Id., *Ninfale fiesolano* 142 («tu se' colei che») e 468 («tu se' colui che»). È inoltre d'obbligo rilevare che nell'ottava di Bembo intervengono altre memorie letterarie, in particolare Poliziano, *Stanze* II 31.3-4, «quivi è colei che l'alte mente infiamma / e che de' petti ogni viltà disgombrà», ma anche Petrarca, *Rvf* 286.9, «Ir dritto, alto, m'insegna; et io, che 'ntendo»; Boiardo, *AL* I 21.12, «quanto la dolce vista e graziosa». Forse Bembo si ricorda anche di Boiardo, *OI* II XVIII 3.1-6: «Però ch'Amor è quel che dà la gloria / E che fa l'omo degno e onorato; / Amor è quel che dona la vittoria, / E dona ardir al cavalier armato: / Onde mi piace di seguir la istoria, / Qual cominciai, de Orlando innamorato» (che a sua volta potrebbe riecheggiare i versi boccaceschi). Infine, si tiene a precisare che non pare opportuno richiamare in queste circostanze Dante, *Inf.* 5.100-108.

esplicito sia assente, non si ha mai l'impressione di una brusca interruzione del discorso. È anche questo un segnale della distanza che intercorre tra le *Stanze* di Bembo e quelle di Poliziano, in merito alle quali si è spesso sottolineata l'autonomia delle unità metriche e in certi frangenti addirittura la loro intercambiabilità. Nel poemetto di Bembo la saldatura delle ottave avviene di norma secondo due modalità: sul piano discorsivo, grazie all'impiego di congiunzioni (o altri elementi) che indicano il legame logico tra le parti, oppure sul versante retorico, attraverso figure di ripetizione, declinabili in anafore o semplici riprese lessicali tra i versi liminari.<sup>113</sup> Si tratta di accorgimenti minimi, mai ridondanti: dal punto di vista mensurale hanno un peso esiguo, perciò consentono transizioni leggere e agili, pur garantendo la giusta coesione al discorso. Tale scorrevolezza è ottenuta anche per mezzo delle sovrainarcature, che non sono affatto rare e in genere sono di tipo anaforico, dimodoché la pausa di fine strofe viene in un certo senso smentita dalla subita ripresa.<sup>114</sup> Non se ne deve però dedurre una progressione della narrazione franta, poiché sembra prevalere la percezione dell'anaforicità come vettore di continuità e fluidità piuttosto che quale strumento atto a destabilizzare l'orizzonte d'attesa. La ragione principale di questa coerenza risiede nel fatto che i nessi connettivi investono l'intera unità strofica o una parte consistente di essa, sì che in questi casi non si origina uno squilibrio, bensì si verifica una dilatazione dello spazio strofico che guida lo svolgimento tematico.

Prima di esaminare alcuni casi concreti, occorre precisare che la tecnica di Bembo si differenzia molto dalla tecnica di ripresa ariostesca, nonché boiardesca e canterina, in quanto nelle *Stanze* sono sporadiche le ripetizioni a breve distanza precipue di queste opere.<sup>115</sup> Il distacco potrebbe essere spiegabile con la brevità del poemetto e con la sua natura prevalentemente lirica, quindi con la volontà di allontanarsi dalla tradizione dei cantari e in generale narrativa, senonché opere vicine quali il *Tirsi* di Castiglione o le *Selve* di Lorenzo de' Medici sono abbastanza ricche di questo tipo di congiunzioni.

La catena iniziale (1-4), che sul piano argomentativo svolge l'introduzione, procura un buon esempio delle modalità di connessione bembesche:

come vòl sua ventura, et come piacque  
a *la cortese dea* che nel mar nacque.

*A cui* più ch'altri mai servi et devoti,  
questi felici, et son nel ver ben tali,  
[...]  
et hanno in guardia lor tutta *la legge*,  
che le belle contrade amica et regge.

*La qual* in somma è questa: ch'ogni huom viva  
in tutti i suoi pensier' seguendo Amore.  
*Però* quando l'alma se ne rende schiva,  
le mostran quanto grave è questo errore,

<sup>113</sup> Cfr. tabella 2.

<sup>114</sup> Si ricordi che questo tipo di fenomeni, rubricabili come 'false conclusioni' o 'cadenze d'inganno', sono stati riscontrati anche all'interno dell'ottava nell'uso della coordinazione, benché con effetti in parte diversi, e che essi sono riconducibili alla lezione petrarchesca, recepita pure nell'ottava ariostesca (cfr. Praloran 2013d e 2009b).

<sup>115</sup> I punti di riferimento imprescindibili per questo aspetto sono gli studi della Cabani 1990a e 1988.

[...]

*A questo* confortando il popol tutto,  
honoran la lor dea con pura fede;

[...]

et han già la bell'opra a tal condotto,  
che senza question farne ogniun le crede;  
*ond'ella*, alquanto pria che 'l di s'aprisse,  
a duo di lor nel tempio apparve, et *dissè*: (1.7-4.8)

Le prime due giunture sono realizzate attraverso nessi relativi, la terza con una ripresa attraverso un dimostrativo che compendia il messaggio dell'ottava 3. Il primo passaggio è disinvolto, e la debolezza della connessione fa sì che non si instauri una vera e propria sovraincaturatura. Lo stesso non si può dire della seconda transizione, poiché il legame sintattico è più forte, e il distico iniziale viene quasi annesso all'ottava precedente: si genera cioè una sfasatura in consonanza con gli schemi delle ottave interessate, 4+4 e 2+6. La frattura è però prontamente riassorbita dal legame consecutivo al v. 3, che si riallaccia all'esposizione della vita e dei riti dei «sacerdoti», ma continua parimenti la riflessione “morale” sull'amore.<sup>116</sup> Ne consegue che l'ottava è percorsa da due tensioni di segno opposto, che assicurano sia l'unità della strofe sia la continuità interstrofica. Il ponte verso l'ottava 4 è poi stabilito dalla risoluzione dell'argomentazione precedente in “azione” (v. 1, «A questo confortando il popol tutto»), che prosegue fino al v. 6 e si ricollega dunque alla descrizione cui si è appena accennato. Infine, gli ultimi due versi, nel rispetto della struttura 6+2 dell'ottava, segnano l'ultima svolta, che prepara il discorso diretto dell'ottava 5.

Il nesso relativo può avere anche altre funzioni, come nelle ottave 22-23, che esauriscono il discorso delle ottave 21-22, ossia l'enumerazione di una serie di esempi di poeti latini e volgari che hanno eternato la propria amata attraverso i propri versi:

et perché 'l mondo in reverentia l'haggia,  
sì come hebb'ei, di sì leggiadri et tersi  
concentri il maggior Thosco addolcir l'aura,  
che sempre s'udirà risonar Laura.

*La qual* hor cinta di silentio eterno  
fôra, sì come pianta secca in herba,  
s'a lui, ch'arse per lei la state e 'l verno,  
come fu dolce, fosse stata acerba;  
et non men l'altre illustri, ch'io vi scerno.  
Et qual si mostrò mai dura et superba  
verso quei, che potea sovra 'l suo nido  
alzarla a volo, et darle vita et grido? (22.7-23.4)

Il caso paradigmatico di Petrarca e Laura sembra coronare e terminare il ragionamento, considerato anche il maggiore spazio consacrato (una quartina contro il distico o il verso concesso agli altri), cosicché la continuazione non è prevedibile, sebbene sia forse preparata a livello prosodico dagli accenti ribattuti in punta ai vv. 7-8, che generano una sospensione, proiettando l'attesa in avanti. Il nesso

---

<sup>116</sup> Per la funzione di legato dello schema 2+6 si rinvia alle pagine di Praloran sull'ottava boiardenca: Praloran 1988a, pp. 166-170.



subordinativo collabora inoltre con lo schema 5+3 dell'ottava 23 al fine di dilatare lo spazio strofico e di svincolare la chiusa: la domanda retorica dei vv. 6-8 acquisisce maggiore risalto in ragione della sintassi e del netto cambio ritmico tra i vv. 5 e 6.

Un ultimo esempio di dipendenza relativa sul quale è bene portare l'attenzione si trova in 38:

come la Greca, ch'a le tele sue  
scemò la notte, quanto 'l giorno accrebbe,  
misera, ch'a se stessa ogni ben tolse,  
mentre attender un huom vent'anni volse.

*Il qual* errando in questa e 'n quella parte,  
solcando tutto 'l mar di seno in seno,  
a molte donne del suo amor fe' parte  
et lieto si raccolse loro in seno; (37.7-38.4)

Colpisce in questo caso il prolungamento della similitudine, che sposta la prospettiva dalla figura femminile a quella maschile (cui è dedicata un'intera ottava), e fa svettare la scelta di Odisseo su quella di Penelope. In conclusione, nei casi citati, la ripresa con il relativo sutura il discorso, rafforzandone l'unità ed esaltando le opposizioni tra i motivi. Tuttavia questi non sono gli unici effetti ottenuti attraverso le sovraincarature, poiché nei passi visti sinora le ottave mantengono un'autonomia grazie alla debolezza delle congiunzioni; mentre è ben altra la situazione quando queste ultime siano più forti:

ma l'accoglienza, il senno et la virtute  
potrebbon dare al mondo ogni salute,

*se* non fosse il penser crudele et empio,  
che v'arma incontro Amor di ghiaccio il petto (27.7-28.2)<sup>117</sup>

Amor è seme d'ogni ben fecondo,  
et quel ch'informa et regge et serva il mondo.

*Però che* non la terra solo e 'l mare,  
et l'aere e 'l foco e gli animali e l'herbe,  
et quanto sta nascosto et quanto appare  
di questo mondo, Amor, tu guardi et serbe (17.7-18.4)

In queste circostanze le subordinate rappresentano una sorpresa per il lettore a causa del loro carattere anaforico, vale a dire sono elementi destabilizzatori rispetto alla regolarità sintattica delle prime ottave e alla situazione ritmicamente esposta dei loro distici baciati che inducono il lettore ad aspettarsi una conclusione (soprattutto dopo l'ottava 17). Nello specifico la proposizione eccettuativa che apre l'ottava 28 è volta a creare una sorta di ribattimento che potenzia il contrasto tra il contenuto delle due stanze: da una parte la descrizione della bellezza infusa nella donna da Amore e dei suoi vantaggi, dall'altra l'invettiva contro le donne che rifiutano l'amore. L'ottava sancisce una svolta nell'argomentazione: fino a questo punto il discorso è stato all'insegna della lode di Amore e delle sue conseguenze, mentre qui principia la sequela di accuse che trovano la loro prima formulazione diretta nella fondamentale ottava

---

<sup>117</sup> Si ritiene che in questo caso la punteggiatura proposta da Gnocchi debba essere emendata, in particolare il punto fermo posto alla fine dell'ottava 27, dal momento che la successiva è priva di senso se non si ammette una dipendenza sintattica da ciò che la precede.

30 (vv. 1-2: «Et per bocca di lui chiaro vi dico: / non chiudete l'entrata a i piacer suoi»), dimodoché la saldatura interstrofica contribuisce alla *climax*. Al contrario, la subordinata causale che inaugura l'ottava 27 permette di dare maggiore coerenza al discorso e di sviluppare i concetti della strofe precedente. La giuntura è importante, poiché le ottave precedenti sono legate ma non in maniera così vincolante, mentre ha qui inizio una lunga catena di connessioni che culmina all'ottava 24 e fa coincidere il legato con la sequenza narrativa (17-24). L'estrema coesione delle ottave, cui apporta un contributo decisivo la serie di anafore in attacco, rispecchia l'importanza del contenuto, ossia la definizione di Amore e l'illustrazione della sua funzione di ordine e governo del creato, svolta dal punto di vista logico e tramite alcuni esempi.<sup>118</sup> In conclusione, sembra quindi opportuno porre l'accento su un dato: la collaborazione della varietà dei legami interstrofici con lo schema argomentativo dell'opera. Essi supportano i tempi della narrazione grazie a minimi accorgimenti e fini effetti contrastivi, delineando un'esile linea pronta ad ispessirsi nei nodi essenziali.

**Tabella 2:** occorrenze e frequenza delle tipologie di legami interstrofici

<i>Legame</i>	<i>Occorrenze</i>	<i>Frequenza</i>
Assente	17, 25-27, 32-37, 39-42, 44, 46-47	34.69%
Ripresa variata	4 (1 <i>A questo</i> = 3.1-2), 7 (implicita: 1 <i>là</i> = Urbino), 8 (1-2, <i>l'una et l'altra</i> = 7.7, <i>due</i> ), 20 (1, <i>Questa</i> = 29.6, <i>virtù</i> ), 31 (1, <i>un orto</i> = 30.7, <i>giardin</i> )	10.20%
Ripresa anaforica	21 (1, <i>Questa</i> = 20.1, <i>Questa</i> ), 22 (1, <i>Questa fe'</i> = 21.1, <i>Questa fe'</i> ), 24 (1, <i>Questa</i> = 20-22.1, <i>Questa</i> ), 45 (1, <i>quanto ... dolce</i> = 44.1, <i>Quanto ... caro</i> )	8.16%
Relativo	2-3, 23, 38	8.16%
Consecutivo	11, 29, 48-49	8.16%
Copulativo	6, 9, 14, 30	8.16%
Causale	10, 18	4.08%
Discorso diretto	5, 15	4.08%
“Ricapitolativo”	12 («Cosi detto»)	2.04%
Avversativo	43 (con ripresa anaforica variata: 1, <i>Ma che non giova</i> = 42.1, <i>Che giova</i> )	2.04%
Eccettuativo	28	2.04%
Sovraincarnatura semplice	16 («O Donna ... et voi ... // qual ...?»)	2.04%
Sostitutivo	19	2.04%
“Aggiuntivo”	50 («Anchor direi»)	2.04%
Temporale	13	2.04%

## Retorica e sintassi

### I. DITTOLOGIE

Le dittologie – intese in senso largo come coppia minima di parole coordinate – rappresentano «un elemento tanto diffuso nella tradizione di stampo petrarchesco da apparire un fatto “grammaticale” piuttosto che stilistico, spesso legato a esigenze soltanto ritmiche o a inerzie inventive, e da essere lette

<sup>118</sup> Quanto all'anafora in sede incipitaria di 20-22 e 24 (e in forma più debole di 42-43 e di 44-45) si tratta di una tecnica usata anche nelle *Selve* laurenziane, dove tre ottave consecutive (I 5-7) principiano «Almen m'avessi».

pertanto quale neutro segnale di appartenenza a quella koiné letteraria». <sup>119</sup> Nondimeno la loro analisi risulta produttiva, specie in una prospettiva tipologica e comparativa, attenta alle funzioni assunte dalla figura in tradizione e nell'opera in esame.

Il primo dato da rilevare, quantunque superficiale, è quello quantitativo: nelle *Stanze* ben un verso su quattro è interessato dal fenomeno; ad esso bisogna subito accostare una considerazione morfologica, vale a dire la sostanziale omogeneità delle coppie, che sono di tipo copulativo in più dell'85% dei casi. <sup>120</sup> La constatazione diviene più interessante se reagisce con le informazioni disponibili per altri autori: la schedatura di Soldani dei canti 1, 5, 10, 15 e 20 dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* pone infatti in evidenza una presenza molto inferiore di questa figura nei due poemi, in cui le percentuali oscillano rispettivamente attorno al 6-10% e al 14-18%; <sup>121</sup> mentre numeri un po' più consistenti emergono dallo spoglio di centodieci sonetti petrarcheschi operato da Colussi, il quale registra un'incidenza del 19.68%. <sup>122</sup> Il confronto con i poemi narrativi serve a convalidare il diverso statuto di poemetti quali le *Stanze*, in cui la componente narrativa è decisamente limitata e la dimensione lirico-moraleggiante favorisce l'introduzione di queste figure, <sup>123</sup> con la precauzione però che nel *Furioso* e nella *Liberata* la concentrazione cambia molto nelle ottave, e nei contesti lirici essa diviene molto elevata. Certamente non si può negare che il 25.75% di Bembo risalti accanto a queste statistiche e avvalori forse parzialmente l'ipotesi di Bigi, accolta da Blasucci, secondo cui il veneziano esaspererebbe il principio petrarchesco dell'*aequitas*. Tuttavia è d'obbligo avvertire che la distribuzione delle dittologie nell'opera non è uniforme; sommando alle dittologie i versi bipartiti o plurimembri, risulta che le strofe più ricamate retoricamente sono le seguenti: 1, 13, 15, 19, 26, 30-32, 36, 39-40, 43. Non è certo casuale che ancora una volta si registri un scarto nelle ottave attorno alla trentesima e alla quarantesima.

Per quanto concerne la collocazione delle coppie nel verso, la posizione prediletta è la clausola (preferita sette volte su dieci circa). Lo spoglio petrarchesco di Colussi rivela che nei *Fragmenta* il 60% delle dittologie semplici sindetiche si trova in punta di verso; pertanto si può supporre che, qualora sommammo a questo 60% le altre forme di dittologia, arriveremmo a un quadro affine a quello bembesco. È diversa la situazione relativa alla posizione all'interno dell'ottava, giacché si registra una notevole varietà, risolta essenzialmente in una distribuzione uniforme sui versi. Ciononostante spiccano i dati in merito alle sedi pari (eccettuata la quarta), dove si verifica un lieve ma rilevante incremento

---

<sup>119</sup> Soldani 1999a, p. 16. Per la tradizione cfr. almeno Alonso 1971 e 1959, pp. 277-320; Mengaldo 1963, pp. 226-231 e 1962, pp. 463-465; Bigi 1953 e 1951; Cabani 1990b, pp. 19-45; Soldani 1999a, pp. 16-45.

<sup>120</sup> Cfr. tabelle 3 e 4.

<sup>121</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>122</sup> Colussi 2009, p. 172.

<sup>123</sup> A questo riguardo è indicativo che nell'*Ambra* laurenziana la ricorrenza delle dittologie equivalga al 26% circa. Tuttavia questo valore è sorprendentemente basso nelle *Stanze* di Poliziano, pari al 14% circa (nelle ottave 1-50 e 70-94), e stupisce che non si riscontri un cambiamento della densità tra il primo blocco e il secondo (contenente la descrizione del palazzo di Venere).

delle percentuali, perché tale ripartizione può forse essere associata all'abitudine bembesca a frenare il verso iniziale e quelli di chiusura.

Si vedano ora almeno due casi concreti, le ottave 19 e 31:

19

Anzi non pur Amor *le vaghe stelle*  
*e 'l ciel, di cerchio in cerchio, temprà et move,*  
ma l'altre creature via più belle,  
che senza madre già nacquer di Giove,  
**liete, care, felici, pure et snelle,**  
virtù, che sol d'Amor *descende et piove,*  
*creò DA PRIMA et HOR le nutre et pasce,*  
onde 'l principio d'ogni vita nasce.

31

È *la vostra bellezza quasi un orto,*  
*gli anni teneri vostri aprile et maggio:*  
alhor vi va *per gioia et per diporto*  
il Signor, quando può, sed egli è saggio.  
Ma poi che **'l Sole ogni fioretto ha morto,**  
**o 'l ghiaccio a le campagne ha fatto oltraggio;**  
no 'l cura, et stando in qualche fresco loco,  
*passa il gran caldo, o temprà il verno al foco.*

Le due stanze dimostrano che il surplus retorico si concentra principalmente nelle zone dell'opera in cui si delineano le peculiarità di Amore oppure si esplicita l'invito alle donne ad accogliere quest'ultimo, ma parimenti che esistono fondamentalmente due possibilità di applicazione del principio dell'*aequitas* petrarchesca. Nella prima ottava si registra innanzitutto la serie di dittologie verbali in clausola, che definiscono le azioni di Amore o quelle che da lui discendono. Su di essa si innestano però altre possibilità ritmiche: la dittologia *enjambée* ai vv. 1-2 introduce un'asimmetria, ricomposta nella bipartizione del v. 2; mentre i versi seguenti sciogliono le tensioni e culminano con l'accumulo asindetico degli aggettivi al v. 5. Il v. 6 recupera quindi la clausola binaria, come il v. 7, chiasmico ma qualificato dalla scomposizione del secondo termine in una dittologia verbale. Si finisce con un verso disteso, senza pause. Infine, a questi elementi si deve aggiungere la fine trama di parallelismi in verticale: la rima *Amor : Amor : hor*, tutti sotto accento di 6a, e la corrispondenza tra gli attacchi tronchi dei vv. 6-7 (e, con minore forza, 2). In somma l'andamento binario non si cristallizza in una serie immobile come vorrebbero Blasucci e Bigi, bensì è mosso dall'interno per mezzo della sintassi, principalmente attraverso due espedienti, l'inarcatura e il ritardo sintattico, fenomeni strettamente congiunti e interdipendenti nel sistema stilistico delle *Stanze*.

Nella seconda ottava si esibisce una tecnica differente. Prima di tutto ai vv. 1-2 si osserva l'abitudine ad amplificare i segmenti in parallelo, passando da «*la vostra bellezza quasi UN ORTO*» al plurale «*gli anni teneri vostri APRILE ET MAGGIO*». Il ritmo binario continua fino al v. 3 con una dittologia allungata dall'anafora, dopodiché si ha una pausa che coincide con la fine del periodo. È importante che, sebbene vi siano due versi consecutivi sigillati da una coppia, essi sono affatto diversificati a causa del differente peso sillabico dei costituenti e dell'anafora. La seconda quartina si apre con una bipartizione su due versi, dovuta all'iterazione della sequenza soggetto-complemento-verbo, e caratterizzata dall'antitesi tra «Sole» e «ghiaccio», risolta nell'esito egualmente negativo delle due azioni. Il procedimento viene poi condensato nel verso finale: bipartizione e opposizione di «gran caldo» e «verno». In sintesi si può dunque dire che le soluzioni da Bembo adottate sono le seguenti: incrinare il rapporto tra metro e sintassi, e alternare amplificazioni e contrazioni.

Un altro esempio significativo è rappresentato dal distico baciato dell'ottava 36:

son fole di romanzi et sogno et ombra,  
che l'alme simplicette preme et 'ngombra.

Qui come altrove l'efficacia della clausola è garantita dall'alternanza tra un ritmo binario e uno ternario.

Ma non si tratta della sola modalità possibile, come dimostrano gli ultimi versi dell'ottava 32:

Giovenezza et beltà, CHE non S'AdOprA,  
val quanto gemma, CHE S'AscONDA et cOprA.

In questo caso si verifica la confluenza di tre movimenti o geometrie: l'architettura interna delle unità frastiche basata sulle due dittologie poste alle estremità del segmento, che generano uno schema chiastico; la struttura simmetrica dei versi, del tipo nome più sviluppo relativo; infine il cambiamento prosodico tra un verso e l'altro (3a 6a 10a e 2a 4a 8a 10a). Ne consegue un sottile gioco di variazioni che lenisce, o esclude, un eventuale eccesso di rigidità della costruzione retorica.

Sul piano morfologico si è già detto che la variante sindetica (in particolare in punta di verso) è nettamente predominante. Se ne fornisce ora il catalogo completo, indicando entro parentesi eventuali derivazioni e tangenze (nonché le coincidenze con la produzione lirica bembesca):

in clausola: 1.4, «caldo né gelo» (Bembo, *Asolani* III x, *Da poi ch'Amor in tanto non si stanca* 64, «caldo né gelo» in clausola; Id., *Rime* 28.11, «te non offenda mai caldo né gelo», 39.9, «e caldo o gelo» in clausola, 97.2, «caldo e gelo» in clausola), 2.1, «servi e devoti», 2.3, «le cose sante et spiritali», 2.8, «amica et regge» (Petrarca, *Ryf* 147.2, «mi mena et regge», in clausola e in rima con «legge» come in Bembo), 4.8, «apparve, et disse», 5.4, «presa et legata» (Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 305.4, «legata e presa» in clausola; ma è coppia diffusa in tradizione, in particolare in Dante, Cino, Giusto, Boiardo, Tebaldeo; Bembo, *Rime* 2.4, «preso e legato» in clausola), 5.6, «temuta et venerata», 7.8, «bugiarda et fella», 8.7, «le donne e i cavalieri» (Dante, *Purg.* 14.109; Petrarca, *Ryf* 360.111; Boccaccio, *Filostrato* I 18.7, Id., *Teseida* VI 8.8, X 110.4), 8.8, «i cori adamantini et ferri» (forse Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 41.47, «forse quel core adamantino e fiero»), 10.6, «danno et scorno» (Boiardo, *OI* I 7.2, «danno e scorno» in clausola), 11.7, «i miei cigni e 'l mio figliuolo», 13.4, «corse et vinse», 14.1, «v'addito et mostro», 15.6, «crucele et pia» (Boiardo, *AL* I 56.13, «che a me costei sia cruda, l'altri pia?», riferito a fato e sorte; ma cfr. Petrarca, *Ryf* 112.6, «Or aspra, or piana, or dispietata, or pia»), 16.4, «si fugge et pave?», 16.5, «giova et piace» (Bembo, *Rime* 102.59, «giova e piace» in clausola), 16.6, «dannoso et grave» (forse Petrarca, *Ryf* 72.27, «A me noioso et grave»), 16.7, «di Signor mansueto et fedele», 17.6, «eterna et rasserena», 18.4, «guardi et serbe», 19.2, «tempra et move», 19.6, «d'Amor descende et piove», 19.7, «creò da prima et hor le nutre et pasce» (Poliziano, *Rime* 125.11, «nutrisca e pasca»; Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 74.2, «si nutrica e pasce»; Bembo, *Rime* 79.25, «nutre e pasce»), 20.5, «altere et pellegrine», 22.6, «leggiadri et tersi» (Boiardo, *AL* II 60.13, «E canti scoprirò ligiadri e tersi»; Tebaldeo, *Rime* 229.4, «legiadro e terso» in clausola), 23.3, «da state e 'l verno» (Petrarca, *Trionfi, Triumphus fame* II.132, «da state e 'l verno» in clausola; Bembo, *Asolani* III x, *Da poi ch'Amor in tanto non si stanca* 58, «da state e 'l verno» in clausola), 13.6, «dura et superba», 23.8, «vita et gridò», 24.7, «alta et diversa», 25.7, «arde et trastulla» (Petrarca, *Ryf* 223.13, «m'arde et trastulla» in clausola), 26.2, «spiegò et ripose», 26.8, «veloce o tardo» (Dante, *Par.* 14.113, «veloci e tarde»), 27.1, «una o due», 27.5, «scalda entro et percote», 28.1, «il penser crudele et empio», 30.3, «largo et amico», 30.6, «campo [...] lieto et aprico» (Sannazaro, *Aradia, Ecloga* VII.33, «le apriche e liete piagge»), 30.8, «ad ogni augello et belva», 31.2, «aprile et maggio» (Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 165.107, «el verde tempo già d'aprile e maggio»), 32.8, «s'asconda et copra», 33.5, «porta et conduce», 33.7, «bella et verde», 33.8, «siede et si perde», 34.8, «adombra et fugge», 35.4, «sole [...] dolce et chiaro» (Petrarca, *Ryf* 126.1, «Chiare, fresche et dolci acque»; Bembo, *Rime* 102.178, «chiaro e dolce raggio»), 36.1, «Il pregio d'honestate amato et colto», 36.2, «poste in prosa e 'n rima» (Petrarca, *Ryf* 239.20, «in prose e 'n versi» in clausola), 36.3, «il vulgo errante et stolto» (Petrarca, *Trionfi, Triumphus cupidinis* III.81, «'l vulgo errante», da cui Poliziano, *Stanze* I 13.5; ma cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 25.29, «Ahi stolta voglia errante!»), 36.8, «preme et 'ngombra» (Petrarca, *Trionfi, Triumphus eternitatis* 63, «preme e 'ngombra» in clausola; Giusto de' Conti, *Canzoniere* 107.64, «ingombra et preme il dolor mio»), 37.2, «vide et hebbe», 38.7, «a man sinistra et destra», 39.2, «natura et Dio» (Petrarca, *Ryf* 251.7 e 359.27, «Dio et Natura», mai in clausola), 39.4, «malvagio et rio?» (Dante, *Inf.* 1.97, «malvagia e ria» in clausola), 40.2, «le piagge verdi et colorite» (Petrarca, *Ryf* 226.13, «verdi rive fiorite, ombrose piagge»), 42.1, «cittadi et regni» (Dante, *Par.* 18.84, «cittadi e' regni» in clausola), 42.8, «fredde et sole?», 43.8, «scorte et gentili?», 44.5, «vi tema et ami?» (eventualmente Petrarca, *Ryf* 53.29-30, «teme et ama» in clausola), 48.2, «paghe et felici», 49.3, «come rosa o giglio».

entro il verso: 1.1, «l'odorato et lucido orïente» (Petrarca, *Rvf* 337.2, «l'odorifero et lucido orïente», e 185.12-13, «ne l'odorato et ricco grembo / d'arabi monti»), 1.2, «l puro et temperato cielo», 1.5, «una riposata et lieta gente», 8.2, «d'honor et sangue a lei compagna», 13.1, «Le piramidi e Memphi», 13.2, «d'altari e tempio cinse» (Bembo, *Rime* 53.11, «altari e tempi»), 13.8, «nel vostro vago et lieto Urbino» (Poliziano, *Stanze* I 84.5, «vaghe e liete ombrelle», e I 99.5, «in atti vaghi e lieti»; Bembo, *Asolani* I xxiv, *I più soavi e riposati giorni* 34, «vago et lieto stile»: Id., *Rime* 42.8, «vago e lieto aspetto»), 14.2, «di laude e d'honor degno» (Guinizzelli, *Poesie* 12.2, «degnà di laude e di tutto onore»; ma cfr. Petrarca, *Rvf* 5.11, «o d'ogni reverenza et d'onor degna»), 16.1, «gratiosa et dolce voglia» (Boiardo, *AL* I 21.12, «dolce vista et graziosa»; Bembo, *Asolani* III x, *Da poi ch'Amor in tanto non si stanca* 70, «il dolce et gratioso ciglio»), 17.6, «de brevi et fosche», 26.2, «di vago et dolce» (Poliziano, *Stanze* I 50.2, «dolce e vago riso»; ma cfr. anche Petrarca, *Rvf* 330.1, «Quel vago, dolce, caro, honesto, sguardo»; Bembo, *Rime* 66.4, «dolce mia vaga angelica beatrice»), 27.1, «Rose bianche et vermiglie» (Dante, *Purg.* 2.7, «de bianche e le vermiglie guance»; Petrarca, *Rvf* 46.1, «i fior' vermigli e i bianchi», da cui poi tutte le attestazioni seguenti, soprattutto in Boiardo e Poliziano), 27.3, «care perle et rubini» (Petrarca, *Rvf* 263.10, «perle et robini et oro»; Bembo, *Rime* 5.6, «rubini e perle», 77.2, «neve, or perle, rubin, due stelle, un sole», e 174.35, «d'oro e di perle e di rubin contesta»), 29.4, «aspro et duro scoglio» (Petrarca, *Rvf* 71.44, «aspra pena et dura», ripreso da Bembo, *Rime* 5.5), 30.4, «nemiche et scarse voi», 32.7, «Giovenezza et beltà» (cfr. eventualmente Petrarca, *Trionfi*, *Triumphus Mortis* I.35, «di gioventute e di bellezze altera», e *Triumphus Fame* II.110, «quanto in più gioventute e 'n più bellezza»), 33.1, «l'una et l'altra luce», 35.5, «acerbe et torbide», 36.4, «di peccato et disnor», 40.7, «ad olmo od oppio», 41.3, «ondeggia et pa», 41.8, «solinghe et scompagnate», 44.6, «de vostre tranquille et pure luci» (Dante, *Par.* 5.100, «tranquilla e pura», e 15.13, «di sereni tranquilli e puri»), 47.6, «suoi dilette et gioie» (Bembo, *Rime* 38.23, «diletto e gioia»), 49.1, «santo et fedel consiglio», 49.6, «da faticosa et debile vecchiezza».

*enjambée*: 19.1-2, «de vaghe stelle / et 'l ciel» (Bembo, *Rime* 17.2, «de stelle e 'l cielo» in clausola; l'intero distico è una rielaborazione di Dante, *Par.* 33.145, «l'amor che move il sole e l'altre stelle»).

La forma asindetica è invece sporadica, e la sua rarità è forse giustificata da ragioni prosodiche, in quanto essa incoraggia una scansione veloce dell'endecasillabo, soprattutto qualora preveda l'allineamento di due aggettivi prima di un sostantivo, magari con uno di essi polisillabico; nonché da motivazioni ritmiche, poiché l'elisione dei nessi coordinativi produce un'accelerazione.<sup>124</sup> Nel capitolo dedicato alla metrica si dimostrerà che il lavoro bembesco segue esattamente la direzione opposta, quella dell'addensamento accentuale e del rallentamento.

Di nuovo si restituisce lo spoglio completo:

in clausola: 41.6, «un faggio, un pino» (Petrarca, *Rvf* 10.6, «un abete, un faggio, un pino»).

a cornice: 15.7, «alma gentil dignissima d'impero» (Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* 38.10, «gentil signore et degno» e 50.68, «gentile e degno», entrambi in clausola), 18.7, «da bella machina superna», 39.3, «quel soave suo dolce concento» (Dante, *VN*, *O voi che per la via d'Amor passate* 9, e *Quantunque volte, lassol, mi rimembra* 11; Id., *Par.* 16.32; Id., *Rime* 20.11, «dolce e soave», o con i termini invertiti; poi Petrarca, *Rvf* 23.64, 91.4, e 151.7; Id., *Trionfi*, *Triumphus cupidinis* I.83, «dolce et soave», etc.; Bembo, *Asolani* I xxxiii, *Lasso, ch'i fuggo et per fuggir non scampo* 13, II vi, *Né le dolci aure estive* 10, e II xxxviii, *Se 'l pensier, che m'ingombra* 2; Id., *Rime* 58.59, «dolce e soave»).

Infine, non mancano coppie polisindetice (copulative o disgiuntive):

13.5, «et Rhodo et Creta», 20.6, «et gloriose et alme» (Petrarca, *Rvf* 264.59, «fama gloriosa et alma»), 24.5, «né lingue o 'nchiostri [/ contar porian]» (Bembo, *Asolani* III ix, *Se ne la prima voglia si rimvesca* 49, «Che no 'l porian contar lingue né inchiostri»), 40.6, «né 'l frutto suo, né l'ombre», 40.8, «et per sole et per pioggia», 43.4, «et l'ira et la speranza, e 'l falso, e 'l vero» (doppia).

E anaforiche:

17.2, «i più selvaggi et più feroci», 21.5, «et per Delia et per Nemesi», 31.3, «per gioia et per diporto», 38.1, «in questa e 'n quella parte», 43.5, «hor con opre care, hor con sembianti».

<sup>124</sup> La situazione è diversa per la sequenza Agg+Poss+Agg+N (o Agg+Poss+N+Agg), poiché l'aggettivo possessivo si fa carico di un accento e di conseguenza impone una scansione lenta del sintagma.

Tuttavia, come nel caso delle dittologie asindetichiche, la loro presenza ridotta sembra imputabile almeno in parte all'atonìa delle cellule replicate che conferisce maggiore rapidità al verso.

Dal punto di vista semantico è d'obbligo registrare la moderazione con cui Bembo si avvale delle dittologie sinonimiche,<sup>125</sup> e all'opposto la presenza più marcata di dittologie che comportano una differenza di significato, nello specifico di quelle che hanno valore di endiadi o che presuppongono un progresso nell'azione,<sup>126</sup> come di quelle costituite da co-iponimi dello stesso iperonimo.<sup>127</sup> È invece parimenti limitato l'uso delle dittologie antitetichiche.<sup>128</sup> In un contesto lirico-moraleggiante quale quello delle *Stanze* ci si aspetterebbe lecitamente un impiego molto più largo di dittologie sinonimiche e antitetichiche; pertanto tale duplice carenza dovrebbe indurre a interrogarsi sulla natura del petrarchismo bembesco e sul valore affidato a questo artificio. Quantunque esso sia ampiamente sfruttato da Bembo, la sua variabilità riduce il potenziale di formularità insito nel procedimento. Inoltre la maggior parte delle coppie non presenta precedenti illustri, bensì è il prodotto della combinazione di un termine tradizionalmente connotato con uno meno usuale, come dovrebbe aver documentato la schedatura. Colpisce in particolare l'uso assai parco di dittologie petrarchesche, quasi Bembo si rendesse conto del rilievo assunto dalle dittologie nella sua opera e ne volesse depotenziare la classicità e la riconoscibilità.

Circa l'elusione di maniere troppo petrarchesche, si ricordi anche quanto detto in merito all'ottava inaugurale, che rifà un'ottava di Poliziano eminentemente petrarchesca nell'uso degli aggettivi, depauperandola proprio di questi stigmati (*in primis* l'abusata clausola «verde etate» nonché l'aggettivo «vago»). La tecnica in levare di Bembo è forse in linea con la lucida coscienza della necessità di differenziare i generi, per cui un eccesso in direzione lirica non avrebbe potuto confarsi alla natura del poemetto. Quest'ultima spiega altresì l'esigenza di variare il significato dei termini coordinati, perché le coppie non hanno solo una funzione ornamentale, bensì consentono di sfaccettare la descrizione. In questo senso si chiarisce anche la ricorsività del fenomeno in alcune zone quali quelle deputate a qualificare gli effetti di Amore o le bellezze femminili, poiché la funzione delle coppie diviene pure di tipo evocativo: esse alludono necessariamente a un codice, all'esperienza petrarchesca, connotando in senso lirico la situazione. Talora invece il carattere moraleggiante delle ottave giustifica l'ingente quantità di dittologie, in quanto esse rispondono sul piano retorico al bisogno di enfasi: come si è visto, nelle ottave in cui si tenta di convincere le destinatarie dell'irragionevolezza della loro posizione, Bembo suole amplificare uno dei termini contrapposti attraverso la bipartizione (o l'accumulazione) affinché ne risulti accresciuta l'importanza. Il ruolo delle coppie si comprende quindi per lo più in relazione alle

---

<sup>125</sup> I casi di sinonimia o ad essa tendenti sono limitati a: 2.1, 2.3, 5.4, 14.1, 15.6, 18.4, 19.6, 19.7, 33.5, 35.4, 36.3, 40.2, 48.2, 13.8, 14.1, 14.2, 16.6, 16.7, 26.2, 26.2, 29.4, 31.3, 41.8, 47.6, 39.3, 17.2.

<sup>126</sup> Cfr. almeno i seguenti esempi: 2.8, 4.8, 13.4, 16.4 (con *hysteron proteron*), 17.6, 19.2, 25.7, 27.5, 32.8, 33.8, 34.8, 36.1, 36.8, 37.2, 1.5.

<sup>127</sup> Cfr. 30.8, 31.2, 42.1, 49.3, 40.7, 19.1-2, 41.6, 13.5, 24.5, 21.5.

<sup>128</sup> Cfr. 1.4, 15.6, 23.3, 23.8, 26.8, 44.5, 37.1, 37.3, 40.8, 43.4, 43.5.

strutture che le accolgono, giacché esse conferiscono un rilievo retorico e ritmico al contesto in cui sono inserite a causa della loro iterazione e del loro significato, non perché risaltino in se stesse.

La loro medietà è avvertibile anche in una prospettiva ritmica. L'ultimo aspetto importante da valutare è quindi il peso sillabico delle dittologie e la loro "posizione metrica", specialmente qualora esse siano collocate in clausola. Per quanto concerne il primo punto occorre operare una distinzione tra due componenti: da una parte la misura dei due elementi che compongono la coppia, dall'altra il grado di diversificazione nell'insieme. Per entrambe si constata una tendenza alla variazione, ma si precisi subito. A livello sillabico si possono individuare tre tipologie fondamentali: l'accostamento di due bisillabi piani (favorito nel caso dei verbi), di un trisillabo e di un bisillabo piani, di un bisillabo e di un trisillabo piani (in una proporzione assimilabile a trenta : venti : quindici circa). I restanti casi sono estremamente variati, sicché non ha senso proporre l'intera casistica. In generale vi è una buona varietà, quantunque non vi siano escursioni forti nella misura delle voci che compongono la figura, come nei *Fragmenta*. Sull'asse "verticale" dell'ottava si osserva egualmente che qualora vi siano versi consecutivi o vicini con una coppia in clausola Bembo sceglie preferenzialmente tipi diversi, così da evitare la monotonia.

Questi dati permettono di abbozzare e inferire alcune considerazioni prosodiche: la maggior parte delle dittologie in punta di verso è collocata sotto accento di 8a (la metà circa), mentre le altre si suddividono quasi equamente tra 6a sede e 7a con ribattimento in 6a, dimodoché è facile intuire che Bembo predilige le clausole pesanti, e non ama lasciare un ampio spazio atono tra la 6a e la 10a. Questa attitudine traspare e dipende in parte anche dal trattamento dei rimanti, poiché Bembo, come Petrarca, è incline a ridurre il loro peso sillabico. Nelle *Stanze* il secondo termine delle dittologie in clausola è il 70% delle volte circa un bisillabo, soltanto sei volte un quadrisillabo, nelle rimanenti un trisillabo, cosicché risulta agevole per il poeta collocare la prima voce sotto accento di 8a.<sup>129</sup> In generale si può perciò affermare che Bembo segue l'opzione petrarchesca nella scelta di una «congiunzione di termini di uguale "peso" e dimensione fonica e semantica, [...] perfettamente bilanciata e "compensata" (per cui essa, specie nella sua frequente collocazione di punta di verso, spegne ed equilibra la tensione ritmica, ecc.)», sicché le coppie non si configurano come «un elemento di tensione espressiva», bensì di «smorzamento e distensione».<sup>130</sup> Esse conferiscono una posa classica al verso e consentono in genere un riposo ritmico consono alla loro funzione di chiusa, sigillando spesso i periodi o le frasi. Tale aspetto si può legare parimenti alla selezione dei rimanti operata da Bembo, poiché il veneziano è incline a stemperare il preziosismo delle rime poliziane (e laurenziane) e a porre in rima voci non troppo esposte dal punto di vista espressivo, quantunque il suo rimario sia affatto vario e riveli opzioni non del tutto scontate, come si vedrà nel capitolo ad esso dedicato.

---

<sup>129</sup> Per un approfondimento del discorso, ampliato a tutti i versi, e gli adeguati riferimenti bibliografici si rimanda al capitolo dedicato alla prosodia.

<sup>130</sup> Mengaldo 1963, p. 230.



Infine, sommando tutti questi elementi, si crede che sia ormai superabile l'assunto di Bigi e Blasucci sul petrarchismo *immobile, assaporato in se stesso* delle *Stanze*. Le coppie bembesche non cristallizzano in strutture fisse, nonostante la loro larga diffusione, e sono esperite plurime soluzioni ritmico-sintattiche che insieme con altri artifici sono messe a contributo al fine di definire un preciso profilo ritmico dell'ottava e dell'unità versale. Inoltre l'impiego intenso di dittologie non rappresenta una scelta stilistica a priori, come dimostrano le oscillazioni della loro concentrazione all'interno delle ottave, la loro composizione e le loro ascendenze letterarie. La loro funzione non è quindi esclusivamente di clausola euritmica: esse servono a connotare alcune situazioni oppure a enfatizzare il contenuto degli enunciati a fini argomentativi, configurandosi spesso come un segnale formale dell'importanza dell'argomento trattato.

**Tabella 3:** frequenza e tipologia delle dittologie

N. v.	Frequenza	Copulativa			Asindetica		Polisindetica	Anaforica
		in clausola	entro il v.	enjambée	in clausola	entro il v.		
103	25.75%	61	26	1	1	3	6	5
			88			4	6	5

**Tabella 4:** distribuzione delle dittologie nell'ottava

Posizione nell'ottava	Frequenza
v. 1	14 (13.59%)
v. 2	14 (13.59%)
v. 3	9 (8.74%)
v. 4	11 (10.68%)
v. 5	11 (10.68%)
v. 6	16 (15.55%)
v. 7	12 (11.65%)
v. 8	16 (15.55%)

## II. VERSI BIPARTITI E PLURIMEMBRI

Il discorso sui versi bipartiti, tripartiti o plurimembri si allaccia necessariamente al capitolo precedente, dal momento che essi assolvono spesso funzioni ritmiche e di *variatio* in collaborazione con le dittologie. Tuttavia, a differenza di queste ultime, essi hanno un risalto molto minore nell'insieme, giacché i versi plurimembri sono rari e le bipartizioni sono abbastanza diffuse ma sovente deboli in quanto dipendono da un legame subordinativo e non implicano un parallelismo tra le due parti.<sup>131</sup> A tale proposito è rilevante che la produzione lirica di Bembo (già nel primo canzoniere) si discosti dalle *Stanze*, in quanto tali fenomeni sono affatto frequenti, anche in serie di versi consecutivi estese, ma soprattutto sono quasi sempre accompagnati da parallelismi, chiasmi e anafore, cosicché la divisione dei

<sup>131</sup> Quanto alla moderazione nell'impiego di questa tipologia versale è utile registrare che pure Lorenzo nell'*Ambra* è assai parco, a tal punto che non si arriva nemmeno alla decina di versi trimembri, e si trova solo un verso a quattro membri (su un totale di 384 versi); poco cambia nelle *Stanze* di Poliziano, dove vi sono sedici versi composti da tre membri, tre composti da quattro (o più) in un campione di settantacinque ottave (equivalenti a 600 versi).

versi in due emistichi risulta assai più netta e ritmicamente condizionante. La tessitura delle *Stanze* risulta molto varia, poiché le pause indotte dalle bipartizioni si sovrappongono e intrecciano a quelle prodotte dagli *enjambements* – la lunghezza dei cui *rejets* è affatto variabile – generando una trama multiforme, che indica l’adesione ad alcune delle linee profonde della versificazione petrarchesca.

L’applicazione di questi principi conosce una delle sue punte massime nell’ottava 43, sulla quale conviene sostare prima di esaminare le singole realizzazioni. Ivi la bipartizione e le figure ternarie ricorrono con una frequenza oltremodo superiore alle altre stanze bembesche:

Ma che non giova haver fedeli amanti,  
 et con loro partire OGNI PENSERO,  
*i desir’, le paure, i risi, i pianti,*  
*et l’ira et la speranza, e ’l falso, e ’l vero;*  
*et hor con opre care, hor con sembianti*  
 il grave de la vita far leggero,  
 ET SÉ *di rozze in atto et ’n pensier vili,*  
 sovra l’uso mondan *scorte et gentil?*

L’ottava, simmetrica, è fondata su una quadripartizione disegnata dalle complete rette da «che non giova» al v. 1, sulla quale tuttavia s’innestano altre serie progressivamente sciolte. Il v. 2 dà avvio ad un’accumulazione in principio asindetica poi polisindetica che occupa i vv. 3-4, entrambi quadripartiti e speculari nell’intreccio dei termini antitetici, ma ritmicamente diversi: l’accelerazione indotta dall’inarcatura e dalla coordinazione asindetica è subito stemperata dal polisindeto. Superato l’asse mediano, si prosegue con un verso bipartito, contraddistinto dalla dittologia anaforica asindetica,<sup>132</sup> che dà avvio a un movimento analogo a quello della prima quartina: attacco e chiusa lenti, intervallati da una compressione. A tale effetto contribuisce il parallelismo tra il v. 6 e il distico finale, realizzato secondo le modalità di espansione dittologica descritte nella sezione precedente. Lo sviluppo risponde senz’altro a ragioni retoriche, di persuasione, giacché la domanda posta nell’ottava vuole dimostrare l’irragionevolezza di chi non cede ad Amore; ciononostante è doveroso riconoscere la struttura ritmica dell’ottava anche in se stessa, giacché nel seguito si mostrerà che una curva ritmica molto simile a questa sembra rappresentare l’archetipo di molte ottave di Bembo.

### *Versi bipartiti*

Dal punto di vista morfologico si possono proporre alcune distinzioni. Innanzitutto una parte cospicua delle bipartizioni è dovuta alla coordinazione tra due proposizioni brevi, composte dal predicato verbale ed un suo complemento. Ne sono esemplari i seguenti versi, in cui all’artificio si associa talvolta una disposizione chiastica dei costituenti (magari anche in antitesi tra di loro), cosicché il verso assume una cadenza ben riconoscibile:

<sup>132</sup> Lo schema *hor con ... hor con* è tradizionale; cfr. Petrarca, *Rpf* 173.10, «or con voglie gelate, or con accese»; Boiardo, *OI* II XXI 17.6, «Or con losenghe, or con parole audace», affine a Lorenzo de’ Medici, *Selve* I 47.3, «or con minacce, or con buone parole»; *et cetera*.

<i>et le scorge a diletto</i> <b>et trahe di pena</b>	(17. 4)
<i>passa il gran caldo, o temprà il verno al foco</i>	(31.8)
<i>Se per girar il Sole, ir vago il vento</i>	(39.5)
<i>di popora vestir, mangiar in oro</i>	(42.6)
<i>né giova al mondo, et sé medesma offende</i>	(46.4)
<i>altrui cercar et ritrovar se stessa</i>	(46.8).

Un'altra categoria di bimebrazioni diffusa prevede un rapporto di dipendenza sintattica tra le due unità; in questo caso la separazione non risulta sempre così evidente, specie qualora il legame sia debole e inserito in una sequenza di versi con cesure varie e poco canoniche. Non è così quando la figura sintattica è rafforzata dalle corrispondenze semantiche:

<i>prima che faccia notte, ov'hora è giorno</i>	(10.4)
<i>come fu dolce, fosse stata acerba</i>	(23.4)
<i>Amor mi detta, quanto a voi ragiono</i>	(29.8)
<i>che s'io sostenni te, mentre cadevi</i>	(35.7)
<i>scemò la notte, quanto 'l giorno accrebbe</i>	(37.6)
<i>Così voi vi trovate, altrui cercando</i>	(48.1).

Non di rado si assiste a una particolare declinazione del fenomeno, che consiste nell'accostamento di due dittologie, o di generiche forme binarie:

<i>le brevi et fosche eterna et rasserena</i>	(17.6)
<i>et dar a Cinthia nome, a noi trastullo</i>	(21.3)
<i>l'alma vostra beltà; né lingue o 'nchiostri</i>	(24.5)
<i>gli anni teneri vostri aprile et maggio</i>	(31.2)
<i>di vago et dolce, in voi spiegò et ripose</i>	(26.2)
<i>et vaga primavera il dolce riso</i>	(27.6).

L'ascendenza di queste geometrie è ovviamente petrarchesca:

<i>or rime et versi, or colgo herbe et fiori</i>	(Ryf114.6)
<i>gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve</i>	(Ryf161.10)
<i>donne et donzelle, et sono abeti et faggi</i>	(Ryf176.8)
<i>ma l'altra et le duo braccia accorte et preste</i>	(Ryf200.3).

Vi è poi una serie di casi in cui l'andamento binario è variato dall'aggiunta di un elemento supplementare oppure dall'intensificazione di uno dei membri attraverso il suo sviluppo dittologico:

PARTE <i>le verdi piagge il bel Metauro</i>	(7.4)
<i>l'uno et l'altro di laude et d'honor</i> DEGNO	(14.2)
<i>creò da prima et hor le nutre et pasce</i>	(19.7)
<i>alzarla a volo, et darle vita et grido</i>	(23.8)
<i>val quanto gemma, che s'asconda et copra</i>	(32.8)
CHE SPESSO <i>in voi si viva, in sé si moia</i>	(44.6)
VÈN POI, <i>canuta il crin, severa il ciglio</i>	(49.5).

La figura serve a diversificare la tessitura dell'ottava, e si dispone preferenzialmente a sigillo di un segmento frastico. Questa seconda variante è tipica di Petrarca, che se ne avvale con la medesima finalità:

<i>dal pigro gielo e dal tempo aspro et rio</i>	(Ryf34.5)
<i>rode sé dentro, e i denti et l'unghie endura</i>	(Ryf103.7)
<i>ove 'l ben more, e 'l mal si nutre et cria</i>	(Ryf138.6)
<i>L'una piaga arde, et versa foco et fiamma</i>	(Ryf241.9)

<i>Amor sel vide, et sa 'l madonna et io</i>	(Rvf 259.14)
<i>et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso</i>	(Rvf 271.13)
<i>volve il mio corso, et l'empia voglia ardente</i>	(Rvf 290.13).

### *Versi plurimembri*

La quantità di versi plurimembri è davvero esigua nelle *Stanze* (non si raggiunge nemmeno la quindicina), ma coerente con quanto avviene nei poemetti di Lorenzo e Poliziano. La ragione di questa carenza si può forse reperire in due ambiti, quello tematico e quello ritmico-prosodico. Innanzitutto l'andamento raziocinante del poemetto senz'altro non incoraggia la presenza di enumerazioni, poiché implica una riduzione delle descrizioni e delle azioni vere e proprie, che rappresentano i principali vettori di questa figura ritmica (basti pensare a Petrarca e Ariosto). Dopodiché si può forse addurre una ragione prosodica: questa tipologia versale tende ad equiparare i termini della serie, dunque a neutralizzare il potenziale polare del verso, nonché ad accelerarlo qualora sia impiegata la coordinazione per asindeto; mentre si è già intravisto e si vedrà analiticamente nel capitolo quarto che Bembo è incline a rallentare il verso e in particolare la sua punta, nonché tramite l'intensificazione della densità accentuale, anche per mezzo delle dittologie o di un *ordo verborum artificialis*.

Il numero ridotto di versi così conformati infirma il valore di qualsiasi analisi tipologica, quindi conviene affrontare subito il problema della loro funzione. Essa è essenzialmente ritmico-musicale, in quanto la figura permette di innestare un nuovo ritmo all'interno di un tessuto tutto sommato abbastanza omogeneo a causa della base binaria. L'artificio crea dunque uno scompenso (magari in posizione prefinale), che rende più agile la chiusa dell'ottava o di una frase, sovente lenta. La provenienza di queste enumerazioni sembra prettamente petrarchesca, forse mediata dall'esperienza laurenziano-poliziana. Le serie sono infatti per lo più composte da sostantivi o aggettivi, sporadicamente da verbi, e di norma sono volte a descrivere le conseguenze che la donna ha su chi le sta accanto, oppure l'azione di Amore. In tal senso non pare sbagliato richiamare le categorie elaborate da Blasucci per il *Furioso*, e parlare di «enumerazione-analisi» di stampo petrarchesco, come alternativa all'«enumerazione-movimento» (o «-azione») ariostesca.<sup>133</sup> Una riprova di tale atteggiamento viene dal fatto che nelle *Stanze* non si trovi alcuna seriazione per asindeto dei verbi.

La variante ternaria si esaurisce nei seguenti versi:

di beltà, di valor, di cortesia	(15.4) <sup>134</sup>
et quel ch'informa et regge et serva il mondo	(17.8)
ma l'accoglienza, il senno et la virtute	(27.7)
del vostro largo et cupo et lento orgoglio	(29.2)
se non s'ara et sementa et miete poi	(30.6)
son fole di romanzi et sogno et ombra	(36.7). <sup>135</sup>

<sup>133</sup> Blasucci 1969c, p. 114 (ora in Blasucci 2014, pp. 45-54).

<sup>134</sup> *Variatio* di Petrarca, Rvf 261.2, «di senno, di valor, di cortesia»; ma cfr. Boiardo, *OI* II XXV 46.7, «Valor, beleze, forza e cortesia».

<sup>135</sup> Derivato da Petrarca, Rvf 156.4, «ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi».

Si ritiene interessante che si tratti quasi sempre di associazioni non petrarchesche e apparentemente assenti in tradizione, a conferma, in parte, di quanto detto per le dittologie.

Parimenti esiguo è l'insieme dei versi suddivisi in quattro o cinque membri:

et l'aere e 'l foco e gli animali e l'herbe	(18.2)
gioia, pace, dolcezza, et gratia versa	(24.8)
i desir', le paure, i risi, i pianti	
et l'ira et la speranza, e 'l falso, e 'l vero	(43.3-4) <sup>136</sup>
liete, care, felici, pure et snelle	(19.5). <sup>137</sup>

La velocità indotta dall'asindeto è sempre frenata dall'introduzione della sindesi tra gli ultimi due termini dell'enumerazione, giusta la lezione di Petrarca, schivo nei confronti del puro asindeto.<sup>138</sup>

### III. ORDINE DELLE PAROLE E INARCATURE

Ordine delle parole ed *enjambements* sono fenomeni strettamente interrelati e cooperanti nelle *Stanze* di Bembo, in quanto sono sovente orientati verso le medesime finalità, ossia la variazione in senso lato, la creazione di asimmetrie all'interno dell'ottava e la compensazione ritmica. Il primo effetto è già stato documentato nei capitoli precedenti, soprattutto analizzando le strutture simmetriche e seriali, dunque non ci si soffermerà a lungo su di esso. Il terzo sarà oggetto dell'analisi metrica del prossimo capitolo, ma si daranno già alcune indicazioni nel presente capitolo. Infine il secondo è stato sfiorato nello studio di alcuni schemi d'ottava, ed è a esso che si rivolgerà principalmente l'attenzione in questo frangente.<sup>139</sup>

Prima di procedere alla disamina delle tipologie di figure retoriche e dei nessi rotti dagli *enjambements*, è possibile compiere una prima valutazione delle loro implicazioni stilistiche. In questo senso può aiutare confrontare due ottave affatto diverse:

42  
 Che giova posseder cittadi et regni,  
 et palagi abitar d'alto lavoro,  
 et servi intorno haver d'imperio degni  
 et l'arche gravi per molto thesoro,  
 esser cantate da sublimi ingegni;  
 di porpora vestir, mangiar in oro,  
 et di bellezza pareggiar il sole,  
 giacendo poi nel letto fredde et sole?

24  
 Questa novellamente ai padri vostri  
 spirò desio, di cui, come a Dio piacque,  
 per adornarne il mondo et gli occhi nostri  
 bear de la sua vista, in terra nacque  
 l'alma vostra beltà, né lingue o 'nchiostri  
 contar porian, né vanno in mar tant'acque,  
 quanta Amor da' bei cigli alta et diversa  
 gioia, pace, dolcezza, et gratia versa.

<sup>136</sup> Variazione di Petrarca, *Rvf* 32.11, «e 'l riso, et 'l pianto, e la paura et l'ira», e 152.3, «in riso e 'n pianto, fra paura et spene».

<sup>137</sup> Forse eco di Petrarca, *Rvf* 312.4, «né per i boschi allegre fere et snelle», considerati il peso sillabico degli aggettivi e le loro proprietà foniche, oltre all'identità dell'ultimo termine.

<sup>138</sup> Cfr. Bigi 1951, p. 21: «I veri e propri asindetici sono anzi, come è stato notato, non frequenti nel Canzoniere: c'è infatti quasi sempre, e per lo più – non a caso – in coincidenza con la fine del verso, qualche coppia legata e rallentata da un *e* o da un *o*, a distendere il passo eventualmente troppo affrettato o staccato».

<sup>139</sup> Si segnala sin d'ora che nell'intero capitolo si impiegheranno le abbreviazioni seguenti: Agg = aggettivo, App = apposizione, Aus = ausiliare, Avv = avverbio, Cong = congiunzione, Cop = copula, Det = determinante, Dimostr = dimostrativo, F = frase, Gen = genitivo (complemento di specificazione, di materia e simili), I = complemento indiretto, Inf = infinito, N = nome, Num = numerale, O = oggetto, Part = participio, Poss = possessivo, Pred = predicativo, Prep = preposizione, Pron = pronome, Rel = relativo, S = soggetto, Sn = sintagma nominale, V = verbo.

La scelta non è casuale, anzi, poiché si tratta di due stanze elette da Giraldo Cinzio a manifesto di come si debba e non debba comporre un'ottava. Il trattatista, nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, scrive:

dee il poeta usar grandissimo studio nelle sue stanze, perché di due versi in due versi si possa riposare chi legge [...] Perché ciò mostra una purità, una facilità naturale dello scrittore che porge molta vaghezza al suo componimento: ove se così non si fa, s'impedisce il corso della stanza, e diviene ella meno soave e meno numerosa. E perché se ne possa vedere la prova, io sopporrò al giudizio del discreto lettore due delle stanze di monsignore il Bembo, delle quali una di due versi in due versi dà grato riposo; l'altra serve il secondo modo, cioè che non si queta il lettore di due versi in due versi; ma bisogna che a compimento della stanza entri negli altri versi.<sup>140</sup>

La prima ottava è stata commentata a fondo nei capitoli precedenti, cui si rimanda; pertanto ci si concentra sulla seconda. Andrea AFRIBO vi ha giustamente portato l'attenzione, rilevando con lessico tassiano che il "rompimento de' versi" si realizza solo nel distico baciato ed è riassorbito nella distensione del verso finale; cosicché si è piuttosto in presenza di:

un esempio forte di periodo lungo, segnato anche dall'inarcatura (che chiameremo intrafrastica) ai versi 4-5, magari debole grammaticalmente ma *grave* e intensa per posizione (praticamente un'inarcatura interstrofica, visto lo schema profondo 4+4 di questa stanza), con il riporto che arriva fino alla sesta e poi si ferma bruscamente. Si aggiunga che «in terra nacque/la vostra beltà» risolve una relativa cominciata al verso 2 – «di cui» – ma poi sospesa da una serie di interposizioni a festone tramite un'incidentale – «come a Dio piacque» – e due finali implicite specchiantesi reciprocamente in un chiasmo intersversale: «per adornarne il mondo, e gli occhi nostri/bear».<sup>141</sup>

Lo studioso conclude quindi che «*ordo artificialis* e discorso che è lungo e si inarca rappresentano anche qui le due facce interrelate di una stessa moneta, che se l'ideologia minturniana e tassiana consiglierebbe di tesaurizzare, quella giraldiana comanda, appunto, di buttare».<sup>142</sup>

Al di là del dibattito teorico cinquecentesco, interessa primariamente che la descrizione fornita da AFRIBO sia in linea con quanto si è osservato nei capitoli dedicati alla sintassi bembesca ed agli schemi d'ottava, vale a dire l'inclinazione del poeta a dilatare i periodi e a superare la concezione di un'ottava scandita per distici. La comparazione delle due stanze ha anche il pregio di far affiorare un altro tratto innovativo delle *Stanze* bembesche, vale a dire l'uso, seppure parco, di asimmetrie forti, che sembrano in somma precludere nonché al trattamento ariostesco del rapporto metro-sintassi, anche a quello tassiano, quantunque quest'ultimo si carichi di valori diversi.

### *Nel verso*

Prima di procedere all'esame delle perturbazioni dell'*ordo verborum* entro il verso, conviene ricordare una precauzione adottata da Soldani nella sua indagine di queste figure nell'ottava tassiana, ossia l'urgenza di:

mettere in dubbio un assunto troppo spesso dato per scontato dagli studi stilistici: che cioè valga sempre l'equivalenza trasposizione = disarmonia. Rincarare la dose: nella *Liberata* non solo l'equivalenza non è sempre valida, ma (come si accennava), nel caso specifico delle figure d'ordine accampate entro il verso singolo, non lo è praticamente mai, poiché tali

<sup>140</sup> Cit. in AFRIBO 2001, p. 185. La medesima ritrosia è espressa dal Giraldo nei confronti di questa inarcatura iperbatrica del Bembo: «saper come due volti un sol depinga / color, come due voglie regga un freno» (45.3-4; cfr. ivi, pp. 171-172).

<sup>141</sup> Ivi, p. 186. Alle osservazioni di AFRIBO sembra debito aggiungere l'altro chiasmo in inarcatura: «né lingue o 'nchiostri / contar **porian**, né **vanno** in mar *tant'acque*».

<sup>142</sup> *Ibid.*

artifici svolgono proprio la funzione, esattamente contraria, di conferire al dettato un'architettura sintattica e ritmica armoniosa, una cadenza "conclusa" ed elegante.<sup>143</sup>

Il discorso è infatti egualmente legittimo per le *Stanze* bembesche, come si tenterà di provare.

i. Anastrofe (ed epifrasi)

La forma più sfruttata da Bembo consiste nell'anastrofe di O e V, la più tradizionale, che normalmente è risolta nella posposizione del verbo alla fine del segmento frastico, con dislocazione della sequenza OV in punta di verso. Come è stato notato da Soldani, il fenomeno tende a configurarsi quale clausola ritmico-sintattica fissa, «vòlta a chiudere il giro del discorso con una cadenza rallentata e classicheggiante».<sup>144</sup> Bembo è incline a collocare questa figura nelle sedi pari dell'ottava, a chiusura del movimento sintattico; tuttavia vi è un numero non trascurabile di deroghe a questa regola, la cui ragione è però facilmente comprensibile alla luce di quanto si è detto finora sulla sintassi bembesca, la quale non manca di infrangere l'andamento pari del metro a causa di ritardi sintattici prolungati, dimodoché la pausa può essere posta in sede dispari.<sup>145</sup> Si propone quindi un piccolo ma vario campionario, che pone in evidenza la ricchezza delle soluzioni esperite, in termini sia di estensione sia metrici (coincidenza con la cesura) e sintattici (formazione di bipartizioni chiastiche):

Per voi conven che <i>'l mio valor si cante</i>	(6.5)
cantar, et Gallo, che <i>se stesso offese,</i>	(21.6)
et Dante, acciò che Bice <i>honor ne traggia</i>	(22.3)
Ma poi che 'l Sole <i>ogni fioretto ha morto</i>	(31.5)
<i>il grave de la vita far leggero</i>	(43.6)
né giova al mondo, et <i>sé medesma offende</i>	(46.4).

La realizzazione più tipica di Bembo (presente quasi esclusivamente nella piccola e nella grande clausola) prevede una dittologia verbale in punta di verso:

che <i>le belle contrade amica et regge</i>	(2.8)
che giovenetto <i>il mondo corse et vinse</i>	(13.4)
come <i>cosa mortal si fugge et pave?</i>	(16.4)
chi <i>le paci amorose adombra et fugge</i>	(34.8)
che <i>l'alme simplicette preme et 'ngombra</i>	(36.8).

Ma avviene anche l'inverso (o una combinazione dei due):

<i>Le piramidi et Memphi poi lasciate</i>	(13.1)
che <i>i più selvaggi e più feroci affrena</i>	(17.2)
<i>le brevi et fosche eterna et rasserena</i>	(17.6).

Spesso lo sviluppo dittologico e l'eventuale amplificazione del termine anteposto attraverso l'aggiunta di un aggettivo, magari polisillabico, fanno sì che la figura si distenda lungo l'intera unità versale. L'ultimo caso è particolarmente significativo, perché presenta un raddoppiamento di entrambi i membri

---

<sup>143</sup> Soldani 1999a, p. 238.

<sup>144</sup> Ivi, pp. 238-239.

<sup>145</sup> Lo stesso vale per la disposizione all'interno del verso: l'anastrofe può essere collocata anche all'inizio o a metà del verso, ma ciò avviene con una frequenza molto più ridotta, ed essa perde il valore di clausola che sovente riveste in punta di verso.

dell'anastrofe che di fatto modifica la fisionomia ritmica del verso in quanto crea una bipartizione simmetrica che disattiva la potenziale polarizzazione causata dall'artificio.

La cadenza descritta è ottenuta anche grazie all'inversione di V e C:

stolta, che 'l bue <i>d'altari et tempio cinse</i>	(13.2)
Et lui, ch'a <i>tutti gli altri giova et piace</i>	(16.5)
virtù, che sol <i>d'Amor discende et piove</i>	(19.6)
che <i>d'ogni indegnità non sia lontana</i>	(25.2)
o pur <i>di non amar seco propose</i>	(26.6)
perché <i>in tormento altrui la possedeste</i>	(34.4)
<i>di peccato et disnor, sì gravi estima</i>	(36.4)
a molte donne <i>del suo amor fe' parte</i>	(38.3)
che ben sapea, quanto <i>dal ver si parte</i>	(38.5)
Mirate quando Phebo <i>a noi ritorna</i>	(41.1)
per tutto, ove 'l terren <i>d'ombra si stampi</i>	(41.5).

L'anastrofe può inoltre essere amplificata dall'inserzione di un complemento indiretto prima o dopo l'oggetto (oppure dalla retrogradazione del soggetto a fine verso):

tanto ch'A TUTTE L'ALTRE <b>il pregio</b> <i>invola</i>	(15.5)
et che DI SOLA VOI <b>cantasse</b> <i>Homero</i>	(15.8)
misera, ch'A SE STESSA <b>ogni ben</b> <i>tolse</i>	(37.7)
et DI BELLEZZA <b>pareggiar il sole</b>	(42.7)
Ch'ALTRO CHE 'L NOME VOSTRO <b>unqua</b> <i>non chiamò</i>	(44.3)
come UN BEL GHIACCIO <b>ad arder</b> <i>si costringa</i>	(45.5)
che GIÀ MOLT'ANNI <b>sol un giorno</b> <i>attende</i>	(46.6).

Talvolta può essere coinvolta una completiva (magari con un complemento a lei legato), e l'inversione stendersi su tutto il verso:

LE SANTE LEGGI SUE <b>fuggir</b> <i>vi face</i>	(16.3)
et 'NDARNO <i>niver</i> <b>gli anni poco</b> <i>inrebbe</i>	(37.4)
che ATTENDER <b>un huom vent'anni</b> <i>volse</i>	(37.8).

Infine il soggetto può intrudersi tra O (o C) e V:

et, che DA L'ITALIA <b>il mar</b> <i>distinse</i>	(13.6)
senza cui <b>lieta</b> UN'HORA <b>huom</b> <i>mai non have</i>	(16.2)
SCIOCCHÉ DONNE <b>alcun secol</b> <i>vide et hebbe</i>	(37.2).

In molti tra i versi scelti, se estesa, l'anastrofe favorisce una scansione bipartita dei versi, come quando l'oggetto o un costituente affine è espanso in una dittologia o è arricchito da un aggettivo. La figura rappresenta dunque in questi casi un mezzo per stabilizzare il verso, solitamente già regolare e lento a livello prosodico; mentre quando riguarda soltanto la porzione finale del verso funge da freno, elemento rallentante.

Un espediente che produce una torsione più forte è l'anastrofe di Sn/Agg e Gen (o I). Essa ricorre preferibilmente in clausola, ma è presente anche entro il verso:

l'uno et l'altro <i>di laude et d'honor degno</i>	(14.2)
da far ogni huom <i>da se stesso diviso</i>	(27.4)
Se stata fosse <i>ad ogni priego dura</i>	(34.5)
né noi, ma è ciascun <i>del tutto il mezzo</i>	(47.7).



Un'altra tipologia di inversione accusata è quella che modifica le sequenze Aus-Part e Cop-Pred, che Bembo impiega non di rado ad inizio verso:

<i>casso di vita fe' l'un duce Mauro</i>	(7.2)
<i>fatto ha poggiando altere et pellegrine</i>	(20.5)
uno, a cui <i>patria fu</i> questo paese	(21.4)
a cui sentir d'amor <i>caro non fue</i>	(37.3)
quando la lingua vostra <i>appresa haranno</i>	(50.8).

L'esito è sovente quello di una sistole, di una contrazione improvvisa, dovuta al fatto che il costituente posposto è in genere un verbo monosillabico, sicché, diversamente da quanto avviene in un regime normale, si fa carico anche esso di un accento.<sup>146</sup>

Si interrompe qui la casistica per non eccedere nell'esemplificazione, con l'avvertenza che sono state escluse molte tipologie. Nondimeno si auspica che la selezione proposta abbia fornito una buona descrizione delle tensioni che innervano il verso bembesco.

L'epifrasi, a differenza dell'anastrofe, è figura assai rara nelle *Stanze*, sia che sia racchiusa in un verso sia che sia dislocata in *enjambement*; tant'è che se ne possono raccogliere soltanto sei esempi:

tiranno <i>disleal farlo et crudele</i>	(16.8)
Però che non <i>la terra solo e 'l mare</i>	(18.1)
ch'ancor <i>la bella machina superna</i>	(18.7)
<i>il lor destin</i> vincendo <i>et la lor sorte</i>	(20.8)
<i>d'altra lingua</i> maestro <i>et d'altri versi</i>	(22. 2)
le più <i>care</i> sue bellezze <i>ascose</i>	(26.4)
chi ha <i>gran doni et cari</i> , et schifa usarli	(32.2).

La posa classica indotta da questo artificio facilita la sua disposizione a chiusura dell'ottava, o quantomeno di periodo. Inoltre essa consente fini variazioni ritmiche, e proprio per questa ragione stupisce in un primo momento la moderazione con cui Bembo se ne avvale. Il confronto con alcuni poemetti vicini alle *Stanze* è parlante, poiché in questo tipo di testi di solito si registra un raddoppiamento della frequenza: così è nel *Tirsi*, come in Poliziano e Lorenzo.<sup>147</sup> Tuttavia il fenomeno è infrequente anche nelle *Rime* bembesche,<sup>148</sup> pertanto la resistenza del poeta nei suoi confronti è indubbia, e conviene provare a ipotizzare una spiegazione. Essa sembra di nuovo reperibile in ambito prosodico-ritmico: l'epifrasi tende a configurarsi quale vettore di velocità, soprattutto qualora sia estesa all'intero verso (e/o realizzata attraverso la disposizione a cornice degli aggettivi) e presenti tre accenti; mentre la ricerca di Bembo è finalizzata al rallentamento del verso, specie in sede finale, dimodoché la figura non si confà alla sua prassi versificatoria.

<sup>146</sup> Diverso, se non contrario, pare l'esito dell'anastrofe di V e Pred, che dilata lo spazio atono tra i due membri coinvolti: «et se potesse in voi *fiso mirarsi*» (25.4), «et *lieto si raccolse* loro in seno» (38.4), «Puossi *morta chiamar* quella, di cui» (46.1).

<sup>147</sup> Del *Tirsi* sono state schedate tutte le attestazioni, mentre i dati relativi a Poliziano e Lorenzo si fondano su un campionario costruito *ad hoc*: cinquanta ottave delle *Stanze* poliziane, trenta delle *Selve* laurenziane, altrettante dell'*Ambra*.

<sup>148</sup> Con una scelta del tutto arbitraria è stato condotto uno spoglio sui primi trenta testi delle *Rime*, dal quale sono emerse solo cinque epifrasi su un totale di 471 versi: Bembo, *Rime* 5.5, «riso ch'acqueta ogni *aspra* pena *et dura*», 12.7, «e 'l ciel ch'acceser que' *begli occhi rei*», 14.6, «si copra, et *spada* in mano *o lancia* pigli», 20.2, «s'io *non canto*, madonna, *et non ragiono*», 28.3, «che gli *onorati* sette colli *apricò*».

## ii. Iperbato

A differenza del caso appena esaminato, sembra che l'iperbato sia meno disponibile a cristallizzare in forme immediatamente riconoscibili, classiche; infatti, i termini implicati sono collocati solo sporadicamente agli estremi del verso e quest'ultimo risulta di rado bipartito. Inoltre di norma si intrude tra gli elementi separati un costituente legato ad essi, sicché la funzione straniante dell'artificio è attenuata.<sup>149</sup> In sede preliminare è doveroso notare che questo genere di meccanismi è affatto raro in Poliziano e Lorenzo, i cui versi sono però contesti di anastrofi ed epifrasi forse in misura addirittura superiore a quelli bembeschi.

Una declinazione frequente è rappresentata dall'iperbato di N e Agg:

<i>vider le mura da colui nomate</i>	(13.3)
<i>Amor è seme d'ogni ben fecondo</i>	(17.7)
<i>Questa per vie sopra 'l penser divine</i>	(20.1)
<i>via con le penne de la fama impigre</i>	(21.7)
<i>Et s'io havessi parole al voler pronte</i>	(29.3)
<i>e 'l senso de le voci a l'alma duce</i>	(33.3) <sup>150</sup>
<i>né sa, con l'alma nella fronte expressa</i>	(46.7).

Sovente la dilatazione è generata dall'anastrofe interna al secondo termine, vale a dire tra l'aggettivo e, in genere, un complemento da lui dipendente; in questo caso, qualora la figura sia spostata in clausola o occupi interamente il verso, assume una fisionomia tradizionale. La distensione lungo tutta l'unità versale è talvolta favorita dallo sviluppo dittologico del secondo membro:

<i>tutte inasprix le donne e i cavalieri</i>	(8.7)
<i>di sole alla lor vita dolce et chiaro</i>	(35.4).

Analogo ma meno diffuso è l'iperbato di Sn e Gen (o I):

<i>et palagi abitar d'alto lavoro</i>	(42.2)
<i>del suo corso mortal segua per duci</i>	(44.8).

Bembo ricorre invece con maggiore facilità all'iperbato di Aus e Part oppure di Cop e Pred:

<i>et han già la bell'opra a tal condotto</i>	(4.5)
<i>così voi d'huopo qui più non mi sète</i>	(5.5)
<i>Non vi sarà LA TERRA al gir contesa</i>	(11.3)
<i>fu 'L SOL de Poceàno Indico fuori</i>	(12.6)
<i>Se non fosse il penser crudele et empio</i>	(28.1)
<i>È la vostra bellezza quasi un orto</i>	(31.1).

La disposizione iperbatica dei termini può essere causata da una doppia anastrofe, di solito tra il soggetto e la copula, o tra il complemento predicativo e un complemento da lui retto, come avviene in molti tra i versi elencati. Tuttavia la *distrazione* è non di rado complicata dall'alterazione dell'ordine degli elementi distanziati.

<sup>149</sup> La minore intensità di alcune di queste perturbazioni è manifesta nel fatto che in alcuni casi esse potrebbero essere rubricate come anastrofi interne al sintagma, tant'è che gli studiosi non sono concordi nella classificazione (si veda a tale riguardo almeno Roggia 2003, pp. 161-182).

<sup>150</sup> In questo caso si tratta piuttosto di un'apposizione, ma l'effetto pare lo stesso.

Si noti che in non pochi casi questo tipo di perturbazioni dell'*ordo verborum* può servire da *variatio* in un distico altrimenti orientato verso il parallelismo:

L'una ha 'l governo in man delle contrade,  
l'altra è **d'honor et sangue** A LEI *compagna* (18.1-2).

Vi è un numero cospicuo di passi in cui si verifica un'interferenza tra iperbati e anastrofi, e la figura copre spesso tutto l'endecasillabo. In queste circostanze gli esiti principali possono essere due: una struttura incatenata oppure una concentrica.

*tutta di* BENE **amarsi** *accesa* in zelo (1.6)  
et *mille* A PROVA **eletti** *sacerdoti* (2.5)  
lasciando, *alcun* DA ME *cerchi* **partire** (6.2)  
L'una **ha** 'l governo **in man** *delle contrade* (8.1)  
che *v'arma* INCONTRO AMOR *di ghiaccio* **il petto** (27.2)  
*stili* TROVAR **di maggior' lumi** *aspersi* (22.4)  
Ahi *poco* **degnò** è *ben* **d'alta fortuna** (32.1)  
*Quanto* ESSER **vi d'è** *caro un huom*, che brami (44.1)  
perché *sempre* DI GIOIA **il cor trabocchi** (45.8).

Naturalmente si ritrova anche per questo tipo il compito di variazione spettante alle altre forme. Ne è esemplare – ed altro non ci si potrebbe aspettare – l'ottava 17, interamente contesta di giochi contrappuntistici, parallelismi e chiasmi:

Amor è gratiosa et dolce voglia  
[...]  
*Amor* D'OGNI VILTÀ **l'anime** *spoglia*  
[...]  
*Amor* LE COSE HUMILI **ir alto** *invoglia*  
[...]  
Amor è *seme* **d'ogni ben** *fecondo*  
[...]

Infine, il costrutto iperbatico può essere favorito se non determinato dalla volontà di inserire una clausola tradizionale, come nei petrarcheschi:

O *Donna* IN QUESTA ETADE **al mondo** *sola* (16.1)<sup>151</sup>  
et *servi intorno* HAVER **d'imperio** *degni* (42.3).<sup>152</sup>

*Nel distico e oltre: ordine delle parole ed inarcature*

La valutazione delle perturbazioni dell'*ordo verborum naturalis* nel distico e oltre va in sostanza a coincidere con lo studio dei procedimenti inarcanti, pertanto si è deciso di accorpate le due componenti.<sup>153</sup> Questa scelta implica la rinuncia ad un'indagine sistematica delle forme di *enjambements*,

<sup>151</sup> La clausola ha un'inconfondibile marca petrarchesca ed è largamente diffusa in tradizione, pertanto ci si limita a citare un esempio: Petrarca, *Rvf* 156.2, «et celesti bellezze al mondo sole».

<sup>152</sup> Cfr. Petrarca, *Rvf* 5.11, «o d'ogni reverenza et d'onor degna», e 204.11, «che ne pò far d'eterno albergo degni», *etc.*, dove però si ha solo l'anastrofe, non l'iperbato.

<sup>153</sup> Inoltre sono stati uniti i capitoli destinati ai fenomeni pertinenti il distico e a quelli che lo scavalcano, in quanto essi sono tutto sommato omogenei. Per di più le inarcature sintattiche protrate per più versi sono già state studiate nei primi capitoli

la quale tuttavia sarebbe difficilmente affrontabile in questa sede, a causa della dimensione ridotta delle *Stanze* e della conseguente diffrazione tipologica, nonché per l'assenza di studi affini sui poemetti precedenti o coevi (condizione che infirma la possibilità di giudicare adeguatamente i dati in una prospettiva storico-linguistica). Ciononostante, almeno per i fenomeni più esposti e particolari, sono stati compiuti dei sondaggi su Poliziano, Lorenzo de' Medici e Castiglione, in maniera tale da avere dei minimi termini di raffronto. Si avverte infine preliminarmente che la schedatura delle inarcature è stata operata secondo i criteri elaborati da Soldani.<sup>154</sup>

È doveroso evidenziare sin d'ora che l'inarcatura ha un'incidenza relativamente bassa nei componimenti ascrivibili al genere delle stanze; ma ciò non dovrebbe sorprendere ponendo mente alla configurazione dell'ottava ante-Bembo – se così è lecito definirla –, in quanto tale scarsità è imputabile con ogni verosimiglianza all'andamento per distici che viene violato in casi numeratissimi e che in molti comporta la coincidenza della frase con l'unità versale. L'analisi delle *Stanze*, per contro, fa emergere una presenza moderata delle inarcature (poco più di un verso su tre è inarcato), che per le ragioni appena enunciate pare comunque alta.<sup>155</sup>

Per quanto concerne le tipologie di inarcatura si registra una netta disuguaglianza, poiché, qualora si distinguano due forme principali (senza e con perturbazione dell'*ordo verborum*), i dati percentuali divergono in maniera importante, coprendo esse rispettivamente il 40% e il 60%. La maggiore incidenza degli *enjambements* associati ad un ordine artificiale dei costituenti indica indubbiamente un'adesione alla lezione petrarchesca e consuona con il profilo della sintassi bembesca finora tracciato, giacché quest'ultima è caratterizzata da un elevato grado di elaborazione e di torsione, cui contribuiscono molti fenomeni retorici interni all'unità frastica, quali l'anteposizione dei complementi e la posposizione di verbo e/o soggetto. Inoltre, in ossequio all'esperienza petrarchesca, Bembo si avvale altresì di inarcature molto forti, quali quelle tra ausiliare e participio oppure copula e complemento predicativo, o ancora tra aggettivo numerale (o possessivo) e nome, tra i membri di una dittologia, *et cetera*, che proprio a causa della loro rarità (e in Petrarca e in Bembo) acquisiscono maggiore pregnanza. Infine, in linea con questi dati e con la tradizione (che è quanto dire con Petrarca), bisogna rilevare la netta predominanza del tipo cataforico su quello anaforico.

In sede introduttiva si impone anche un altro tipo di riflessione, inerente alla collocazione degli *enjambements*. Infatti, in una struttura scandita per distici quale l'ottava, diventa indispensabile valutare in quali posizioni essi siano innescati e quale estensione abbiano, soprattutto nel caso di Bembo, che abbiamo visto essere alle prese con un tentativo di innovazione dell'ottava che prevede lo sfondamento

---

del presente lavoro, dimodoché le tipologie di figure trattate si riducono considerevolmente e, appunto, risultano simili, nonostante la diversa estensione dei segmenti testuali.

<sup>154</sup> Soldani 2009, pp. 107-204.

<sup>155</sup> Cfr. tabella 5. Per quanto concerne gli altri testi, un'ispezione del *Tirsi* di Castiglione fa emergere che solo il 20% dei versi è inarcato. Ovviamente sono ben altre le frequenze sul versante lirico: è sufficiente richiamare il 57.3% dei sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta* per avvedersene (ivi, p. 299).

di uno schema troppo rigidamente scandito. Innanzitutto si può quindi osservare che quasi l'80% delle inarcature cade all'interno dei distici, in accordo con la scansione interna del metro.<sup>156</sup> La proporzione può sembrare molto sbilanciata, tuttavia il confronto con altre opere permette di ridimensionare la prima impressione: in tutto il *Tirsi*, ad esempio, si trovano soltanto tre inarcature che infrangono la configurazione pari dell'ottava (e gli stessi risultati sarebbero raccolti in una schedatura dei poemetti di Poliziano e Lorenzo). Inoltre è bene tener presente che le inarcature interne ai distici (in genere infrasingmatiche) si inseriscono non di rado in inarcature sintattiche ben più ampie, che abbracciano una quartina, o segmenti superiori.

La distribuzione tra le sedi pari non presenta grandi escursioni in Bembo, quantunque vi sia un progressivo calo avanzando verso il distico finale. Il dato non è inerte, e fornisce forse un'ulteriore prova a supporto dell'"idea" di ottava che si sta tracciando: la stanza si apre con una sospensione, dopodiché il movimento sintattico si esaurisce a ridosso dell'ultimo distico alternato, cui fa seguito la chiusa, di solito portatrice di un'alterazione e di un'intensificazione ritmiche. Si è in effetti già osservato che il distico finale è sovente marcato da una distensione della sintassi, compensata per via retorica e prosodica. Inoltre, in accordo con la descrizione della sintassi bembesca procurata, i costituenti scissi dall'inarcatura sono spesso distanziati dall'intromissione di una proposizione relativa, temporale o ipotetica, in particolare qualora siano coinvolti gli elementi nucleari della frase. Tali effetti conseguono tutti al "discorso lungo" bembesco, che procrastina di continuo il compimento della principale, producendo frequenti *enjambements* sintattici.

Prendiamo quale punto d'avvio per l'analisi l'ottava 6, che consente di segnalare alcuni fra i tratti precisi dei procedimenti inarcanti nelle *Stanze*:

Et se pur fia **che** *le mie insegne sante*  
*lasciando, alcun da me cerchi partire,*  
*de l'altre schiere mie, CHE SON COTANTE,*  
 sarà *trionfo*, et non sen' potrà gire.  
 Per voi conven che *'l mio valor si cante*  
*in altre parti, sì che 'l possa udire*  
*la gente, che non l'have udito ancora,*  
 et per usanza mai non s'innamora.

L'assetto sintattico dell'ottava è semplice, chiaramente bipartito e speculare: la prima quartina è contraddistinta dal ritardo sintattico indotto dalla prolessi e dall'interposizione delle subordinate; mentre la seconda presenta un andamento lineare, con un progressivo dipanarsi delle subordinate.<sup>157</sup> La situazione è diversa se si considera il rapporto tra metro e sintassi, giacché le inarcature dei vv. 5-7 sono più accusate di quelle ai vv. 1-4, enfatizzando proprietà differenti del procedimento. Prima di tutto l'*enjambement* dei vv. 6-7 viola l'unità dei distici, dunque ha una forza molto superiore, alla quale

<sup>156</sup> Cfr. tabella 6.

<sup>157</sup> L'architettura del primo periodo può forse essere accostata a quella di una canzone petrarchesca: «Et se pur s'arma talor a dolersi / l'anima a cui vien mancho / consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse, / rappella lei da la sfrenata voglia / sùbita vista» (Petrarca, *Rvf* 29.8-12; dove si trova egualmente ad apertura di una partizione metrica).

contribuisce l'ampio spazio atono tra 2a e 6a che crea una depressione ritmica dopo «gente» e annulla il normale valore di compensazione dello sviluppo relativo. Come scrive Soldani, in queste circostanze si origina una «duplice lettura in contrappunto, poiché se la sintassi lega, la metrica disgiunge, in una tensione che trova la propria armonia, il proprio equilibrio, nella concentrazione polifonica, nel punto astratto, mentale, della fusione tra le due “voci” della metrica e della sintassi».<sup>158</sup> L'inarcatura ai vv. 5-6 (tra V e I) ha un carattere spiccatamente anaforico, ma il modulo giambico a cinque accenti ne stempera l'effetto. Questa strategia è assai diffusa nelle *Stanze*, dove sovente la portata traumatica dell'*enjambement* è bilanciata per via ritmico-prosodica.

La prima quartina denota invece un impiego diverso delle anastrofi, di cui sono sfruttate la proprietà cataforica e la forza legante. Ai vv. 1-2 la rottura del nesso VO è di per sé forte, ma la struttura ad incastri generata dall'interposizione della subordinata attenua la spezzatura. Lo stesso vale per l'*enjambement* del secondo distico: l'iperbato del Gen rispetto al Sn funge da collante, insieme con la relativa che dilata la figura. L'andamento ritmico dell'ottava è profondamente segnato da queste sfasature, e l'asimmetria da loro indotta è rafforzata dal fatto che le misure dei *rejets* siano assai diverse tra di loro e generino una trama molto irregolare e mossa; tuttavia tali squilibri sono poi parzialmente sussunti nella generale regolarità della stanza, nel suo schema simmetrico. Tutti questi fattori sono segnali di una meditazione e di una assimilazione delle direttrici profonde della metrica di Petrarca.

L'ottava 20 permette invece di esporre le conseguenze delle sospensioni sintattiche:

*Questa per vie sopra 'l penser divine  
scendendo pura giù ne le nostre alme,  
tal che state sarian, DENTRO AL CONFINE  
DE LE LOR MEMBRA, quasi gravi salme,  
fatto ha poggiando altere et pellegrine  
gir per lo cielo, et gloriose et alme  
più che pria rimaner dopo la morte,  
il lor destin vincendo et la lor sorte.*

Il primo distico ha una struttura affine a quella dell'ottava 6 – apertura del periodo con interposizione frastica e dislocazione del gerundio in *rejet* –, senonché dopo quest'ultimo la catena sintattica si complica al posto di sciogliersi, e vi è solo una minima compensazione ritmica. I due versi seguenti sono legati dall'iperbato, tuttavia il valore di rottura dell'*enjambement* è acuito dalla spezzatura del complemento circostanziale che s'inserisce tra il verbo e la copula. Ne deriva una struttura ambigua: esteriormente armoniosa, internamente asimmetrica. Le stesse osservazioni valgono per la seconda quartina, il cui avvio denota un ordine delle parole davvero *artificialis* (anastrofe di participio e ausiliare, dislocazione del gerundio, anteposizione del predicativo al verbo) e una notevole frantumazione, culminante nel rompimento del v. 6 in seguito all'*enjambement* cataforico, e nell'infrazione

---

<sup>158</sup> Soldani 1999a, p. 269.

dell'andamento per distici tra i vv. 6 e 7. Ciononostante la replicazione della medesima struttura dei vv. 5-6 ricompono lo squilibrio in una costruzione speculare, sigillata dall'epifrasi finale.

Un discorso lungo intessuto di *enjambements* è reperibile pure nell'ottava 19:

Anzi non pur Amor le vaghe stelle  
et 'l ciel, di cerchio in cerchio, tempra et move,  
ma l'altre creature via più belle,  
CHE SENZA MADRE GIÀ NACQUER DI GIOVE,  
liete, care, felici, pure et snelle,  
virtù, CHE SOL D'AMOR DESCENDE ET PIOVE,  
creò da prima et hor le nutre et pasce,  
onde 'l principio d'ogni vita nasce.

I vv. 2-7 presentano le classiche inarcature sintattiche causate dal periodo lungo e dalle inversioni nell'ordine delle parole: l'oggetto e il soggetto sono dislocati rispettivamente ai vv. 3 e 6, e sono entrambi accompagnati da uno sviluppo relativo, mentre il verbo è differito al v. 7. Altro tratto precipuo della strofe è l'*enjambement* dei vv. 1-2, il più accusato, dal momento che rompe una dittologia. Il fenomeno è infrequente in tradizione e attestato solo una volta nelle *Stanze*; tuttavia esso s'intreccia all'anastrofe OV, che mitiga il suo carattere anaforico. Nel poemetto si trovano solo due distici forse paragonabili a questo, ossia una terna di verbi coordinati sindeticamente: «Amor è quello poi, che ne rintegra / et lega et strigne, come chiodo al mezzo» (48.3-4),<sup>159</sup> e una terna di aggettivi in funzione predicativa: «che, bella et verde, / neghittosa tra voi siede si perde» (33.7-8).<sup>160</sup>

Tali dinamiche possono intervenire anche in ottave quali la 21, rette da strutture seriali estese:

Questa fe' dolce *ragionar* **Catullo**  
DI LESBIA, et DI CORINNA **il Sulmonese**,  
et *dar* A CINTHIA NOME, A NOI TRASTULLO  
**uno**, a cui patria fu questo paese,  
et PER DELIA ET PER NEMESI **Tibullo**  
*cantar*, et **Gallo**, che se stesso offese,  
via con le penne de la fama impigre  
*portar* LICORI DAL TIMAVO AL TIGRE.

La manipolazione del naturale *ordo verborum* combinata con l'inarcatura è all'origine della varietà e dell'armonia della stanza bembesca. Ciascuno dei cinque termini della serie è infatti costruito sulla sequenza di base SVC, che viene trasformata da continui rovesciamenti. Si proceda per distici. Il primo è contraddistinto dalla figura chiasmica che salda il distico internamente franto dall'inarcatura tra V e C, irrobustita dall'arretramento dell'aggettivo con funzione avverbiale e dal profilo accentuativo dei versi. Il secondo distico risulta invece legato dall'anastrofe, ed è aperto da un verso bipartito in due segmenti

<sup>159</sup> Che può ricordare la figura di Poliziano, *Stanze* II 36.5-6, «Se con sue penne il nostro mondo cova, / e tempra e volge, come vuol le rote?». È peraltro interessante che l'*enjambement* di Bembo sia introdotto a partire da Ve1 (dove si legge: «et ne distrigne come chiodo al mezzo») e la coppia in *rejet* in Ve2.

<sup>160</sup> Cfr. Lorenzo de' Medici, *Ambra* XIV 5-6, «gravido d'acqua et da' nugoli cinto / et stanco, stringe poi ambo le prugne». Si tiene a precisare che non vi sono dittologie inarcate in Poliziano, mentre si trova una dittologia polisindetica *enjambée* nelle *Selve* laurenziane: «queteranno e pensier' tuoi disiosi / e l'alma afflitta, che a ragion si duole» (Lorenzo de' Medici, *Selve* I 18.3-4); nonché una dittologia anaforica *enjambée* nel *Tirsi* di Castiglione: «Questo ti chiedo per cortese dono / et per pietà del mio camin sì rio» (23.3-4). Non occorre ricordare che le coppie inarcate sono sporadiche anche in Petrarca e nella tradizione (cfr. Soldani 2009, pp. 114-115). Il fenomeno sarà invece più frequente nell'*Orlando furioso*.

paralleli (CO-CO), dalla cadenza classica e giambico, inarcantesi in un verso ancora più lento. Il terzo distico ribalta lo schema appena visto, anticipando il C (in forma di dittologia anaforica) e collocando rispettivamente in innesco e riporto S e V, cosicché la pausa sintattica dopo quest'ultimo aggrava l'*enjambement*. Segue immediatamente l'ultimo soggetto della serie («Gallo»), che dà avvio a un'inarcatura sintattica protratta sino al verso finale, la quale causa una rottura dell'andamento per distici, compensata dall'isoritmia dei versi.

La collocazione di un'inarcatura accusata tra i vv. 1 e 2, come quelle appena esaminate, è una peculiarità delle *Stanze* di Bembo.<sup>161</sup> Ne è esemplare l'ottava 27 (con schema 4+4):

Non è gran meraviglia, *s'una o due*  
*sciocche donne* alcun secol vide et hebbe;  
 [...]  
 come la Greca, *ch'a le tele sue*  
**scemò** la NOTTE, quanto 'l GIORNO **accrebbe**  
 [...]

Il primo *enjambement* è molto pesante a causa della brevità dell'innesco e in quanto separa l'Agg numerale dal Sn; tuttavia il prolungamento del movimento sintattico fino a fine verso e l'anastrofe OSV ne attutiscono l'effetto. Il secondo, del tipo C/V, è pure incisivo a causa della misura di *contre-rejet* e *rejet*, ma è temperato dall'anastrofe e dal ritmo giambico del secondo verso (sottolineato dalla correlazione in forma chiasmica).

Gli *enjambements* con dilatazione tra i costituenti non sono rari nelle *Stanze*, e il processo variantistico testimonia la ricerca di Bembo in questo senso. Tra la versione definitiva e quella primitiva dell'ottava 45 si assiste a una notevole riorganizzazione della sintassi e dell'ordine delle parole, che implica l'introduzione di alcune forti asimmetrie e un incremento della varietà, necessaria in una strofe così configurata:

*lezione di α*

O quanto è dolce, senza ch'altri il stringa,  
 sentirsi il COR talHORA venir meno  
 saper come i suoi strali amOR dstringa  
 come un TORbido ciel TORni sereno  
 come due faccie un sol colOR DIPINGA  
 come spesso due voglie regga un freno,  
 et come non so che si bea con gli occhi,  
 et con la man il ciel si giunga et tocchi.

O quanto è dolce, perch'AmOR lo stringa,  
 talHOR sentirsi un'alma venir meno;  
 sapER COME DUO Volti un sol DEPINGA  
 colOR, COME DUE Voglie regga un freno,  
 come un bel ghiaccio ad arder si constringa,  
 come un TORbido ciel TORni sereno,  
 et come non so che si bea con gli occhi,  
 perché sempre di gioia il COR trabocchi.

Preme in questa sede esaminare la correzione della sequenza «un sol color depinga», che conduce all'instaurazione dell'inarcatura iperbatica «un sol depinga / color», provocando una sfasatura molto forte del rapporto tra metro e sintassi, e complessivamente della struttura seriale. La perdita del

<sup>161</sup> Cfr. 9.1-2, «Et vanno argomentando che si deve / castitate pregiar più che la vita»; 10.1-2, «Però vorrei ch'andaste a quelle, fere / solo ver' me, là ov'elle fan soggiorno»; 29.1-2, «Così più d'un error versa dal fonte / del vostro largo et cupo et lento orgoglio»; 23.1-2, «La qual hor cinta di silentio eterno / fôra, sì come pianta secca in herba»; 27.1-2, «rose bianche et vermiglie ambe le gote / sembran, colte pur hora in paradiso»; 33.1-2, «Qual fôra un huom, se l'una et l'altra luce / di suo voler in nessun tempo aprisse»; 46.1-2, «Puossi morta chiamar quella, di cui / face d'Amor nessun pensiero accende»; *et cetera*.



parallelismo sintattico è però controbilanciata dall'acquisto dell'identità prosodica dei versi, ambedue con *ictus* in 2a-3a 6a 8a 10a. Anche l'emendamento dei vv. 1-2 è indicativo: la dislocazione dell'avverbio «talhor», l'inserimento di «Amor» e la rinuncia a «cor» in favore di «alma», modificano il ritmo del primo distico, benché a livello prosodico non vi siano cambiamenti fuorché la caduta dell'accento in 6a al v. 1, che rende il verso più petrarchesco e lo differenzia maggiormente dal seguente. Insieme con questo intervento, è soprattutto il troncamento dell'avverbio che condiziona l'andamento, poiché genera un'eco ravvicinata con «Amor», con il quale «talhor» non solo è in rima, ma condivide anche la vocale pretonica. In questo modo è elusa la pesantezza della lezione precedente del v. 2, che era gravato dalla replicazione della cellula *or* al centro («cor talhora»). Infine, si ponga attenzione al distico baciato: la sostituzione di «cor» al v. 2 permette altresì di sigillare l'ottava con una clausola petrarchesca, «il cor trabocchi», che rende l'intera ottava echeggiante.<sup>162</sup> Molto altro si potrebbe dire sulle varianti di questa stanza, ma sia sufficiente rimarcare che il processo variantistico certifica che i fattori che incrinano la geometria dell'ottava sono ricercati e voluti da Bembo, e costituiscono perciò un tassello importante nella valutazione stilistica delle *Stanze*.

Infine, i procedimenti inarcanti conoscono la loro esecuzione più ardita nell'ottava 48, giacché in essa le asimmetrie e le pause derivatene intaccano profondamente lo schema dell'ottava, mentre di solito le infrazioni sono interne alle frasi e in parte riassorbite nel movimento complessivo.

Dunque perché **di voi ponete in bando**  
*Amor, se son di tanto ben radici*  
*le sue quadrella? or danno IN GUERREGGIANDO*  
*qual maggior posson farvi alti nemici,*  
*che tôrvi il regno? et questo assai più vale:*  
 et voi lo vi togliete, et non vi cale. (48.3-8)

Il primo *enjambement* ha una forte ricaduta ritmica a causa della pausa sintattica dopo «Amor» e l'ampio spazio atono tra la 2a e la 6a; il secondo pure, poiché dopo il rallentamento in punta di verso (cui collabora l'anastrofe) vi è di nuovo un verso rapido rotto dalla conclusione del periodo. L'inarcatura seguente avvolge i vv. 5-7, contravvenendo alla misura pari, ed è caratterizzata da una costruzione iperbatica che frammenta il movimento, separando in un primo momento il N dal suo Det, in un secondo questo sintagma (che funge da comparativo) dal secondo termine.<sup>163</sup> I versi risultano quindi ben saldati dal disordine sintattico, ma quest'ultimo produce altresì un'altra energica spezzatura del verso in settima sede. La chiusa è perciò ridotta a un verso e mezzo, costituito da tre secche coordinate.

<sup>162</sup> Cfr. Petrarca, *Rvf* 87.8 e 207.84; si può forse ipotizzare che Bembo stia rifacendo proprio quest'ultimo verso – «che di dolce veleno il cor trabocchi» –, in quanto l'analogia è estesa al modulo ritmico (3a 6a 8a 10a) e all'ordine delle parole, verificandosi in entrambi l'estrazione a sinistra del genitivo (ma cfr. anche Poliziano, *Stanze* I 38.7-8, «parli che dal bel viso e da' begli occhi / una nuova dolcezza al cor gli fiocchi»).

<sup>163</sup> L'instaurazione a testo di questa lezione è assai tarda, giacché essa compare per la prima volta in W da cui passa poi al testo definitivo D, mentre in precedenza il testo era molto più lineare: «or che più guerreggiando / vi potrian far alti nemici / che tôrvi il regno?» (lezione risalente ad  $\alpha$ , conservata con minime modifiche fino a W). Non si può negare che a questa altezza cronologica la maturità formale di Bembo sia altra rispetto a quella d'inizio secolo; tuttavia anche motivazioni semantiche e argomentative devono aver influito sull'emendamento.

Simili sfasature sono presenti ugualmente nei sonetti petrarcheschi, ma in forme più accusate, giacché Soldani rileva che quando Petrarca:

frange l'unità testuale ottenuta dalla connessione tra parti metriche, preferisce [...] calcare la mano: e dunque interrompe la linea di svolgimento sintattico lontano dalla clausola di quartina o terzina, ma anche dalla clausola dei singoli versi. In un'oltranza che si spiega con una precisa percezione, da parte sua, del carattere intrinsecamente 'eversivo' della figura, che, una volta intuito, viene sfruttato fino in fondo, sebbene – appunto – l'incidenza ridotta del fenomeno lo collochi per sé ai margini del sistema.<sup>164</sup>

A questo punto è doveroso interrogarsi sulla ragione di questa sfaldatura dell'ottava – il cui schema è 2+2.5+2+1.5 –, in quanto essa è eccezionale nelle *Stanze*. La risposta è però forse facile: la stanza, la terzultima, contiene l'ultima allocuzione alle donne in merito al loro comportamento ritenuto assurdo, ad essa seguono solo un breve discorso moraleggiante sulla caducità della bellezza e l'inutilità del pentimento (49) e il congedo (50); pertanto si capisce perché essa denoti un grado di tensione che non ha eguali nel poemetto. Inoltre le ottave precedenti sono qualificate dalla presenza di congerie sintattiche aperte, dimodoché l'ottava 48 si configura come il coronamento della *climax* argomentativa e formale.

In conclusione è interessante ricordare che l'introduzione di *enjambements* che causano pause sintattiche forti in mezzo ai versi è un espediente utilizzato da Bembo nelle canzoni con piedi sintatticamente legati. Nello specifico «richiedono un'attenzione particolare quei casi in cui nella fronte, nella quale viene ridotta la frattura centrale, si apre un'altra faglia spostata leggermente in avanti oppure arretrata rispetto al limite metrico del piede, ad ogni modo con un effetto di troncamento inatteso del flusso poetico»,<sup>165</sup> paragonabile a quanto avviene nell'ottava 24 (citata in apertura), e in misura minore nell'ottava 48. Si veda ad esempio l'inizio della canzone asolana *Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca*:

Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca  
dettarmi quel ond'io sempre ragioni,  
e 'l piacer più che mai dentro mi punge,  
anchor dirò; ma se dal vero manca  
la voce mia, Madonna il mi perdoni,  
che 'n tutto dal nostr'uso si disgiunge. (Bembo, *Asolani* III x.1-6)

e di *Se ne la prima voglia mi rinvesca*:

Se ne la prima voglia mi rinvesca  
l'anima desiosa, et pur un poco  
per levarmi da lei l'ale non stende,  
meraviglia non è, di sì dolc'ésca  
movono faville et nasce foco  
ch'a ragionar di voi, donna, m'accende. (Bembo, *Asolani* II ix.1-6)

La Guidolin ha osservato in merito alla canzone nel primo Cinquecento che:

Pasincronismo, segno di una sensibilità riflessa nei confronti di una forma ormai fissata nelle sue coordinate ritmiche, non solo investe la sede di verso ed intacca la rima mediante l'uso morbido dell'incartatura, ma giunge ad interessare anche le

---

<sup>164</sup> Soldani 2009, p. 57.

<sup>165</sup> Guidolin 2010, pp. 121-122.

partizioni logico-concettuali individuabili convenzionalmente nelle suddivisioni della stanza, ossia nei piedi e nella sirma, i cui contorni si sfumano grazie ad oculati procedimenti retorici o al debordamento del periodo da un comparto all'altro.<sup>166</sup>

A complemento delle considerazioni della studiosa si è ritenuto opportuno verificare il comportamento bembesco nei sonetti, in particolare nella zona di passaggio da una quartina all'altra e nella transizione dalle quartine alle terzine. Il tipo di pause descritto per ottave e canzoni è molto raro nelle *Rime* di Bembo, tant'è che la scansione 4.5+3.5 nelle quartine si riscontra solo una volta,<sup>167</sup> e le partizioni 5.5+2.5 o 6.5+1.5, molto meno forti, appaiono quattro volte.<sup>168</sup> Nelle quartine inoltre non si trova mai una struttura dispari come 5+3. Lo stesso si può dire per l'altra situazione: in un caso è individuabile una scansione 4+4.5+2.5+3,<sup>169</sup> in un altro, molto accusato, uno schema 8.5+5.5,<sup>170</sup> infine in due casi più deboli una suddivisione 9.5+4.5.<sup>171</sup> Tuttavia, eccettuato il secondo tipo, la pausa sintattica dopo l'*enjambement* è molto meno forte rispetto a quanto avviene tra le quartine. La divergenza sembra quindi avvalorare l'ipotesi di un legame privilegiato tra l'orchestrazione metrico-sintattica della stanza di canzone e la configurazione dell'ottava bembesca.

### *Conclusioni*

Dopo quanto detto si può affermare che anche in questo caso Bembo apporta delle novità nell'organizzazione dell'ottava, conferendole maggiore dinamicità. In sede introduttiva sono state ricordate le parole di Afrìbo in merito all'uso di inarcature "gravi" da parte di Bembo, che tuttavia sembrano ora dover essere parzialmente rettificate. Tasso avrebbe sì approvato la tecnica bembesca, nondimeno quest'ultima si discosta molto da quella del suo successore quanto agli effetti, giacché la spezzatura dei versi non si presenta a Bembo quale strumento di *gravitas* (almeno in prima istanza), bensì quale strumento di diversificazione ritmica. Inoltre bisogna ricordare che non di rado gli *enjambements* forti s'intrecciano con una costruzione sintattica sospesa, dimodoché la struttura concentrica attutisce il loro potere eversivo, oppure essi sono temperati a livello prosodico.

Sembra pertanto opportuno e conveniente richiamare le parole di Blasucci sui versi *enjambés* nel *Furioso* al fine di acclarare la posizione bembesca:

*parleremo* piuttosto, per l'*enjambement* del *Furioso*, di una funzione essenzialmente ritmico-melodica. Siamo certo ancora al di qua di quella evidenziazione tardo-rinascimentale dell'"inarcatura" la quale col Della Casa e specialmente col Tasso si caricherà di precise responsabilità evocative. [...]. In realtà quelle dissonanze, frangendo la linea regolare del movimento ritmico, lo mettono momentaneamente in pericolo, creano uno scompenso nel suo svolgimento: e si direbbe che l'Ariosto goda di quella sospensione, di quello scompenso, perché poi più atteso, più desiderato giunga il rientro finale nell'alveo, il vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico.<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 444.

<sup>167</sup> Bembo, *Rime* 163.

<sup>168</sup> Bembo, *Rime* 57, 90, 128 e 142.

<sup>169</sup> Bembo, *Rime* 33; al quale si possono aggiungere 68 e 108, che hanno una partizione 4+7+3, ma 7 è scomponibile in 4.5+2.5.

<sup>170</sup> Bembo, *Rime* 147.

<sup>171</sup> Bembo, *Rime* 82 e 98.

<sup>172</sup> Blasucci 1969b, pp. 101-102.

E sullo «scavalcamento delle consuete misure pari» lo studioso soggiunge:

tutte le volte che questo accade, viene a crearsi nel lettore un effetto di sorpresa e di sospensione, dovuto proprio al carattere piuttosto abnorme del fenomeno (a differenza che nei precedenti poemi in ottave, dove in genere non ci sono variazioni perché non ci sono regole: eccettuate naturalmente le *Stanze* [di Poliziano]). Ma, anche qui, occorre precisare che quello scompenso tende ad annullarsi nel corso della stessa ottava, con la reintegrazione delle misure pari (se non altro, il distico di chiusura); e a risolversi poi del tutto nel giro delle ottave seguenti, con un ritorno agli schemi noti.<sup>173</sup>

Ne conclude quindi che l'ottava ariostesca è «un organismo flessuoso e melodico, in cui le fratture, gli *enjambements*, le misure metriche dispari non distruggono ma variano la fondamentale geometria ritmica, che da quelle variazioni trae alimento per ribadirsi ed esaltarsi».<sup>174</sup> Non si crede sia fuori luogo asserire che la descrizione si attagli al caso di Bembo, il cui esperimento sembra configurarsi ancora una volta come un momento importante nella storia del metro. Infatti, se Blasucci parla di una tradizione priva di regole che governano l'andamento dell'ottava prima di Ariosto, posta l'eccezione di Poliziano, si può forse ora introdurre il caso bembesco. Nel corso del lavoro si è visto che la maggior parte delle inarcature e in generale degli schemi d'ottava rispettano la scansione pari del metro, ma che si danno deroghe a tale norma (quantunque sussunte nell'unità dell'ottava).

**Tabella 5:** frequenza e tipologie dell'inarcatura

N. <i>v.</i>	N. <i>v.</i> <i>inarcati</i>	Tipologie di inarcatura				Carattere	
		<i>senza perturbazione dell'ordo verborum</i>	<i>in anastrofe</i>	<i>con epifrasi</i>	<i>con dilatazione tra i sintagmi</i>	<i>cataforico</i>	<i>anaforico</i>
400	138 (34.50%)	59 (42.75%)	41 (29.71%)	3 (2.17%)	36 (26.09%)	101 (73.19%)	37 (26.81%)

**Tabella 6:** distribuzione delle inarcature nell'ottava

<i>Vv. inarcati</i>	<i>Frequenza</i>
1-2	31 (22.46%)
3-4	29 (21.02%)
5-6	25 (18.11%)
7-8	22 (15.94%)
<i>tot. sedi pari</i>	107 (77.53%)
2-3, 4-5, 6-7	15 (10.87%)
2-x, 4-x, 6-8	2 (1.45%)
1-x, 3-x, 5-x	14 (10.15%)
<i>tot. sedi dispari</i>	31 (22.47%)

<sup>173</sup> Ivi, p. 105.

<sup>174</sup> Ivi, pp. 105-106.

## Metrica e prosodia

### I. FIGURE RITMICHE DELL'ENDECASILLABO: FREQUENZA E REALIZZAZIONI PARTICOLARI

Innanzitutto s'impone una breve premessa sui criteri di scansione seguiti. A partire dalla prima versione dello studio di Stefano Dal Bianco sull'endecasillabo dell'*Orlando furioso* si è sviluppata una consistente tradizione di studi prosodici confluita nelle indagini su Petrarca e sul Cinquecento di Marco Praloran e della scuola padovana, la cui solidità e il cui rigore non lasciano alcun dubbio in merito all'assunzione di tale modello anche nel caso presente.<sup>175</sup> L'adozione di questo metodo scansionale è giustificata parimenti dal fatto che in tale contesto la confrontabilità dei dati statistici è un elemento imprescindibile, a tal punto che la scelta del medesimo sistema sembra ineludibile. Tuttavia si tiene a specificare fin d'ora che i risultati delle comparazioni dovranno essere sempre valutati con cautela, specialmente nei casi, come questo, in cui le opere raffrontate afferiscano generi e forme metriche in parte differenti, e abbiano dimensioni diseguali. Infatti, la misura limitata delle *Stanze* rende assai più delicato il giudizio comparativo nonché l'interpretazione delle percentuali. Infine è necessario fare una precisazione sulla distinzione tra i gruppi ritmici: a differenza di Dal Bianco ma in accordo con Praloran e Soldani, si è deciso di raccogliere i versi con accenti contigui in una categoria separata, dunque di non classificarli in prima istanza quali declinazioni di un modulo ritmico principale.

I paragoni saranno diretti principalmente verso le *Rime* dello stesso Bembo, nonché Petrarca e Ariosto, ma non mancheranno rimandi a Boiardo (lirico e narrativo) e ad altri autori. Si è optato per la quasi totale esclusione delle *Stanze* di Poliziano, poiché in una prospettiva ritmica sono abbastanza distanti dall'esperienza di Bembo, essendo connotate da una marcata tendenza all'isoritmia. Si ritiene nondimeno importante rilevare la discrepanza tra i due testi, appurabile anche attraverso i dati offerti da Praloran.<sup>176</sup> È parso invece più opportuno indagare il rapporto con l'*Ambra* di Lorenzo de' Medici, di cui si è deciso di compiere la scansione integrale secondo i criteri menzionati, e in parte con le *Selve* del medesimo, di cui sono state studiate le prime cinquanta ottave della prima *selva* e tutta la seconda.

Il quadro statistico delle *Stanze* è abbastanza uniforme, e invita ad un confronto con l'*Orlando furioso* per quanto riguarda la distribuzione dei versi tra le tipologie ritmiche, giacché entrambe le opere presentano sei gruppi con una frequenza superiore al 10%, di cui due con una frequenza vicina al 25%.<sup>177</sup> Il fatto non è inerte in quanto induce a pensare che Bembo come Ariosto ponga la propria

---

<sup>175</sup> Il punto di riferimento a livello teorico e metodologico è ora Praloran, Soldani 2003; ma tutti i saggi raccolti in Praloran 2003 sono preziosi in questa prospettiva. Per l'ambito cinquecentesco cfr. Dal Bianco 2007, che rappresenta la rielaborazione di Dal Bianco 1997; Grosser 2014; Praloran 2001b; Praloran 1998b; Soldani 1999; Tieghi 2005.

<sup>176</sup> Praloran 1988b, p. 39.

<sup>177</sup> Cfr. tabella 7; in merito alla quale occorre subito fare una puntualizzazione: essa, per quanto concerne l'*Orlando furioso* registra cinque gruppi che eccedono il 10%, poiché Dal Bianco riconduce i versi con contracenti ad uno dei gruppi

ricerca ritmica sotto il segno della *varietas*, con un netto stacco rispetto alla tradizione in ottave che li precede, caratterizzata dalla propensione all'isoritmia. La veridicità di tale impressione è comprovata dalla valutazione della consecuzione dei *patterns* ritmici nell'ottava, che sarà però oggetto dei prossimi capitoli.

Il disegno complessivo muta iniziando a valutare fattori quali la distribuzione entro i singoli gruppi e la densità d'accenti. Infatti, analizzando i rapporti tra le diverse realizzazioni di uno stesso schema prosodico, si vede immediatamente che Ariosto opera una divisione molto più equa rispetto a Bembo, il quale invece è selettivo, e di conseguenza che la varietà ritmica del *Furioso* è più elevata. La maggiore disponibilità ariostesca dipende in larga misura dal carattere narrativo dell'opera e dalla sua multiformità; essa si applica soprattutto ai versi veloci, a tre *ictus*, nell'uso dei quali Bembo è più che parco. Ciò conduce al secondo punto, la concentrazione accentuale. Nelle *Stanze* il numero medio di *ictus* per verso è alto, 4.33, "molto" superiore al valore petrarchesco,<sup>178</sup> e la ripartizione tra le diverse densità rappresenta un buon indicatore della divergenza rispetto al *Furioso*: nel poemetto di Bembo l'11.25% dei versi ha tre accenti, il 44.75% quattro, il 43.25% cinque; diversamente l'Ariosto usa tre *ictus* nel 19% dei casi, quattro nel 55.50%, cinque nel 25.50%, sicché il suo endecasillabo risulta molto più leggero e più piano.<sup>179</sup> Questi elementi depongono a favore della maggiore "liricità" dell'endecasillabo di Bembo rispetto a quello narrativo di Ariosto.

Un altro elemento caratterizzante della tecnica versificatoria bembesca, parimenti testimone della sua ascendenza lirica, è la consistenza dei versi che presentano un accento in 8a sede, ben 243 (equivalenti al 60.75%), nonché dei versi accentati in 6a 8a e 10a sede, ossia la metà del totale circa (il 47.25%).<sup>180</sup> L'addensamento prosodico della punta del verso è in stretta relazione con il trattamento dei rimanti: quasi il 60% delle parole in rima sono dei bisillabi, poco meno del 40% trisillabi (di cui un terzo iniziati con vocale), i restanti (il 5% circa) quadrisillabi, nessun pentasillabo. I numeri corrispondono sostanzialmente alla prassi petrarchesca nelle canzoni, documentata da Africo:

nei *Fragmenta* 1) risulta notevolmente ridotta la possibilità di escursione del volume dei rimanti; 2) i quadrisillabi sono praticamente inesistenti, inesistenti del tutto i pentasillabi [...]; 3) è netto l'aumento dei bisillabi: 60.29% contro il 36% di Guittone o il 39.54% della *Vita Nuova*; e parallelamente 4) quello dei trisillabi comincianti per vocale, forieri di sinalefi e

---

canonici; tuttavia lo studioso informa che il 24.10% dei versi del *corpus* ha almeno un *ictus* contiguo, e grazie alla tabella dedicata all'incidenza degli *ictus* adiacenti sui *patterns* da lui fornita è possibile inferire che vi sono sei gruppi superanti il 10% seguendo i criteri qui adottati (cfr. Dal Bianco 2007, pp. 147 e 379).

<sup>178</sup> La media nei *Fragmenta* è pari a 4.25 (Praloran 2003e, p. 131). Per i dettagli relativi alle *Stanze* si veda la tabella 11 (collocata alla fine della terza sezione di questo capitolo, *Il profilo ritmico dell'ottava*).

<sup>179</sup> Dal Bianco 2007, p. 177.

<sup>180</sup> Attraverso l'*Archivio Metrico Italiano* è possibile calcolare le percentuali di alcune opere liriche al fine di avere alcuni validi termini di confronto: 61.07% e 36.32% nei *Fragmenta*, 67.65% e 47.74% nelle *Rime* di Sannazaro, 66.76% e 44.55% nelle *Rime* di Della Casa. Per quanto concerne le *Rime* di Bembo e di Galeazzo di Tarsia sono calcolabili i valori, tralasciando i moduli con accenti ribattuti, in base ai dati forniti da Praloran 2001b, p. 414 e Tieghi 2005, pp. 91-92: 52.93% e 36.93% per Bembo, 56.44% e 37.63% per Galeazzo. La crescita dei moduli con accenti in 6a e 8a rispetto a Petrarca conferma l'impressione che uno tra i tratti precipi della versificazione petrarchista nel Cinquecento sia l'appesantimento del secondo emistichio. È senz'altro indicativo che in ambito narrativo queste percentuali calino drasticamente: nel *Furioso* 53.43% e 27.30% (cfr. Dal Bianco 2007, pp. 377 e 379), nell'*Innamorato* 31.51% e 18.10% (esclusi i moduli che presentano uno scontro d'arsi; cfr. Praloran 1988b, p. 39).

dunque, potenzialmente, di contraccenti: 11.61% contro una fascia media dell'8%. Significativamente – e coerentemente – in calo i trisillabi cominciati per consonante: 19%.<sup>181</sup>

Ovviamente la riduzione delle clausole polisillabiche è conseguenza dell'inclinazione dei due poeti a rendere più numeroso e quindi lento il secondo emistichio. Tuttavia il trattamento di Bembo è difforme rispetto a quello di Petrarca, giacché il veneziano non sfrutta quasi mai la sinalefe in questa posizione al fine di creare ribattimenti, sia in presenza di dittologie che in tutte le altre circostanze.<sup>182</sup>

A questo punto può giovare un rapido confronto con un'opera affine alle *Stanze* dal punto di vista del genere, l'*Ambra* laurenziana, giacché permette di aggiungere un tassello alla storia del metro tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Il poemetto sembra preludere all'esperienza delle *Stanze* bembesche e del *Furioso* in quanto presenta una notevole diversificazione ritmica, che lo distingue in maniera netta dalle *Stanze* poliziane e dai poemi in ottave quattrocenteschi;<sup>183</sup> ma conforta altresì la distinzione tra un endecasillabo lirico ed uno narrativo. Il verso laurenziano ha una densità media di 4.35 *ictus* per verso, pari ai numeri bembeschi e superiore a quelli petrarcheschi.<sup>184</sup> A tali tangenze si può annettere con qualche profitto la coincidenza con alcuni comportamenti ritmici bembeschi quali la riduzione dei ribattimenti nella prima parte del verso (1a-2a e 2a-3a) e di quelli di 7a-8a, nonché la predominanza degli endecasillabi giambici. Tali caratteristiche sono condivise anche con le *Selve* laurenziane, con minimi scarti. Tuttavia queste ultime rivelano invero un profilo prosodico “molto” diverso da quello dell'*Ambra* se si considera l'unità metrica, giacché sono qualificate dalla presenza di molte sequenze isoritmiche, e dunque non paiono un modello altrettanto importante per Bembo.<sup>185</sup>

Facendo ora reagire questi elementi con le informazioni disponibili in merito alla tradizione quattro-cinquecentesca, è possibile comprendere meglio la natura della sperimentazione bembesca. Innanzitutto Marco Praloran, con la giusta prudenza in mancanza di studi prosodici estesi e accurati, ha avanzato l'ipotesi secondo cui un'alta concentrazione accentuale sia un elemento costitutivo dell'endecasillabo lirico, in opposizione a quello narrativo, che denota una ricerca di velocità.<sup>186</sup> La copia degli spogli dello studioso e gli esiti delle ricerche successive inducono a ritenere valido l'assioma, e il

---

<sup>181</sup> Afrifo 2003, p. 588. Sulla riduzione sillabica dei rimanti in tradizione (in generale e in presenza di una dittologia) si vedano anche Praloran 2003e, pp. 140-142; Baldassari 2008, p. 13.

<sup>182</sup> Dall'*Archivio Metrico Italiano* si possono dedurre alcuni dati in merito al comportamento di Petrarca nei *Fragmenta*: su 337 endecasillabi con ribattimento di 9a-10a solo 5 hanno una clausola del tipo parola trunca più trisillabo piano con attacco vocalico, ma ben 52 presentano la sequenza parola piana più bisillabo piano con attacco vocalico.

<sup>183</sup> Nell'*Ambra* non vi sono quasi isoritmie: le sequenze di versi appartenenti allo stesso gruppo ritmico sono estese al massimo a due versi (in casi numeratissimi a tre), e si tratta di un fenomeno comunque ridotto.

<sup>184</sup> Ben 237 versi su 384 (61.72%) hanno un accento in 8a sede, di cui 159 (41.41%) hanno altresì un accento in 6a, sintomo della tendenza a rallentare la seconda parte del verso nei testi lirici.

<sup>185</sup> Le ragioni di tale discrepanza non possono essere indagate in questa sede, nondimeno va precisato che anche un sguardo rapido ai dati raccolti nell'*Archivio Metrico Italiano* in merito alla produzione lirica laurenziana certifica che la cifra stilistica della metrica di Lorenzo dovrebbe essere piuttosto la variazione.

<sup>186</sup> Praloran 1988b, p. 47. Si ricordino le statistiche del medesimo: gli *Amorum libri* di Boiardo e le *Stanze* di Poliziano presentano in media 4.14 accenti per verso, l'*Orlando innamorato* 3.92 e l'*Orlando furioso* 4.02 (ivi, p. 67; dai dati di Dal Bianco 2007, p. 177 si può inferire una media di 4.08 nell'Ariosto, che convalida sostanzialmente quella di Praloran). L'*Archivio Metrico Italiano* consente di precisare la situazione in ambito lirico, poiché se ne possono dedurre le densità medie di Sannazaro e Della Casa: 4.26 e 4.44 accenti per verso; mentre Tieghi 2005, p. 90, informa che la media delle *Rime* di Galeazzo di Tarsia è 4.34.





et quel ch'informa et regge et serva il mondo	2 4 6 8 10 (17.8)
creò da prima et hor le nutre et pasce	2 4 6 8 10 (19.7)
come fu dolce, fosse stata acerba	1 4 6 8 10 (23.4)
alzarla a volo, et darle vita et grido	2 4 6 8 10 (23.8)
di vago et dolce, in voi spiegò et ripose	2 4 6 8 10 (26.2)
passa il gran caldo, o temprà il verno al foco	1 4 6 8 10 (31.8)
scemò la notte, quanto 'l giorno accrebbe	2 4 6 8 10 (37.6).

Alcuni esempi simili, in cui tuttavia viene a mancare l'enumerazione o la correlazione, cui si sostituisce sovente un legame di dipendenza sintattica:

– Fedeli miei, che sotto l'euro havete	2 4 6 8 10 (5.1)
dei petti lor, che pianto altrui non bagna	2 4 6 8 10 (8.4)
di questo globo, Amor, tu guardi et serbe	2 4 6 8 10 (18.4)
de le lor membra, quasi gravi salme	4 6 8 10 (20.4)
et lega et strigne, come chiodo al mezzo	2 4 6 8 10 (47.4).

In accordo con tale prassi, si osserva la ricorrente chiusura degli endecasillabi giambici con una dittologia sindetica:

a duo di lor nel tempio <i>apparve, et disse</i>	2 4 6 8 10 (4.8)
et mille volte a me fer <i>danno et scorno</i>	2 4 6 8 10 (10.6)
che giovenetto il mondo <i>corse et vinse</i>	4 6 8 10 (13.4)
et voi, che sète in un <i>crudele et pia</i>	2 4 6 8 10 (15.6)
Et lui, ch'a tutti gli altri <i>giova et piace</i>	2 4 6 8 10 (16.5)
et 'l ciel, di cerchio in cerchio, <i>tempra et move</i>	2 4 6 8 10 (19.2)
virtù, che sol d'Amor <i>descende et piove</i>	2 4 6 8 10 (19.6)
et fugga poi, se pò, <i>veloce o tardo</i>	2 4 6 8 10 (26.8)
et fassi lustro ad ogni <i>angelo et belva</i>	2 4 6 8 10 (30.8)
da quelle antiche poste <i>in prosa et 'n rima</i>	2 4 6 8 10 (36.2)
mentr'egli ha 'l porto a man <i>sinistra et destra</i>	2 4 6 8 10 (38.7)
giacendo poi nel letto <i>fredde et sole</i>	2 4 6 8 10 (42.8)
Che più che 'l mondo in un vi <i>tema et ami</i>	2 4 6 8 10 (44.5).

Una peculiarità di questa esecuzione del gruppo 1 è senz'altro la sua tendenza a disporsi nelle sedi pari e a coincidere con la fine del segmento frastico o periodico.

Come preannunciato, una piena adesione a Petrarca non avviene per il modulo 2 4 8 10 (il più utilizzato da quest'ultimo, se si escludono i versi con ribattimento in 6a e 7a), poiché Bembo ne diminuisce drasticamente il numero. Nondimeno dal punto di vista qualitativo la situazione è altra, giacché la costruzione di questo tipo di versi s'inscrive nel solco della lezione petrarchesca:

Per voi conven <i>che 'l mio valor si cante</i>	2 4 8 10 (6.5)
tanto hanno i cori <i>adamantini et feri</i>	1-2 4 8 10 (8.8)
et l'aere e 'l foco e gli animali e l'erbe	2 4 8 10 (18.2)
portar Licori <i>dal Timavo al Tigre</i>	2 4 8 10 (21.8)
sì come hebb'ei, di sì <i>leggiadri et tersi</i>	2 4 8 10 (22.6)
lucesse in van, non si devria pregiarli	2 4 8 10 (32.6)
et sé fermar, non ha ciascuna vite	2 4 8 10 (40.4)
O quanto è dolce, <i>percb'Amor lo stringa</i>	2 4 8 10 (45.1)
altrui cercar et ritrovar se stessa	2 4 8 10 (46.8).

Tale profilo accentuativo agevola naturalmente la bipartizione dei versi (e in talune circostanze la quadripartizione), che tuttavia può essere attuata in maniere diverse: la correlazione associata al

chiasmo, il rapporto sovraordinata-dipendente, la dittologia in punta di verso, *etc.*<sup>191</sup> La ragione della sua riduzione va dunque individuata con ogni verosimiglianza nell'ampio spazio atono tra 4a e 8a, che confligge con la ricerca di lentezza da parte di Bembo, nonché del profilo uguale del verso, con due appoggi alle estremità.

Elementi discordi rispetto alle *Rime* e alle modalità petrarchesche traspaiono pure dall'esame dei dati relativi ai moduli 5.2 e 6.3. Marco Praloran ha indicato quale elemento specifico della versificazione bembesca la parificazione di queste tipologie ritmiche, interpretandola come un «tentativo di avvicinarsi di più alle linee profonde della versificazione petrarchesca», con una parziale dissonanza rispetto alle direttrici della lirica quattrocentesca e del petrarchismo del *Furioso*, che hanno invece svalutato il modulo dispari (3 6 8 10).<sup>192</sup> Nelle *Stanze* la percentuale del modulo 2 6 8 10 sale a 8.75 punti percentuali, mentre quella del modulo 3 6 8 10 scende a 4.50, dimodoché la situazione generale è considerevolmente modificata: se nei *Fragmenta* e nelle *Rime* il sesto gruppo ha un'incidenza molto più alta rispetto al quinto (14.70% e 11.69% contro 6.38% e 7.50%), nelle *Stanze* i due si equivalgono con una frequenza rispettivamente dell'11.00% e del 10.00%. Tale discrepanza è però parzialmente bilanciata dalla maggiore consistenza del modulo 6.4 (1 3 6 8 10) nelle *Stanze*, che ritorna nel 3.75% dei casi (contro il 2.57% delle *Rime* e il 3.43% dei *Rerum vulgarium fragmenta*) e contribuisce così a consolidare lo schema dispari, in linea con l'inclinazione petrarchesca a porre l'*ictus* in terza sede. Tale compensazione è in sintonia con la predilezione di Bembo per le successioni caratterizzate da molti tempi forti. Ne è una prova il fatto che questa tipologia prosodica ospiti con facilità le classiche figure (1+1)+(1+1+1) (o viceversa), evocate per il modulo giambico: si ha quindi l'impressione che, così come in Petrarca, l'uno costituisca un'alternativa all'altro.<sup>193</sup> La sovrapposizione è in effetti frequente nelle *Stanze*:

come cosa mortal si fugge et pave?	1 3 6 8 10 (16.4)
sole voi riputar dannoso et grave	1 3 6 8 10 (16.6)
d'altra lingua maestro et d'altri versi	1 3 6 8 10 (22.2)
l'alma vostra beltà; nè lingue o 'nchiostri	1 3 6 8 10 (24.5)
care perle et rubini, ond'escon note	1 3 6 8 10 (27.3)
gli anni teneri vostri aprile et maggio	1 3 6 8 10 (31.2).

E lo stesso fenomeno si verifica con i versi plurimembri:

liete, care, felici, pure et snelle,	1 3 6 8 10 (19.5)
gioia, pace, dolcezza, et gratia versa	1 3 6 8 10 (24.8).

La lettura sinottica dei dati statistici testimonia altresì l'assunzione di altri comportamenti metrici di Petrarca da parte di Bembo: come avverrà nel passaggio dal *Canzoniere* alle *Rime* bembesche, nelle *Stanze* vi è una diminuzione del tipo dattilico, il 5.17% dei *Fragmenta* (e il 4.50% di Ariosto) si trasforma nel 2.85% e nel 2.50% rispettivamente in *Rime* e *Stanze*. Inoltre in entrambe le opere Bembo sottopone

<sup>191</sup> Per la prassi petrarchesca si veda Praloran 2003e, pp. 141-142.

<sup>192</sup> Praloran 2001b, p. 417.

<sup>193</sup> Per Petrarca si veda Praloran 2003e, p. 150; ma cfr. anche Dal Bianco 2003.

questa tipologia versatile ad un «trattamento melodico inaugurato nel *Canzoniere* che mira alla riduzione della fisionomia ritmica caratteristica del modulo avvicinandolo a quello di sesta e settima»:<sup>194</sup>

et, generando, <i>fai</i> tutto bastare	4 7 10 (18.5)
onda del porto <i>dée</i> poi macerarli?	1 4 7 10 (32.4)
cade da sé la <i>vostra</i> alma bellezza	1 4 7 10 (49.4).

Finalmente veniamo all'altra tipologia dominante, i moduli con uno scontro d'arsi. In una prospettiva comparativa la situazione è diversa da quella delineata per il ritmo giambico, giacché i valori sono pressoché uguali in *Rime* e *Stanze* (di poco superiori al 25%, dunque vicini alla frequenza ariostesca), mentre si registra una lieve flessione rispetto al precedente petrarchesco. Nondimeno il raffronto con i *Fragmenta* diviene più significativo distinguendo le diverse sedi, in quanto, a differenza di Petrarca, Bembo è decisamente parco nell'uso dei ribattimenti nelle prime sillabe, mentre se ne avvale largamente in 6a-7a e 9a-10a posizione. Tale comportamento sembra in linea con il ritratto della versificazione bembesca finora restituito, ossia con l'abitudine del poeta a polarizzare il verso, caricando il secondo emistichio. Esso rappresenta parimenti un tratto comune con il *Furioso*, ma a prima vista non con il petrarchismo cinquecentesco.<sup>195</sup> Tale selezione è però presente anche nelle *Rime* di Bembo, dove si estende al modulo con accenti di 9a e 10a, a tal punto che Praloran interpreta questa disposizione come «una difficoltà [...] a seguire la ricerca petrarchesca al di là della zona centrale del verso, quella che va dalla quarta all'ottava sede».<sup>196</sup>

Al di là di questa differenza, Bembo tratta in maniera petrarchesca gli *ictus* adiacenti, nello specifico ricorre alla realizzazione tradizionale del tipo con *ictus* in 6a e 7a sede che fa cadere sotto accento una parola apocopata e un bisillabo piano (o un trisillabo proparossitono), e che sovente prevede la collocazione di una dittologia in clausola:

tiranno <i>disLeal</i> . farLo et crudeLe	2 6-7 10 (16.8)
penser, che fa <i>gentiL</i> . d'alma viLLana	2 4 6-7 10 (25.3)
Chi non sa come <i>AmoR</i> soglia pRedarNe	4 6-7 10 (26.5)
Così più d'un <i>ERRoR</i> versa dal fonte	2 6-7 10 (29.1)
se 'l ciel vi si <i>gìRò laRgo et amico</i>	3 6-7 10 (30.3)
Non basta il campo <i>haver lieto et aprico</i>	2 4 6-7 10 (30.5)
in su la fiamma, al <i>Chin</i> Corriere il rio	4 6-7 10 (39.6)
per tutto, ove 'l <i>teRRen</i> d'ombRa si stampi	2 4 6-7 10 (41.5)
sovra l'uso <i>mondan scorte et gentili</i>	1 3 6-7 10 (43.8)
et fate nel <i>trovar paghe et felici</i>	2 6-7 10 (48.2)
non vi torca dal <i>ver</i> falsa vaghezza	3 6-7 10 (49.2).

Questi endecasillabi presentano una «fisionomia bipartita: movimento ascendente e poi bruscamente discendente; caratteristica petrarchesca è quella di insistere su echi fonici tra le due parole a cavallo della

<sup>194</sup> Praloran 2001b, p. 415.

<sup>195</sup> Cfr. Dal Bianco 2007, p. 384 (diagramma 5). L'analisi dei dati relativi a Sannazaro e Della Casa nell'*Archivio Metrico Italiano* rivela in effetti una ripartizione molto più equa degli accenti adiacenti, benché gli *ictus* in 6a e 7a siano nettamente predominanti; in particolare Sannazaro sfrutta molto i contraccenti di 2a-3a, 3a-4a e 9a-10a, mentre Della Casa quelli di 3a-4a e 9a-10a, e in misura minore di 2a-3a e 4a-5a.

<sup>196</sup> Praloran 2001b, p. 419; cfr. *ivi*, pp. 417-418.

cesura. Bembo recupera perfettamente questa armonizzazione timbrica che “lega” ciò che invece il profilo ritmico-sintattico divide»,<sup>197</sup> tanto nelle *Rime* quanto nel poemetto in ottave.

Un'esecuzione particolare di questo modulo pone l'avverbio *mai* in sesta sede e una dittologia sindetica a chiudere il verso:

sì che l'offenda, <i>mai caldo né gelo</i>	1 4 6-7 20 (1.4)
A cui più ch'altri <i>mai servi et devoti</i>	4 6-7 10 (2.1)
Et qual si mostrò <i>mai dura et superba</i>	2 6-7 10 (23.6). <sup>198</sup>

Stupisce invece a prima vista che sia pressoché assente nelle *Stanze* la sinalefe a cavallo di 6a e 7a sede, magari con un rapporto fonico tra le due parole accentate o una parola sdrucchiola in 7a sede, essendo un espediente precipuo di Petrarca sfruttato largamente nelle *Rime*.<sup>199</sup> Sono infatti rubricabili come petrarcheschi (o quasi) questi versi:

et Rhodo et Creta, et queste <i>ancho</i> varcate	2 4 6-7 10 (13.5)
tutto quel, che gli AmAnti <i>Arde</i> et <i>trAstulla</i>	1 3 6-7 10 (25.7)
la scorta sua, quand'Ella <i>EscE</i> di strada	2 4 6-7 10 (28.7)
ma quando ad olmo od oppio alta s'appoggia	2 4 6-7 10 (40.7)
et <i>hoR</i> con <i>opRe</i> <i>caRe</i> , <i>hoR</i> con sembianti	2 4 6-7 10 (43.5)
qual maggior posson <i>fArvi</i> <i>Alti</i> nemici	3-4 6-7 10 (48.6)
vi gravi il lungo udire; oltra ch'io vedo	2 4 6-7 10 (50.2).

Analogamente sono numeratissimi i versi con ribattimento in un'altra sede che implicano lo sfruttamento della sinalefe e di altri fenomeni fonico-ritmici atti a rafforzare l'effetto di legato. Nel caso dei ribattimenti in 9a e 10a sede, è attestato soltanto un caso di sinalefe,<sup>200</sup> mentre i versi restanti, poste due eccezioni, presentano la sequenza parola apocopata più bisillabo piano:

a la cortese dea che nel mar nacque	4 6 9-10 (1.8)
l'uno et l'altro di laude et d'honor degno	1 3 6 9-10 (14.2)
E perch'essi non sanno il <i>parlar</i> nostro	3 6 9-10 (14.3)
la cui fama immortal sopra 'l ciel vola	3 6 9-10 (15. 3)
qual credenza d'haver senz'Amor pace	3 6 9-10 (16.1)
concenti il maggior <i>Thosco</i> addo/cir <i>l'aura</i>	2 5-6 9-10 (22.7)
che sempre s'udirà risonar <i>Laura</i>	2 6 9-10 (22.8)
Et s'io havessi parole al voler <i>pronte</i>	3 6 9-10 (29.3)
misera, ch'a se stessa ogni ben tolse	1 6 9-10 (37.7)
et sé di rozze in atto et 'n pensier vili	2 4 6 9-10 (43.7).

Quantunque venga meno la sinalefe, l'applicazione della tecnica petrarchesca è evidente in fenomeni quali l'instaurazione di un rapporto fonico tra le parole interessate dallo scontro d'arsi, la presenza di

<sup>197</sup> Ivi, p. 418.

<sup>198</sup> Nelle *Rime* bembesche se ne trova traccia solo in 28.11, «te non offenda mai caldo né gelo», e 102.51, «color mostrò mai vetro, né fonte». L'archetipo dello schema sembra reperibile nei *Fragmenta*: cfr. Petrarca, *Rvf* 38.1, «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni», 144.6, «ovunque mi fu mai dolce o tranquilla», 219.6, «nel cui amor non fur mai inganni né falli», 237.5, «né tant'erbe ebbe mai campo né piaggia», 239.12, «che non curò già mai rime né versi», 270. 20, «E' non si vide mai cervo né damma» (salvi errori, si tratta delle uniche attestazioni nel *Canzoniere*).

<sup>199</sup> Cfr. *ibid.* Per quanto riguarda la tradizione precedente, va detto che anche Poliziano preferisce nettamente il cozzo consonantico e in particolare le parole apocopate sotto *ictus* di 6a. Lo stesso vale per Lorenzo nell'*Ambra*, non nelle *Selve*, dove il poeta fa un uso più intenso della sinalefe e tende ad equiparare le due soluzioni.

<sup>200</sup> Si tratta del v. 8 dell'ottava 10: «chi non mi dona il fior de' suoi verdi anni».

anastrofi ed iperbati con effetto rallentante, l'introduzione di una pausa in 6a sede, *et cetera*.<sup>201</sup> Può forse giovare ricordare che contro la predilezione petrarchesca per la sinalefe in concomitanza con gli *ictus* contigui vi è l'esperienza del Boiardo degli *Amores*, il quale preferisce l'apocope in 9a sede in quanto consente di smorzare l'increspatura ritmica.<sup>202</sup> Il comportamento di Bembo non è univoco, e si possono scorgere due direzioni: la prima consiste nel rafforzamento della contiguità d'accenti attraverso le anastrofi che generano una frenata a fine verso, la seconda nell'alleggerimento dello scontro in assenza di una figura dell'*ordo verborum artificialis*. La scelta dell'una o dell'altra soluzione non sembra obbedire ad una logica ferrea, tuttavia si nota una preferenza per la prima opzione in coincidenza con una pausa sintattica, secondo la "regola" bembesca del rallentamento in conclusione. Si consideri infine che nel caso di Bembo l'asimmetria indotta dai contracenti in punta di verso è lenita dalla sequenza fitta di tempi forti.

Pertanto la ragione della parsimonia bembesca è forse da ricercare nell'effetto prodotto dagli scontri vocalici, ossia un effetto troppo lirico (se non addirittura grave), probabilmente da Bembo percepito come poco appropriato al genere del testo. Si è infatti già visto in relazione agli *enjambements* che gli strumenti della *gravitas* sono spesso rifunzionalizzati nelle *Stanze* al fine di ottenere risultati stilisticamente differenti. A supporto di questa interpretazione vi è l'assenza del procedimento inverso, di ascendenza dantesca, che prevede l'induzione di una forte interruzione tra i due termini accentati attraverso la collocazione di una parola tronca sotto accento di 9a o una vera pausa sintattica.<sup>203</sup> A complemento di quanto detto, va aggiunto che nei contracenti bembeschi una tra le due voci implicate è di norma più debole dell'altra a livello sintattico-intonativo, dimodoché la forza dell'incontro delle toniche è decisamente attenuata. Nello specifico, vi può essere un monosillabo (talora appoggiantesi al termine seguente, come nel caso della sequenza nome monosillabico più aggettivo bisillabico piano), oppure una preposizione o una congiunzione bisillabica resa tonica dall'ampio spazio atono che le succede, o ancora una parola apocopata che si adagia sulla sillaba successiva.

Si può quindi dire che nelle *Stanze* prevale un tono medio da questo punto di vista, in consonanza con il genere dell'opera, e non è forse inopportuno ricordare che lo stesso atteggiamento si ritrova in Ariosto. Tuttavia se «a tutte le contiguità accentuali ariostesche» soggiace un «intento antiespressivo», poiché il poeta «depsicologizza lo stilema e lo dà in pasto alle esigenze della sintassi narrativa», pur mantenendolo «in dosi massicce»,<sup>204</sup> Bembo vuole piuttosto ottenere la discorsività senza dover

---

<sup>201</sup> Per le modalità petrarchesche, dantesche e duecentesche cfr. Praloran 2003e, pp. 166-169.

<sup>202</sup> Cfr. Baldassari 2008, pp. 20-22; Mengaldo 1963, p. 245, che sottolinea la divergenza rispetto a Petrarca, il quale tende a limitare le apocopi alla zona centrale del verso e alla cesura. Praloran 1988b, p. 60 segnala che anche Poliziano predilige l'apocope, specie nella variante aggettivo apocopato più sostantivo, giusta la lezione dantesca, e non usa quasi mai la sinalefe. Quanto al *Furioso*, «nella mani di Ariosto l'ictus di 9a è uno strumento per esibire calcolata indifferenza ritmica, quindi, ancora una volta, 'natura'» (Dal Bianco 2007, p. 159). I nostri spogli sui poemetti laurenziani testimoniano invece un maggiore equilibrio tra le due opzioni (scontro consonantico e sinalefe).

<sup>203</sup> Cfr. Beccaria 1989, pp. 117-119; Beltrami 1981, pp. 44-45.

<sup>204</sup> Dal Bianco 2007, pp. 157-159.

rinunciare alla complessiva liricità dei suoi endecasillabi, sicché gli scontri d'arsi divengono un sapiente strumento di variazione ritmica e un mezzo per conservare quella scansione lenta e pausata. La prova bembesca sembra collocarsi esattamente a metà tra l'esperienza quattrocentesca e quella ariostesca, se si accolgono le ipotesi di Dal Bianco, il quale, dopo aver circoscritto la ricerca ariostesca alla «mimesi della lingua naturale», scrive:

si potrebbe obiettare che tale predisposizione al parlato è tipica della tradizione narrativa in ottave e da lì giunge al *Furioso*, più che per via petrarchesca o bembiana. In realtà la tessitura 'parlata' di queste opere, fino a Pulci e Boiardo, si rappresenta nei termini di un'assunzione in blocco di certe espressioni, e certamente non costituisce un fatto artistico, casomai un sottofondo culturale o di genere. Prova ne è che l'effetto sintattico ritmico globale di queste ottave – prendiamo pure Boiardo [...] – non rimanda affatto alla lingua parlata, e si ha invece la sensazione che da questa ci si voglia allontanare, per esempio attraverso la ripetizione in sequenza di uno stesso modulo ritmico o di una stessa serie di rime: segnali di una volontà d'arte esercitata *contro* la natura della lingua o, se si vuole, di una necessità di *ordine* culturale (per cui l'endecasillabo stesso è una conquista) contro il caos naturale [...]. Ariosto invece è il primo autore dopo Petrarca che coscientemente percorre la strada inversa: partendo da un'estrema consapevolezza artistica (nella fattispecie, ritmica) egli se ne serve nell'ottica della mimesi naturale. La *varietas* stessa del *Furioso* è, nelle intenzioni dell'autore, essenzialmente natura.<sup>205</sup>

Dagli elementi raccolti in questi paragrafi si possono dedurre ancora alcune osservazioni in merito al modello dell'endecasillabo delle *Stanze*. Innanzitutto è evidente la sua natura lirica piuttosto che narrativa, e tuttavia è molto indicativo che alcune figure tipiche del primo versante non siano frequenti (ad esempio le sequenze aggettivali asindetichette risolte in strutture seriali,<sup>206</sup> o gli scontri vocalici appena menzionati), poiché l'assenza di questi stigmi lirici fa supporre la volontà di raggiungere un tono medio, consono all'opera, e di eludere un'iperconnotazione in direzione lirica. Tale spiegazione vale soprattutto per l'uso parco della sinalefe, che dice il desiderio di non frenare e appesantire il verso in maniera eccessiva. Mentre per quanto concerne la rarità delle successioni asindetichette subentra anche una ragione prosodica di segno opposto, ossia la rapidità di questi versi (decisamente elevata qualora siano costruiti su una terna con disposizione a cornice degli aggettivi). Una tra le caratteristiche fondamentali della versificazione bembesca, infatti, è stata individuata nel rallentamento del verso, sovente stipato a livello prosodico, e nello specifico nella presenza pervasiva del modulo giambico con cinque tempi forti. Da ciò deriva la drastica riduzione degli endecasillabi veloci, a tre accenti, in maniera speculare a quanto avviene nelle *Rime*: essi rappresentano l'11.25% nelle *Stanze* e il 9.11% nelle *Rime*.<sup>207</sup> Il dato è avvalorato dal confronto con altre opere, giacché risulta vicino alle medie di Petrarca e all'asse Poliziano-Lorenzo, mentre si discosta dai poemi narrativi, l'*Innamoramento* e il *Furioso*, in cui la frequenza raddoppia.<sup>208</sup> Questo processo di liricizzazione, oltre ad essere coerente con la ricerca di Bembo nel resto della sua produzione, consuona con il contenuto delle *Stanze*, in cui ricorrono spesso ottave lirico-gnomiche, dove tale componente sembra preminente. Infine, si auspica che la descrizione fornita abbia reso palpabile la complessità del rapporto con il modello petrarchesco e con il petrarchismo, la cui

<sup>205</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>206</sup> La cui presenza nelle *Stanze* si riduce sostanzialmente a 15.7, «alma gentile dignissima d'impero», 39.3, «quel soave suo dolce contento», e 41.6, «de le più care sue bellezze ascose».

<sup>207</sup> Praloran 2001b, p. 414.

<sup>208</sup> *Fragmenta*: 10.69% (Praloran 2003e, pp. 130-131); *Stanze*: 12.74% (Praloran 1988b, p. 39); *Innamorato*: 23.88% (*ibid.*); *Furioso*: 18.6% (Dal Bianco 2007, p. 378); *Ambra*: 6.51%.

adeguata valutazione sarà possibile solo quando si avranno appropriati studi prosodici sulla produzione lirica cinquecentesca.

**Tabella 7:** numero di attestazioni e frequenza delle tipologie ritmiche dell'endecasillabo

<i>Modulo</i>	<i>Bembo, Stanze</i>	<i>%</i>	<i>Bembo, Rime (%)</i> <sup>209</sup>	<i>Petrarca, Rvf (%)</i> <sup>210</sup>	<i>Ariosto, OF (%)</i> <sup>211</sup>	<i>Lorenzo, Ambra (%)</i>	<i>Lorenzo, Selve (%)</i>
1.1 246810	63	15.75	11.70	6.92	8.00	12.24	12.97
1.2 146810	26	6.50	6.32	4.91	4.90	7.55	5.06
1.3 46810	19	4.75	3.41	2.75	3.30	4.17	2.37
<i>tot.</i>	108	27.00	21.43	14.32	16.10	23.96	20.41
2.1 24810	18	4.50	8.67	8.96	11.70	9.38	8.07
2.2 14810	10	2.50	4.53	6.31	8.20	4.43	3.32
2.3 4810	16	4.00	2.80	3.03	5.30	2.34	2.53
<i>tot.</i>	44	11.00	16.00	18.30	25.20	16.15	13.92
3.1 24610	20	5.00	5.54	4.39	8.80	6.51	5.70
3.2 14610	12	3.00	2.57	2.52	5.30	4.43	3.80
3.3 4610	11	2.75	1.96	1.69	5.30	0.52	1.11
<i>tot.</i>	43	10.75	10.07	8.60	19.50	11.46	10.60
4.1 24710	3	0.75	1.51	2.93	2.30	2.86	3.01
4.2 14710	4	1.00	0.90	1.54	1.60	1.30	0.79
4.3 4710	3	0.75	0.44	0.70	1.30	0.78	1.27
<i>tot.</i>	10	2.50	2.85	5.17	5.20	4.95	5.06
5.1 2610	9	2.25	1.62	1.91	10.50	0.78	1.58
5.2 26810	35	8.75	5.88	4.47	5.50	5.99	6.33
<i>tot.</i>	44	11.00	7.50	6.38	16.00	6.77	7.91
6.1 3610	6	1.50	2.01	3.00	8.30	1.30	2.22
6.2 13610	1	0.25	1.51	1.31	2.50	1.30	1.58
6.3 36810	18	4.50	5.60	6.96	3.80	3.39	4.27
6.4 136810	15	3.75	2.57	3.43	1.20	3.39	2.22
<i>tot.</i>	40	10.00	11.69	14.70	15.80	9.38	10.28
7.1 1610	0	0	0.28	0.36	1.40	0.26	0.79
7.2 16810	4	1.00	1.45	1.24	0.70	0.52	1.42
<i>tot.</i>	4	1.00	1.73	1.60	2.10	1.50	2.22
8.1 67	64	16.00	14.39	11.72	-	9.11	9.34
8.2 12	4	1.00	0.16	0.63	-	0.26	0.79
8.3 23	5	1.25	2.46	3.35	-	1.30	1.27
8.4 34	3	0.75	3.13	5.70	-	3.91	4.27
8.5 45	5	1.25	2.57	2.93	-	2.08	3.96

<sup>209</sup> Praloran 2001b, p. 414.

<sup>210</sup> Praloran 2003e, pp. 130-131.

<sup>211</sup> Dal Bianco 2007, p. 377. I dati devono essere letti con cautela poiché lo studioso considera gli *ictus* adiacenti come accenti soprannumerari, ossia variazioni di uno dei moduli fondamentali, dimodoché i risultati non sono perfettamente sovrapponibili agli altri. Si riproducono quindi le percentuali Praloran 1988, p. 39 (dove la ripartizione dei moduli nei gruppi ritmici è parzialmente differente, ed obbliga a ricombinare le percentuali), in quanto possono essere orientative e fornire un termine confronto, nonostante la dimensione ridotta dello spoglio: 15.40%, 21.00%, 13.00%, 4.50%, 10.20%, 10.50%, 1.40%, 24.10%.



8.6 56	2	0.50	0.78	1.21	-	2.60	2.69
8.7 78	4	1.00	0.73	1.81	-	1.30	1.27
8.8 910	19	4.75	3.02	4.90	-	5.47	5.54
<i>tot.</i>	106	26.50	27.24	32.25	-	26.04	29.11
<i>altri</i>	1	0.25	0	0	-	0.52	0.47
							100.00

## II. IL PROFILO RITMICO DELL'OTTAVA

Un avanzamento significativo nella comprensione del trattamento metrico-sintattico dell'ottava bembesca può essere compiuto facendo reagire le peculiarità dell'endecasillabo bembesco enucleate nel capitolo precedente con la struttura che le accoglie. Prima di procedere è però necessaria una premessa sul quadro che emerge dai dati statistici raccolti nelle tabelle 10-12, che riportano la frequenza dei gruppi ritmici nelle diverse posizioni dell'ottava. Considerato il numero limitato di versi, si può dire che la situazione è abbastanza uniforme e che, poste alcune eccezioni, non si possono apprezzare oscillazioni significative nella ripartizione interna degli schemi. Si ritiene inoltre poco proficuo valutare le differenze distributive delle tipologie minoritarie, come quella dattilica, poiché l'esiguità delle attestazioni inficia il valore di un'analisi di questo genere, rendendo gli scarti minimi, pari a una o due unità.

In base a questa tendenziale omogeneità sembra lecito porre l'esperienza bembesca sotto il segno della *varietas* (come, ma ad un livello superiore, l'*Orlando furioso*).<sup>212</sup> Questa ricerca di diversificazione è in effetti evidente anche nella consecuzione dei ritmi all'interno dell'unità metrica, quantunque vi sia una progressiva ma leggera riduzione della pluralità nel corso dell'opera e siano presenti alcune ottave costruite su un tipo fondamentale variato in due o tre versi. Nell'ottava di Bembo si succedono quasi sempre endecasillabi afferenti almeno cinque *patterns* ritmici, sicché è indubbio che l'intenzione primaria dell'autore è il conseguimento della *varietas*. Nondimeno, valutando elementi quali la densità accentuale e la collocazione di alcuni moduli, si possono già identificare tre costanti e cominciare a tratteggiare un modello ritmico dell'ottava bembesca: innanzitutto vi è un picco al secondo verso (il più fitto in media), poi una forte decrescita al v. 3, seguita da un lieve recupero al v. 4, infine un calo ai vv. 5-6 che prelude all'intensificazione del verso conclusivo.

Questo profilo può essere arricchito studiando la distribuzione di alcune figure ritmiche entro l'ottava, e tenendo conto in ogni momento del rapporto tra metro e campate sintattiche. Il primo tipo

<sup>212</sup> Dal Bianco ha notato che «l'assenza di cospicue variazioni distributive è senz'altro da interpretare come un effetto della *variatio* ritmica ariostesca, che dal nostro particolare osservatorio significa massima disponibilità dell'ottava ad ospitare qualesisia tipo ritmico. [...] È proprio l'estrema varietà delle disposizioni ritmiche nell'ottava, e non solo la sapienza dell'intreccio, ad assicurare quel livello costante di attenzione sugli eventi narrati, quell'assenza di 'cadute' che non ha mai cessato di affascinare i lettori del poema. Ed è qui che l'armonia ariostesca si precisa in quanto assenza di monotonia» (ivi, p. 179).

da esaminare è senz'altro il più impiegato, l'endecasillabo giambico. Bembo è incline a collocarlo nelle sedi pari, e a disporlo in apertura o chiusura di periodo al fine di creare fini effetti ritmici.<sup>213</sup> Tra i molti esempi si può scegliere il verso conclusivo dell'ottava 13, «entrâr nel vostro vago et lieto Urbino»: esso sigilla una serie di versi per lo più con quattro *ictus* ma ritmicamente vari, in cui si sviluppa un giro sintattico contraddistinto dall'accumulo polisindetico e da un elevato numero di dittologie, dimodoché l'effetto prodotto dall'endecasillabo giambico è una distensione, la ricomposizione dell'enumerazione – e quindi della forza dispersiva – in un endecasillabo lento e misurato, “posato”.

Le piramidi et Memphi poi lasciate,	3 6 8 10
stolta, che 'l bue d'altari et tempio cinse,	1 4 6 8 10
vider le mura da colui nomate,	1 4 8 10
che giovenetto il mondo corse et vinse	4 6 8 10
et Rhodo et Creta, et queste ancho varcate	2 4 6-7 10
et te, che da l'Italia il mar distinse	2 6 8 10
et più che mezzo corso l'Appennino,	2 4 6 10
entrâr nel vostro vago et lieto Urbino.	2 4 6 8 10

Un'*accumulatio* risolta nella misura giambica alla fine della strofe è reperibile parimenti nell'ottava 42, costruita su una lunga struttura seriale retta dall'interrogativo «Che giova...». Il v. 8, «giacendo poi nel letto fredde et sole», si oppone ai precedenti a livello semantico, nonché grazie al gerundio, che ne sottolinea il valore contrastivo (*che giova ... se poi ...*), e al cambiamento di ritmo e velocità: l'endecasillabo giambico con il suo carattere pausato e la sua lentezza accentua la discrasia.<sup>214</sup> Un caso leggermente diverso è l'ottava 28, sì dominata dal polisindeto (specialmente ai vv. 1-5), ma parimenti caratterizzata da uno sviluppo subordinativo imponente che genera una sorta di costruzione a cascata pacificata nell'ultimo verso («che tutto errando poi conven che vada».)<sup>215</sup>

Il procedimento opposto (enfaticizzazione dell'apertura del periodo attraverso il ritmo giambico) è egualmente presente; se ne trova una traccia assai indicativa nell'ottava 15, in cui sono invocate direttamente le due destinatarie del poemetto:

O Donna in questa etade al mondo sola,	2 4 6 8 10
anzi a cui par non fu giamai né fia,	1 4 6 8 10
la cui fama immortal sopra 'l ciel vola	3 6 9-10
di beltà, di valor, di cortesia,	3 6 10
tanto ch'a tutte l'altre il pregio invola;	1 4 6 8 10
et voi, che sète in un crudele et pia,	2 4 6 8 10

<sup>213</sup> Tale corrispondenza prosodico-sintattica è presente anche nel *Furioso*, dove «è chiara la tendenza [*del modulo giambico*] a disporsi sulle sedi pari di ciascun distico. La funzione più frequente di questi moduli è quindi di chiusura del movimento sintattico. Spiccano infatti le alte percentuali in 8, e secondariamente, in 4, ciò che conferma un ruolo di clausola ritmica in coincidenza con i finali di periodo» (ivi, pp. 179-180); tuttavia, a differenza di Bembo, Ariosto sembra prediligere «attacchi veloci e chiusure lente» (ivi, p. 181), e i moduli giambici in ottava sede sono molto spesso connotati da un «debole risalto accentuale, privi di rilievo plastico e con sintassi fluida» (ivi, p. 219). La medesima predilezione per le sedi liminari da parte dei moduli giambici è osservabile nell'*Ambra* laurenziana, in cui ciononostante è spesso preferita una chiusa più veloce.

<sup>214</sup> Per ragioni di economia si riporta solo la scansione e non il testo: 2 6 8 10, 3 6-7 10, 2 4 6 8 10, 2 4 7 10, 1 4 8 10, 2 6 8 10, 4 8 10, 2 4 6 8 10. Cfr. il paragrafo dedicato alle strutture anaforiche ed enumerative per un esame approfondito dell'ottava.

<sup>215</sup> In maniera analoga si forniscono solo le indicazioni ritmiche: 3 6 8 10, 2 4 6 8 10, 4 8 10, 2 6-7 10, 1 3 6 8 10, 2 4 6 10, 2 4 6-7 10, 2 4 6 8 10. Altri esempi di chiusura del giro sintattico con un verso a base giambica, sovente a cinque accenti, si trovano in 5, 15, 17, 19, 23, 26, 28-32, 34, 37, 39, 44, etc.

alma gentil dignissima d'impero	1 4 6 10
et che di sola voi cantasse Homero:	(2) 4 6 8 10

L'attacco vocativo è solenne («O Donna...»), chiaramente segnato dalla clausola petrarchesca «al mondo sola» e dal ritmo giambico, che si ripete al v. 2; seguono due versi contrassegnati dal modulo anapestico e più veloci; infine, al v. 5 il segmento frastico è suggellato dall'andamento giambico. Si riprende dopo la pausa sintattica con il secondo termine («et voi...»), di nuovo un endecasillabo giambico, accompagnato da due versi più leggeri, impostati su quattro accenti. L'ottavo verso si distingue però dai precedenti e presenta un cambiamento di velocità deciso: la rapidità conferita dall'asindeto al v. 7 è subito frenata dal ritmo giambico del verso finale. Se si considera poi che l'ottava è aperta, inarcandosi nella successiva:

qual credenza d'haver senz'Amor pace,	3 6 9-10
senza cui lieta un' hora huom mai non have,	1 4 6 8 10
le sante leggi sue fuggir vi face,	2 4 6 8 10
come cosa mortal si fugge et pave?	1 3 6 8 10
Et lui, ch'a tutti gli altri giova et piace,	2 4 6 8 10
sole voi riputar dannoso et grave?	1 3 6 8 10
Et di Signor mansueto et fedele,	4 7 10
tiranno disleal farlo et crudele?	2 6-7 10

si possono ricavare preziose indicazioni in merito alla ricerca ritmica di Bembo, giacché sembra corretto asserire che la sovrainarcatura obblighi a ritenere un'unica arcata l'ottava 15 e i primi quattro versi dell'ottava 16. In questo modo si disegna una linea precisa, che prevede un rallentamento all'inizio e alla fine dell'unità, nonché uno al centro (in concomitanza con la pausa sintattica), intervallati da brevi accelerazioni (vv. 3-4 e 7-8, e v. 1).<sup>216</sup> Si può insomma cominciare a suggerire l'esistenza di una stretta correlazione tra curva ritmica e curva sintattica.

La stessa tecnica è applicata all'ottava 5, inaugurata da una costruzione simile al vocativo con sviluppo relativo della precedente:

– Fedeli miei, che sotto l'euro havete	2 4 6 8 10
la gloria mia, quanto pote ire, alzata,	2 4-5 7-8 10
sì come non bisogna veltro o rete	2 6 8 10
a fera, che già sia presa et legata,	2 6-7 10
così voi d'huopo qui più non mi sète,	2 4 6-7 10
tanto ci son temuta et venerata:	1 4 6 10
quel, che far si devea, tutto è fornito;	1 3 6-7 10
da indi in qua si porta arena al lito.	2 4 6 8 10

Il distico iniziale è marcato dal ritmo giambico e dalla decelerazione indotta dalla frammentazione del v. 2, attenuata solo dall'*enjambement* con iperbato tra ausiliare e participio. Seguono due cali della densità accentuale ai vv. 3-4 e 6-7, interrotti al v. 5 dall'infittimento degli accenti in concomitanza con la principale. Infine Bembo innesta un nuovo ritmo nella clausola attraverso l'inserzione dell'*ictus* di 3a in

<sup>216</sup> Strutture circolari affini sono reperibili nelle ottave 19 e 26, entrambe incorniciate dai moduli giambici a cinque accenti, e distinte dall'impiego rispettivamente in quarta e in quinta sede dell'asindeto (nel primo caso più evidente a causa dell'enumerazione).

sede prefinale, che configge con la base pari dei versi precedenti, e l'attacco trocaico che imprime un tono più grave alla chiusa, consono al suo carattere sentenzioso.

Lo schema di 3a e 6a ha la stessa funzione nei sonetti di Petrarca, in cui i moduli con attacco trocaico:

compaiono preferibilmente nelle posizioni di avvio intonativo [...] nonché nei versi finali dei comparti metrici, dove si distingue particolarmente il più lento ED (1a 3a 6a 8a). La *gravitas* costitutiva del piede trocaico è insomma deputata al tipico rallentamento petrarchesco dei versi di attacco e di chiusa delle sequenze melodiche.<sup>217</sup>

Il caso dell'ottava appena commentata è leggermente diverso perché il verso è in sede prefinale, nondimeno, considerata l'opposizione che sussiste tra sestetto e distico finale, l'analogia pare pertinente. È inoltre interessante rilevare che Dal Bianco individua quale tratto precipuo del gruppo «la compattezza ritmica, che si traduce spesso in scarsa disponibilità sintattica (per quanto riguarda inarcature e legami sintagmatici) nei confronti dei versi adiacenti», poiché la relazione sembra valida anche per Bembo.<sup>218</sup>

L'idea di ottava proposta è supportata dalla 18:

Però che non la terra solo e 'l mare,	2 4 6 8 10 <sup>219</sup>
et l'aere e 'l foco e gli animali e l'herbe,	2 4 8 10
et quanto sta nascosto et quanto appare	2 6 8 10
di questo globo, Amor, tu guardi et serbe	2 4 6 8 10
et, generando, fai tutto bastare	4 (6-)7 10
con le tue fiamme dolcemente acerbe,	4 8 10
ch'ancor la bella machina superna	2 4 6 10
altri che tu, non volve et non governa.	1 4 6 10 <sup>220</sup>

Innanzitutto la strofe riveste un ruolo importante sul piano argomentativo, giacché segue le definizioni di Amore e specifica l'estensione del potere di quest'ultimo. Dal punto di vista prosodico si registra la consueta disposizione degli endecasillabi giambici, che ornano l'attacco e la fine del periodo nella prima quartina, e specularmente la diminuzione della densità accentuale ai vv. 2-3, che peraltro portano un inconfondibile segno petrarchesco. Il v. 5 rappresenta una sorpresa a livello argomentativo e prosodico, poiché introduce il passo dattilico (pur dissimulato dal monosillabo che allude a un contraccanto) e aggiunge una coordinata inattesa alla dittologia verbale del v. 4.<sup>221</sup> Il verso successivo è rapido ma

<sup>217</sup> Dal Bianco 2003, p. 334

<sup>218</sup> *Ibid.* Cfr. almeno i seguenti versi nelle *Stanze*: 2. 8, 4.5, 11.1, 11.7, 13.1, 14.2 e 3, 17.4, 25.7, 28.1, 29.3, 30.1, 2, 4 e 6, 31.1 e 2, 34.3, 35.1, 37.8, 39.7, 40.5, 42.2, 43.2, 45.6 e 8, 49.2 e 8.

<sup>219</sup> In questo caso si ritiene opportuno accentare anche l'avverbio di negazione in ragione della sua importanza a livello semantico e dell'enfasi derivata dalla perturbazione dell'*ordo verborum*.

<sup>220</sup> L'ottava dipende sintatticamente dalla precedente, la 17, nella quale, nonostante lo schema 2+2+2+2, si delinea una serie di compressioni ed espansioni paragonabile a quelle che si stanno esaminando: 2 6 8 10, 4 8 10, 2 6-7 10, 3 6 8 10, 2 4 6 8 10, 2 4 6 10, 2 4 6 8 10, 2 4 6 8 10.

<sup>221</sup> Questa 'falsa conclusione' è significativamente sottolineata dal modulo giambico a cinque accenti al v. 4, un elemento in più che conferma tanto il profilo ritmico che si sta tratteggiando quanto le specificità metrico-sintattiche del petrarchismo bembesco (cfr. quanto scritto nel paragrafo dedicato allo schema n+2 con carattere "conclusivo").

ritmicamente più tradizionale, marcato dall'eccezionale avverbio polisillabico.<sup>222</sup> Vi si oppone il distico finale, che è rallentato dall'*enjambement* anastrofico e dall'incremento del numero di *ictus*, ed è diversificato dall'alternanza di asindeto e sindesi, nonostante la parziale isoritmia.<sup>223</sup>

Si propone un ultimo esempio che avvalora l'ipotesi formulata in questi paragrafi circa la linea ritmica della stanza bembesca, l'ottava 26:

Quanto in mill'anni il ciel devea mostrarne	1 4 6 8 10
di vago et dolce, in voi spiegò et ripose,	2 4 6 8 10
volendo a suo diletto exempio darne	2 6 8 10
de le più care sue bellezze ascose.	4 6 8 10
Chi non sa come Amor soglia predarne,	4 6-7 10
o pur di non amar seco propose,	2 6-7 10
fermi ne' be' vostr'occhi un solo sguardo,	1 4 6 8 10
et fugga poi, se pò, veloce o tardo.	2 4 6 8 10

Essa è perfettamente circolare a causa della ripetizione del modulo giambico nel primo e nel quarto distico, al cui interno si alternano *ictus* in 1a e 2a sede; inoltre ambedue sono sigillati da dittologie che concorrono al rallentamento dei versi. La parte centrale dell'ottava è meno densa a livello accentuale e più lineare sul piano sintattico e retorico, dunque più rapida. Anche in tal caso il contesto è importante, in quanto l'ottava prepara la descrizione della bellezza femminile e il suo immediato rovesciamento nell'accusa alle destinatarie di essere renitenti ad Amore.

Pare ormai lecito affermare che il modulo giambico riveste nelle *Stanze* una funzione quasi architettonica, giacché gli esempi presentati – ma altri se ne potrebbero produrre – documentano l'esistenza di un profilo ritmico della strofe bembesca, che prevede l'apertura e la chiusura con uno o più versi lenti (sovente ma non esclusivamente a base giambica, rispettivamente seguiti e preceduti da un'accelerazione), nonché, in taluni casi, un rallentamento al centro dell'ottava in coincidenza con gli snodi sintattici fondamentali.<sup>224</sup> Si può ora allegare in una prospettiva esclusivamente ritmica un'ulteriore prova di tale comportamento: rispettivamente ben 27 e 28 versi su 50 sono accentati in 6a e 10a sedi nelle posizioni liminari, la prima e l'ottava.<sup>225</sup> In maniera speculare la frequenza dei versi

<sup>222</sup> Nelle *Stanze* si reperiscono solo altri due avverbi lunghi in *-mente*: 24 1, «Questa novellamente ai padri vostri» (1 6 8 10), e 47 8, «compitamente diverria beato» (4 8 10). Bembo è restio ad impiegarli poiché essendo monoaccentuali, benché sillabicamente pesanti, contrastano con la sua ricerca prosodica.

<sup>223</sup> Per inciso si noti che il v. 8 sfrutta una dittologia lunga (marcata dall'anafora dell'avverbio di negazione) di stampo petrarchesco ma soprattutto dantesco (cfr. Praloran 2003e, p. 144), che riecheggia la terna che sigilla l'ottava precedente («et quel ch'informa et regge et serve il mondo»).

<sup>224</sup> Cfr., con gradi d'intensità diversi, almeno le ottave 2, 7, 17 (definizione di Amore), 27 (descrizione della bellezza e delle sue implicazioni), 28 (accusa alle donne riluttanti di fronte ad Amore), 31 (descrizione della bellezza, prima rigogliosa poi appassita a causa della renitenza ad Amore), 32 (invettiva contro l'assurdità del rifiuto di Amore), 35 (condanna della mancata reciprocazione del sentimento amoroso), 39 (difesa del carattere non peccaminoso di amore), 40 (conseguenze del rifiuto d'Amore e viceversa del suo accoglimento) e 43 (denuncia, attraverso una domanda retorica, dell'insensatezza della renitenza ad Amore). Non è forse inutile incrociare queste informazioni con quelle relative agli schemi d'ottava, giacché la maggior parte dei casi elencati presentano una configurazione simmetrica oppure una struttura squilibrata che dà rilievo al distico finale.

<sup>225</sup> Anche Ariosto si avvale di questo espediente ritmico nella chiusura del giro sintattico: «d'alleanza distributiva tra i gruppi A e C [*equivalenti ai nostri 1 e 2*] contro le posizioni prevalenti assunte dal gruppo B [*3*] indica una partecipazione dell'ictus di 8<sup>a</sup> all'andamento ritmico dei versi di chiusura sintattica, e, all'opposto, sembra che l'avvio sintattico di ciascun distico preferisca affidarsi allo spazio atono dopo la 6<sup>a</sup> sede nei versi in posizione dispari» (Dal Bianco 2007, p. 180).

veloci (con tre *ictus*) cresce nei vv. 3 e 5-7, e le chiuse rapide, impostate su tre accenti, sono numeratissime, circoscritte alle ottave 6, 20, 47, 48.

Tale configurazione ritmica compare spesso in contesti precisi (le allocuzioni alle due donne, la descrizione del potere di Amore e delle conseguenze del suo rifiuto, *etc.*) e in ottave segnate da un movimento sintattico sospeso. Combinando questi elementi con la descrizione della sintassi bembesca proposta in precedenza, diviene più agevole comprendere le ragioni di un simile schema: la prosodia asseconda il periodare, dimodoché, qualora vi sia un ritardo sintattico, i rallentamenti corrispondono con l'inizio, il compimento della principale e la conclusione del periodo. Tale fisionomia metrico-sintattica sembra ratificata – almeno in parte – dai dati statistici offerti dalla tabella 11 relativa alla densità accentuale delle diverse posizioni. Infatti, essa testimonia l'immanenza di un modello circolare, talora raddoppiato da una pausa centrale.

A questo punto è forse possibile avanzare un'ipotesi in merito all'ascendenza di questo genere di orchestrazione ritmica. La matrice dell'ottava bembesca è affine, o quantomeno può essere posta in relazione, alla stanza di canzone di Petrarca, di cui ha fornito una descrizione puntuale Sergio Bozzola.<sup>226</sup> Il profilo delineato da quest'ultimo collima con quello bembesco in più punti, sebbene si tratti di metri diversi, e sia necessario procedere con cautela nel confronto. In primo luogo lo studioso ha indicato la preferenza petrarchesca per gli estremi della strofe nella disposizione dei moduli giambici, e per i suoi cardini centrali (la fine della sirma ed eventualmente l'inizio della fronte).<sup>227</sup> In secondo luogo, lo stesso ritratto è desumibile dalle statistiche sulla densità accentuale, che è maggiore all'inizio e alla fine della fronte, nonché alla fine della sirma;<sup>228</sup> pertanto si può dire che «la strofe (ma dovrei dire l'idea ritmica della strofe) comincia preferibilmente con moduli lenti, prosegue con un'accelerazione e chiude la fronte con un nuovo rallentamento; lo stesso, e su valori analoghi, accade nella sirma». <sup>229</sup> In terzo luogo, vi è il trattamento degli *ictus* adiacenti, che nelle *Stanze* sembra conforme alla prassi petrarchesca nelle canzoni, nello specifico per quanto concerne i versi che presentano un ribattimento in 6a e 7a oppure in 9a e 10a, vale a dire nella seconda parte del verso. Bozzola ha rilevato che Petrarca privilegia questa tipologia versale in chiusa (dei piedi o della sirma),<sup>230</sup> e lo stesso andamento, benché attenuato, emerge nelle *Stanze*, dove queste tipologie versali sono spesso usate in quarta posizione e nel distico baciato. Nella piccola clausola (ma non solo) esse sono volte a demarcare la fine di un segmento frastico o periodico, affinché quest'ultima risulti connotata da un'increspatura ritmica e da un

---

<sup>226</sup> Bozzola 2003.

<sup>227</sup> Ivi, pp. 214-215 (le pagine seguenti confermano la tendenza per le altre figure ritmiche).

<sup>228</sup> Ivi, pp. 228-230. Al fine di rendere più agevole la comparazione si riportano almeno le densità medie delle partizioni delle stanze petrarchesche calcolate da Bozzola: 4.35 all'inizio del primo piede, 4.15 alla sua fine, 4.16 all'inizio del secondo, 4.26 alla fine (ivi, p. 229); 4.28 all'inizio della sirma, 4.19 al centro, 4.29 alla fine (ivi, p. 231).

<sup>229</sup> Ivi, p. 233.

<sup>230</sup> Ivi, pp. 223-227. Per quanto riguarda i versi con *ictus* ribattuti in 6a e 7a, si osserva che anche Ariosto è incline a collocarli in quarta e ottava posizioni; mentre non è così per quelli in 9a e 10a, in quanto sono preferibilmente disposti in terza e settima posizione (Dal Bianco 2007, pp. 198-199 e 202-203).

rallentamento, in consonanza con quanto osservato per il modulo giambico e i versi con accenti in 6a 8a 10a.<sup>231</sup> Non occorre dire che lo stesso meccanismo interviene nella chiusura delle ottave. In entrambe le posizioni subentra talora anche una componente di diversificazione ritmica: gli *ictus* contigui in 6a-7a o 9a-10a possono rappresentare una variante dei moduli 3 e 6, ma egualmente movimentare una serie di versi altrimenti segnata dall'insistenza della clausola di 6a 8a 10a.

Non mancano ovviamente elementi di differenziazione in rapporto al modello petrarchesco, innanzitutto il ruolo dell'*ictus* di 1a e dell'attacco di 1a e 4a, i quali non sembrano avere una «vocazione iniziale» nelle *Stanze*,<sup>232</sup> quantunque vi sia una predilezione per le sedi estreme da parte dell'avvio di 1a e 4a, e un rifiuto, da parte del medesimo, delle posizioni terza e sesta. Infatti, l'accento in prima sede, come il ritmo anapestico (sul quale si tornerà più avanti), rappresenta prevalentemente uno strumento di variazione ritmica per Bembo, e non di rado ne è elusa la potenziale solennità quando è accompagnato dall'*ictus* di 4a.

Un altro atteggiamento in parte antipetrarchesco è il conferimento di maggiore lentezza al secondo verso, tratto specifico del modello ritmico dell'ottava bembesca, sporadico nelle canzoni di Petrarca; infatti il v. 2 ha una densità media di 4.46 accenti ed è il più disponibile ad accogliere il modulo a base giambica. Non bisogna però lasciarsi indurre in errore dai dati statistici, bensì valutare attentamente la configurazione dei singoli distici, perché il rallentamento del secondo verso rispetto al primo si incontra in diciotto ottave su cinquanta, e lo scarto è sempre dovuto all'aggiunta di un *ictus*, mai di più.<sup>233</sup> Inoltre ben dodici tra queste ottave presentano un'inarcatura all'interno del primo distico, sovente molto accusata oppure accompagnata da una perturbazione dell'*ordo verborum naturalis*. Il verso iniziale è in effetti quello che innesca il maggior numero di *enjambements*, e, sebbene non si registri una forte escursione rispetto alle altre posizioni, esso è il luogo preferito da Bembo per la sperimentazione di inarcature più “ardite”, che scindono unità sintagmatiche forti e di norma poco soggette a procedimenti inarcati. Queste constatazioni sono rilevanti anche perché confermano che l'addensamento prosodico del verso interessato dal *rejet* rappresenta una strategia di compensazione ritmica per Bembo.<sup>234</sup>

Fissate tali coordinate, può essere utile ricordare che la linea sintattica e ritmica della stanza petrarchesca è esattamente il modello individuato da Marco Praloran per l'ottava del *Furioso*, e le annotazioni sparse in nota dovrebbero aver in parte certificato la correttezza del raffronto.<sup>235</sup> Tuttavia, alla luce dei dati raccolti sinora e della descrizione del poema ariostesco procurata da Dal Bianco, si può

---

<sup>231</sup> Si trova solo una deroga, nell'ottava 44, che tuttavia ha una costruzione seriale ed allinea in ciascun verso una proposizione interrogativa, dimodoché il movimento e il respiro sintattico non sono paragonabili agli altri casi.

<sup>232</sup> Ivi, p. 222; per la prassi petrarchesca cfr. ivi, pp. 221-222.

<sup>233</sup> Soltanto in cinque casi l'attacco è veloce, scandito da tre accenti, e non è forse casuale che si tratti di ottave racchiuse entro la prima quindicina, ossia una zona del poemetto in cui la densità accentuale è minore e la presenza dei moduli giambici ridotta (cfr. le ottave 1, 6, 9, 12, 14). Pure il secondo verso ospita soltanto in cinque casi un modulo a tre accenti.

<sup>234</sup> Per l'esemplificazione si rimanda al paragrafo dedicato alle figure dell'*ordo verborum artificialis* e all'*enjambement*.

<sup>235</sup> Cfr. Praloran 2009b.

dire che il confronto con Petrarca è più pertinente per le *Stanze* che per l'*Orlando furioso* sul fronte strettamente ritmico-prosodico.

A margine di questa riflessione sembra appropriato dedicare qualche riga al confronto con le canzoni di Bembo: è infatti parsa doverosa una verifica su un campionario, pur ridotto.<sup>236</sup> Innanzitutto bisogna premettere che la fisionomia dell'endecasillabo delle canzoni si discosta molto da quello delle *Stanze*, poiché esso è molto più leggero a livello prosodico. La frequenza dei versi impostati su tre accenti è assai superiore, mentre quella dei versi lenti (in particolare giambici) è notevolmente inferiore. Al di là di tale difformità si può tuttavia riscontrare, nella maggior parte delle strofe studiate,<sup>237</sup> una struttura affine a quella petrarchesca: l'attacco della stanza, la fine della fronte e/o l'inizio della sirma, la conclusione di quest'ultima sono congiunte con un rallentamento, dovuto in genere a un aumento della densità accentuale, mentre tra di loro si assiste a un calo della concentrazione. Si può quindi immaginare che si tratti realmente di un profilo ritmico congeniale a Bembo, e che esso sia consapevolmente ricercato.

**Tabella 8:** distribuzione dei moduli ritmici nell'ottava

<i>Modulo</i>	N.	1	2	3	4	5	6	7	8
1.1 246810	63	8	8	4	8	5	12	8	11
1.2 146810	26	3	8	2	3	2	1	3	4
1.3 46810	19	2	2	4	4	4	1	1	1
<i>tot.</i>	108	13	18	10	14	11	14	12	16
2.1 24810	18	2	1	3	1	2	4	1	4
2.2 14810	10	1	1	1	2	2	1	1	1
2.3 4810	16	2	2	2	0	3	4	3	0
<i>tot.</i>	42	5	4	6	3	7	9	5	5
3.1 24610	20	1	2	5	3	3	3	3	0
3.2 14610	12	2	1	0	0	2	2	3	2
3.3 4610	11	1	1	2	0	2	2	1	2
<i>tot.</i>	43	4	4	7	3	7	7	7	4
4.1 24710	3	0	0	0	2	0	1	0	0
4.2 14710	4	0	0	0	2	1	0	0	1
4.3 4710	3	0	0	0	1	1	0	1	0
<i>tot.</i>	10	0	0	0	5	2	1	1	1

<sup>236</sup> Sono stati analizzati i seguenti testi: Bembo, *Rime* 26, *Felice stella il mio viver segnava* (probabilmente 1500-1501, sicuramente ante 1510-1511), 27, *Preso al primo apparir del vostro raggio* (ante 1505), 58, *Ben ho da maledir l'empio Signore* (prime tre stanze; 1500-1501), 59, *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde* (1530 circa, ma rielaborazione di un testo di inizio secolo: *Rime* 189), 179, *Gioia m'abonda al cor tanta et si pura* (probabilmente 1500-1501), 92, *Per che 'l piacer a ragionar m'invaglia* (prime due stanze; 1501), 102, *Alma cortese, che dal mondo errante* (prime due stanze; fine 1507), 124, *Poscia che 'l mio destin fallace et empio* (prime due stanze; ante 1499). Il *corpus* consta di poco più di duecentocinquanta versi. Si tratta di canzoni che presentano in attacco e in chiusura di stanza un endecasillabo, e in generale contengono pochi settenari (se non alcuno), e la cui misura strofica è ridotta, poste alcune eccezioni.

<sup>237</sup> Eccepiscono sicuramente Bembo, *Rime* 92 e 102.



5.1 2610	9	1	2	4	0	0	1	0	1
5.2 26810	35	5	5	5	5	0	8	3	4
<i>tot.</i>	44	6	7	9	5	0	9	3	5
6.1 3610	6	1	0	0	1	1	0	3	0
6.2 13610	1	0	0	0	0	1	0	0	0
6.3 36810	18	5	0	2	3	1	1	2	4
6.4 136810	15	1	3	1	1	5	1	1	2
<i>tot.</i>	40	7	3	3	5	8	2	6	6
7.1 1610	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7.2 16810	4	2	1	0	0	1	0	0	0
<i>tot.</i>	4	2	1	0	0	1	0	0	0
8.1 67	64	6	7	8	9	11	6	10	7
8.2 12	4	1	0	0	0	1	1	0	1
8.3 23	5	0	0	3	1	0	0	0	1
8.4 34	3	1	0	1	1	0	0	0	0
8.5 45	5	2	0	0	2	1	0	0	0
8.6 56	2	0	0	0	0	0	1	0	1
8.7 78	4	0	2	0	1	0	0	1	0
8.8 910	19	2	4	3	1	1	0	5	3
<i>tot.</i>	106	12	13	15	15	14	8	16	13
<i>altri</i>	1	1	0	0	0	0	0	0	0

**Tabella 9:** frequenza dei gruppi ritmici

<i>Modulo</i>	1	2	3	4	5	6	7	8
1. 46810	3.25	4.50	2.50	3.50	2.75	3.50	3.00	4.00
2. 4810	1.25	1.00	1.50	0.75	1.75	2.25	1.25	1.25
3. 4610	1.00	1.00	1.75	0.75	1.75	1.75	1.75	1.00
4. 4710	0	0	0	1.25	0.50	0.25	0.25	0.25
5. 2610	1.50	1.75	2.25	1.25	0.00	2.25	0.75	1.25
6. 3610	1.75	0.75	0.75	1.25	2.00	0.50	1.50	1.50
7. 1610	0.50	0.25	0	0	0.25	0	0.25	0
8. <i>ictus adiacenti</i>	3.00	3.25	3.75	3.75	3.50	2.00	4.00	3.25
9. <i>altri</i>	0.25	0	0	0	0	0	0	0

**Tabella 10:** frequenza relativa dei gruppi ritmici

<i>Modulo</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>
<i>1. 46810</i>	12.15	16.82	9.35	13.08	10.28	13.08	11.21	14.95
<i>2. 4810</i>	11.36	9.09	13.64	6.82	15.91	20.45	11.36	11.36
<i>3. 4610</i>	9.30	9.30	16.28	6.98	16.28	16.28	16.28	9.30
<i>4. 4710</i>	0	0	0	50.00	20.00	10.00	10.00	10.00
<i>5. 2610</i>	13.64	15.91	20.45	11.36	0	20.45	6.82	11.36
<i>6. 3610</i>	17.07	7.32	7.32	12.20	19.51	4.88	14.63	14.63
<i>7. 1610</i>	50.00	25.00	0	0	25.00	0	0	0
<i>8. ictus adiacenti</i>	11.32	12.26	14.15	14.15	13.21	7.55	15.09	12.26
<i>9. altri</i>	100	0	0	0	0	0	0	0

**Tabella 11:** numero e densità di accenti nelle posizioni dell'ottava

<i>N. di accenti</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>	<i>Tot.</i>
<i>6</i>	0	2	0	0	1	0	0	0	3 (0.75%)
<i>5</i>	21	24	14	21	20	19	27	26	172 (43.25%)
<i>4</i>	24	19	27	27	22	24	15	20	178 (44.75%)
<i>3</i>	5	5	9	2	7	7	8	4	47 (11.25%)
<i>densità media</i>	4.32	4.46	4.10	4.38	4.30	4.24	4.38	4.44	4.33

**Tabella 12:** numero di accenti ribattuti nelle posizioni dell'ottava

<i>N. di accenti</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>	<i>Tot.</i>
<i>6</i>	0	2	0	0	1	0	0	0	3 (2.83%)
<i>5</i>	9	5	7	7	8	5	15	8	64 (60.38%)
<i>4</i>	3	6	8	8	5	3	1	5	39 (36.79%)

### III. LA VARIAZIONE RITMICA E IL DISTICO FINALE

Nel capitolo precedente è stata accordata la precedenza alle variazioni di concentrazione e ad alcuni moduli con uno spiccato valore “strutturale”; non resta quindi che occuparsi direttamente della consecuzione dei moduli entro l’ottava al fine di meglio definire la varietà ritmica delle *Stanze*. Si è deciso tuttavia di rinunciare a un’analisi di ciascun distico tesa a rintracciare delle costanti nell’accostamento dei gruppi ritmici – come invece è stato fatto da Dal Bianco per il *Furioso* –, poiché essa pare poco produttiva. Infatti, questo tipo di esame condotto sulla sola clausola certifica che la dimensione ridotta del poemetto porta con sé un’estrema diversificazione delle sequenze, a tal punto che lo studio delle uniformità si ridurrebbe quasi allo studio delle singole realizzazioni.

Uno sguardo complessivo rivela che le ottave “monocordi”, impostate su versi appartenenti a soli tre gruppi ritmici (in genere con netta predominanza di uno di loro), sono soltanto sei (15, 26, 36, 38, 47), e in esse come nelle restanti non vi sono mai più di tre versi consecutivi dello stesso *pattern*. In



a duo di lor nel tempio apparve, et disse:	2 4 6 8 10 (4.7-8)
Amor è seme d'ogni ben fecondo, et quel ch'informa et regge et serva il mondo.	2 4 6 8 10 2 4 6 8 10 (17.7-8)
son fole di romanzi et sogno et ombra, che l'alme simplicette preme et 'ngombra.	2 6 8 10 2 6 8 10 (36.7-8)

La ripetizione del modulo prosodico è bilanciata in tutti i casi dal ritmo in senso più comprensivo: nel secondo e nel terzo la variazione è basata sull'alternanza tra un andamento ternario ed uno binario o unitario; nel primo invece il movimento è ottenuto grazie all'inarcatura e alla dittologia in punta al v. 8.

I restanti distici baciati, quattordici, sono divisibili equamente in due categorie: (1) avvicendamento di *ictus* di 1a e di 2a, (2) presenza di un accento soprannumerario ed eventualmente sua alternanza. Esemplichiamo brevemente i due fenomeni:

ch'ancor la bella machina superna altri che tu, non volve et non governa.	2 4 6 10 1 4 6 10 (18.7-8)
creò da prima et hor le nutre et pasce, onde l principio d'ogni vita nasce.	2 4 6 8 10 1 4 6 8 10 (19.7-8)

Nel primo caso la sostituzione dell'accento di 2a con uno di 1a è accompagnata a livello retorico dal passaggio dalla dittologia asindetica a quella sindetica anaforica. Nel secondo l'identità prosodica è arricchita dalla quasi omeoarchia tra *prima* e *principio* (che occupano peraltro posizioni sillabiche prossime) e dalla *o* tonica in 6a sede, ma è mitigata dall'*ictus* in 1a sede e dall'opposizione di un verso bipartito e chiastico (tuttavia polarizzato dallo sviluppo dittologico del secondo membro) ad uno unitario.

Quanto agli accenti soprannumerari si vedano i seguenti versi:

concenti il maggior Thosco addolcir l'aura, che sempre s'udirà risonar Laura.	2 5-6 9-10 2 6 9-10 (22.7-8)
quanta Amor da' bei cigli ALTA et diversa gioia, pace, dolcezza, et grATIA versa.	1 3 6-7 10 1 3 6 8 10 (24.7-8)
Che le vOSTRe tranquille et PuRe luci del suo CORSO mortal segua PeR duci?	3 6 8 10 3 6-7 10 (44.7-8)

Nel primo distico l'allitterazione della vibrante, rafforzata dalle apocopi, crea un tessuto molto coeso, nondimeno variato a livello ritmico: il primo contraccanto al v. 7 produce una lieve increspatura che si oppone alla gravità del trisillabo tronco del v. 8. La seconda coppia di versi è più diversificata: la dittologia in clausola, con scontro d'arsi in 6a-7a e sinalefe, scivola attraverso l'*enjambement* in un verso quadripartito, con un netto cambiamento ritmico; mentre la quasi rima tra «alta» e «gratia» crea un parallelismo in verticale che rileva la differenza prosodica delle due clausole. L'ultimo distico è contraddistinto da un'alterazione delle velocità: il verso prefinale scorre fluidamente verso l'inarcatura a causa della regolarità prosodica garantita dalla dittologia, ma il movimento si arresta a metà del verso

finale a causa dell'iperbato, che induce una curva dapprima ascendente poi discendente, evidenziata dal ribattimento.

Si sostì ora su una quartina dell'ottava 35, per dedurne alcune implicazioni sulla tecnica bembesca:

mostrarvi acerbe et torbide non lice;	2 4 6 10
et quelle men, cui più l'honesto è caro:	2 4 6 8 10
che s'io sostenni te, mentre cadevi,	2 4 6-7 10
debbo cadendo haver chi mi rilevi.	1 4 6 10 (35.5-8)

Dal punto di vista prosodico l'ultimo verso si distingue per l'accento di 1a, ma questo non è il solo elemento di differenziazione: i versi che lo precedono sono caratterizzati da bipartizioni o simmetrie molto precise, mentre l'ultimo verso è frammentato dall'interposizione del gerundio (si noti che Bembo avrebbe potuto scrivere *\*cadendo debbo haver chi mi rilevi*, e avrebbe ottenuto un endecasillabo di 2a 4a 6a 10a). Inoltre, sebbene tutti i versi presentino un accento in 4a e in 6a, si alternano versi *a maggiore* e *a minore*, e il primo è passibile di una duplice lettura a causa della dittologia centrale, dimodoché la tessitura della quartina risulta mossa.

Consideriamo ora le clausole qualificate da un cambiamento ritmico vero e proprio (trentadue su cinquanta):

et hanno in guardia lor tutta la legge,	2 4 7-8 10
che le belle contrade amica et regge.	3 6 8 10 (2.7-8)
Et di Signor mansueto et fedele,	4 7 10
tiranno disleal farlo et crudele?	2 6-7 10 (16.7-8)
verso quei, che potea sovra 'l suo nido	1 3 6-7 10
alzarla a volo, et darle vita et grido?	2 4 6 8 10 (23.7-8)
mentr'egli ha 'l porto a man sinistra et destra,	2 4 6 8 10
et l'aura della vita anchor gli è destra.	2 6 8 10 (28.7-8)
et sé di rozze in atto et 'n pensier vili,	2 4 6 9-10
sovra l'uso mondan scorte et gentili?	1 3 6-7 10 (43.7-8)
et come non so che si bea con gli occhi,	2 6 8 10
perché sempre di gioia il cor trabocchi.	3 6 8 10 (45.7-8)

Le modalità esecutive facilmente realizzabili sono due: la successione di un verso a base “pari” e uno “dispari” (di norma anapestico o dattilico),<sup>243</sup> e lo sfruttamento del carattere inclusivo del modulo giambico (nella sua variante a cinque *ictus*) rispetto ai gruppi 2, 3, 5 e 7.<sup>244</sup> Quest'ultimo è infatti molto plasmabile e consente di mantenere un'affinità nella varietà: è sufficiente sottrarre un accento (che non

<sup>243</sup> Si prenda quale esempio il primo distico: prima un endecasillabo piano, regolarmente pausato, poi uno fortemente ascendente che dopo l'attacco anapestico si placa nella dittologia attraverso la consueta clausola di 6a 8a 10a. Ma l'effetto può essere opposto se l'alternanza pertiene tra i gruppi 6 e 5 (o 7), come nell'ultima coppia di versi: la variante anapestica con accenti in 3a 6a e 8a posizioni ha una cadenza conclusiva che contrasta e tempera il carattere ascendente dell'altro modulo, poco congruo alla chiusa.

<sup>244</sup> Si veda il quarto distico riportato: il modulo 2 6 8 10 lascia un ampio spazio atono nel primo emistichio, creando uno scompenso ritmico rispetto dal verso precedente.

sia quello di 1a o 2a) affinché si produca un netto stacco ritmico, poiché la regolarità del modulo viene subito meno e si verifica un cambiamento di velocità in una parte del verso. Naturalmente le diversità prosodiche sono quasi sempre sostenute dalla struttura retorico-sintattica dei versi e dalle inarcature, come è evidente negli esempi appena prodotti.

Di solito la consecuzione di ritmi diversi è estesa a tutta l'ottava, come nella 14:

Et son hor questi, ch'io v'addito et mostro,	4 8 10
l'uno et l'altro di laude et d'honor degno.	1 3 6 9-10
Et perch'essi non sanno il parlar nostro,	3 6 9-10
per interprete lor seco ne vegno,	4 6-7 10
e 'n lor vece dirò, come che al vostro	3 6-7 10
divin conspetto huom sia di dire indegno;	2 4 6 8 10
et se cosa <u>U</u> direte, che non s'U:si	3 6 10
<u>U</u> dir tra voi, la dea strana mi scusi.	2 4 6-7 10 <sup>245</sup>

Spicca prima di tutto la funzione dei vv. 1, 4, 6 e 8, afferenti al primo e al secondo modulo (o una loro variante con accento ribattuto), e qualificati dalla base pari nonché dalla ricerca di lentezza in punta di verso. Tra questi puntelli ritmici e sintattici si assiste ad un netto cambiamento ritmico, dovuto all'inserzione dei moduli anapestici, che modificano continuamente la curva ritmica. Il procedimento in questo caso serve anche a contrastare l'andamento per distici della sintassi, sottolineato dalla congiunzione copulativa ripresa in anafora all'inizio di ciascuno. Tuttavia la prosodia non è l'unico mezzo di variazione, giacché nella seconda quartina si attiva uno strumento supplementare: la coincidenza di metro e sintassi è minata attraverso gli *enjambements*, la cui forza è però smorzata dalla coincidenza di *rejets* e *contre-rejets* con le cesure, e dalla maggiore lentezza del secondo verso coinvolto.

La medesima situazione prosodica, privata della torsione sintattica, appare nell'ottava 8:

L'una ha 'l governo in man delle contrade,	1 4 6 10
l'altra è d'honor et sangue a lei compagna.	1 4 6 8 10
Queste non pur a me chiudon le strade	1 4 6-7 10
dei petti lor, che pianto altrui non bagna;	2 4 6 8 10
ch'anchor vorrian di pari crudeltade	2 4 6 10
dall'orse a l'austro et dall'Indo a la Spagna	2 4 7 10
tutte <i>inasprir</i> le donne e i cavalieri,	1 4 6 10
<i>tanto hanno</i> i cori <i>adamantini</i> et feri.	1-2 4 8 10

L'ossatura dell'ottava è fondamentalmente binaria e costruita su due *patterns* ritmici (1 e 3), tuttavia Bembo la incrina incessantemente al fine di evitare un irrigidimento eccessivo e un effetto di monotonia. La prima quartina è abbastanza omogenea a livello prosodico a causa dell'egemonia degli *ictus* di 1a 4a e 6a, ma è diversificata a livello retorico-sintattico: al v. 2 la dittologia centrale crea una sospensione assente nel verso precedente; ai vv. 3-4 s'introduce un *enjambement* debole sul piano ritmico a causa del modulo giambico, ma secco per la brevità del *rejet* e la posizione anastrofica del possessivo. Nella seconda quartina il gruppo 3 continua ad occupare le sedi pari, ma vi è contrapposto dapprima un endecasillabo dattilico poi un verso appartenente al secondo *pattern*, che instaurano una forte *variatio*. In

<sup>245</sup> Una struttura ritmica simile è presente nell'ottava seguente, la 15, già commentata nel paragrafo precedente.

particolare l'ultimo verso, increspato da un ribattimento in avvio, si scioglie in una dittologia lunga eccezionale in Bembo, cosicché l'atonìa delle sillabe centrali causa uno scarto notevole rispetto ai versi precedenti.

Infine, l'ottava 41 permette di ribadire l'importanza di alcune strategie ritmiche ma soprattutto la specificità del distico baciato:

Pasce la pecorella i verdi campi,	1 6 8 10
et sente il suo monton cozzar vicino;	2 6 8 10
ondeggia et par ch'in mezzo l'acque avampi	2 6 8 10
con la sua amata il veloce delphino;	4 7 10
per tutto, ove 'l terren d'ombra si stampi,	2 4 6-7 10
sosten due rondinelle un faggio, un pino:	2 6 8 10
et voi pur piace in di.su.sATE tempore	2 4 8 10
river solinghe et .scompagnATE sempre.	1 4 8 10

Escluso il v. 4 (eccezionalmente dattilico), il sestetto è contrassegnato dalla presenza fissa dell'*ictus* in 6a sede e da un ampio spazio vuoto prima di esso, mentre nel distico finale la situazione è rovesciata: sparisce l'accento in 6a sede e compare quello di 4a. Il distico baciato presenta una chiara marca petrarchesca, sia per quanto concerne il modulo, sia per la cura riservata ai valori fonici (avvio di entrambi i versi con la labiodentale sonora, allitterazione della sibilante, rima al mezzo); nondimeno la somiglianza ritmica è attenuata dall'accostamento di un verso unitario ad uno tendenzialmente bipartito, e agevolata dall'*enjambement* anastrofico.

Questa opposizione ritmica tra distici alternati e distico baciato rappresenta un tratto marcato nelle *Stanze* di Bembo, che trova la sua giustificazione sul piano sintattico e argomentativo, in quanto la struttura distributiva del periodo bembesco implica non di rado una messa in rilievo della clausola, che assume un valore conclusivo e talora un tono sentenzioso. Tale interdipendenza è evidente nelle ottave 5 (con schema 6+2 e chiusa sentenziosa), 10 (con schema 6+2), 30 (con schema 2+2+2+2 e chiusa sentenziosa), 33 (con schema 6+2, di tipo comparativo *qual ... tal ...*), 44 (dominata dalla giustapposizione frastica sciolta nel distico finale); nelle quali l'inserzione del passo anapestico negli ultimi due versi è spesso responsabile dello stacco ritmico.<sup>246</sup>

#### IV. IMPLICAZIONI RITMICO-PROSODICHE DELLE VARIANTI

Le *Stanze* subiscono molte revisioni nel corso degli anni, e un numero considerevole di emendamenti ha una ricaduta importante sul profilo ritmico-prosodico dell'endecasillabo e dell'ottava, ma soprattutto alcuni interventi sono mirati a correggere proprio questi aspetti.

Per quanto riguarda la tipologia delle varianti si può proporre una prima grande distinzione tra le modifiche che comportano un mutamento degli accenti (predominanti) e quelle che conservano l'identità prosodica ma provocano un cambiamento ritmico. I ritocchi prosodici pertengono 50 versi (un ottavo del totale), tuttavia essi non influiscono in maniera significativa sul quadro statistico generale

<sup>246</sup> Con gradi d'intensità diversi si vedano inoltre almeno le ottave 4, 18, 22, 25, 27, 30, 31, 40, 45, 46 e 49.

poiché spesso le correzioni si compensano reciprocamente. Gli scarti sono talmente minimi che si rinuncia a fornire una tabella comparativa, e ci si limita a segnalare che in D si verifica un incremento sensibile del modulo 2 4 6 8 10, bilanciato dalla flessione della sua variante con attacco di 1a, e una diminuzione dei moduli 2 6 8 10 e 1 3 6 10. All'interno di questa classe di emendamenti si possono individuare cinque situazioni: a) sostituzione dell'*ictus* di 1a con uno di 2a e viceversa (5 casi, di cui 4 relativi al modulo giambico); b) aggiunta di un *ictus* senza ricadute sull'appartenenza al *pattern* (5 casi); c) eliminazione di un *ictus* priva di conseguenze per l'appartenenza al *pattern* (2 casi); d) modifica di uno o due *ictus* che non altera l'appartenenza al *pattern* (3 casi); e) cambio del gruppo ritmico (35 casi). Infine, in sede preliminare è d'obbligo una precisazione in merito alla stratificazione degli emendamenti: la metà dei cambiamenti pertinenti il profilo accentuativo dell'endecasillabo risale a Ve1, mentre un quarto circa alla fase estrema (W e seguenti). Evidentemente si potrà proporre soltanto un campionario rappresentativo della *ratio* correttoria di Bembo, non l'intera casistica, e l'attenzione si appunterà principalmente sulla quinta categoria della divisione proposta, poiché ad essa appartengono i casi più interessanti e orientativi per comprendere la sensibilità metrica del poeta.

Il primo elemento che emerge dall'analisi delle varianti è che Bembo emenda molto spesso il distico baciato o la piccola clausola, ritoccando nonché il profilo accentuativo anche quello retorico:<sup>247</sup>

16.7-8	Et molto più che 'l legno vecchio 'l tarlo, rodendo et lacerando sempre andarlo?		4 6 8 10 2 6 8 10
	Et di Signor mansueto et fedele, tiranno disleal farlo et crudele?	<i>β</i>	4 7 10 2 6-7 10
17.8	et, per dir breve, è quel che regge il mondo. et quel ch'informa et regge et serva il mondo.	<i>Ve1</i>	4 6 8 10 2 4 6 8 10
19.7-8	creò da prima et hor vaghe le gira, ovunque 'l padre lor si spechia et mira.		2 4 (6-)7 10 2 4 6 8 10
	creò da prima et hor le nutre et pasce, onde 'l principio d'ogni vita nasce.	<i>β - s</i>	2 4 6 8 10 1 4 6 8 10

Nel primo esempio il mutamento ha ragioni semantiche e stilistiche che oltrepassano la dimensione ritmico-prosodica; nondimeno vale la pena di osservare l'eliminazione dei gerundi (molto rari nelle *Stanze*), l'introduzione di una forte variazione ritmica sia all'interno del distico baciato sia tra quest'ultimo e ciò che lo precede, nonché il rafforzamento della configurazione ritmica normale dell'ottava attraverso l'inversione delle velocità dei versi. La clausola dell'ottava 17 testimonia invece la nota funzione armonizzatrice delle terne, che si inseriscono di preferenza nei movimenti di chiusa e contribuiscono in maniera determinante alla loro efficacia. Il distico dell'ottava 19 mostra la ricerca di

<sup>247</sup> A destra delle lezioni si indica in quali testimoni (o gruppi di testimoni: fasi *α*, *β*, *etc.*) esse sono attestate: qualora la variante sia introdotta e conservata in tutti i testimoni si indica soltanto il primo in cui appare; altrimenti, qualora vi siano porzioni testuali mutate più volte e in maniera non univoca, si indicano tutti i testimoni in cui sono tradite le lezioni. La scelta di una simile rappresentazione delle varianti, benché inconsueta, è giustificata dalla necessità di indicare i moduli ritmici delle singole lezioni al fine di non appesantire eccessivamente il commento.



una diversificazione tra il verso prefinale e quello conclusivo, poiché nella versione iniziale entrambi i versi erano impostati su figure binarie, mentre in quella definitiva si contrappone una struttura bipartita a un verso unitario. Lo stesso avviene nell'ottava 16, in cui la variazione è conseguita attraverso l'epifrasi. Questi elementi confermano quanto visto nel capitolo precedente: il distico baciato è sì spesso qualificato dall'isometria, tuttavia il poeta è attento a variare la linea sintattica al fine di eludere la monotonia.

Una declinazione particolare del fenomeno appena esaminato consiste nella *variatio* attraverso l'introduzione di dittologie:

26.7-8	fermisi a veder voi solo una volta, et fugga poi, se può, con l'alma sciolta.		1 6-7 10 2 4 6 8 10
	fermi ne' be' vostr'occhi un solo sguardo, et fugga poi, se può, veloce o tardo.	<i>G, L, Wd</i>	1 4 6 8 10 2 4 6 8 10
38.7	quando 'l porto gli appar de la man destra mentre 'l porto gli appar de la man destra mentr'egli ha 'l porto a man sinistra et destra,	<i>γ</i> <i>Vel</i>	1 3 6 8 10 1 3 6 8 10 2 4 6 8 10

I versi conclusivi dell'ottava 26 ribadiscono la cura riservata da Bembo alla strutturazione sintattica dei versi e il valore di clausola ritmica affidato alle dittologie sindetiche. Inoltre la lezione definitiva è senza alcun dubbio molto più efficace, perché l'opposizione ritmica tra i due versi è decisamente migliorata grazie alla fluidificazione della zona centrale del v. 7. Il v. 7 dell'ottava 38 è più interessante poiché la figura binaria serve anche a variare la rima equivoca che caratterizza il distico.

Lo sforzo di Bembo nel conseguire una tessitura varia dell'endecasillabo e dell'ottava è palese anche nelle alterazioni del peso e della qualità delle parole (tronche, piane, sdruciole):

11.7	o vi darò i miei cigni e 'l mio figliolo, o prendete i miei cigni e 'l mio figliuolo,	<i>Vel</i>	4 6 10 3 6 10
48.1-2	Così voi vi trovate, altri cercando, et trovando vi fate alme et felici. Così voi vi trovate, altrui cercando, et fate nel trovar paghe et felici.	<i>Vel</i>	2 6-7 10 3 6-7 10 2 6 8 10 2 6-7 10

Nel primo caso la correzione non solo migliora la coerenza degli enunciati, bensì permette di evitare una forse eccessiva insistenza sulle parole tronche; infatti, la redazione primitiva presenta una parola ossitona quasi ad ogni verso, e in W Bembo attenua anche «là» al v. 4, sostituendolo con «a lor». Il distico iniziale dell'ottava 48 è più indicativo: il poeta elimina il secondo gerundio, alleggerendo il verso, e disloca il verbo «fate» sotto accento di 2a, cancellando così la corrispondenza grammaticale e metrica con «trovate». Inoltre in entrambi i casi si registra un netto incremento della varietà ritmica dei versi, in un caso attraverso l'introduzione di un endecasillabo anapestico, nell'altro grazie alla caduta del ribattimento di 6a-7a al v. 1.

Un altro tratto rilevante benché sporadico è l'eliminazione di *enjambements* molto accusati a favore di una linea ritmica più armoniosa:

27.3-5	care perle et rubini, onde le note escon da far ognihum restar conquiso; la vista un sol, che i cor scalda et percote,		1 3 6-7 10 1 4 6 8 10 2 4 6-7 10
	care perle et rubini, ond'escon note da far ogni huom da se stesso diviso; la vista un sol, che scalda entro et percote,	<i>Wd</i>	1 3 6 8 10 2 4 7 10 <sup>248</sup> 2 4 6-7 10
40.3-4	se dove possa aviticchiar le corna tortili sue, non ha ciascuna vite,		2 4 8 10 1 4 8 10
	se dove avolger possa le sue corna et sé fermar, non ha ciascuna vite,	<i>W</i>	2 4 6 10 2 4 8 10

Nell'ottava 27 il lenimento dell'inarcatura è forse giustificato dalla volontà del poeta di schivare un eccesso di fratture, giacché ai vv. 1-2 è presente un altro *enjambement* forte; per di più l'inarcatura dei vv. 3-4 era realizzata in maniera poco convincente, mentre la nuova clausola è più fluida e tradizionale. L'emendamento del secondo distico risponde invece a chiare esigenze di *variatio*, poiché la nuova soluzione consente di sfuggire la replicazione dell'anastrofe dell'aggettivo possessivo (presente anche in attacco al v. 6), e introduce una variazione nella consecuzione dei *patterns* ritmici. Inoltre l'*enjambement* produceva un effetto dissonante rispetto alla configurazione ritmico-sintattica dell'ottava, perché l'asimmetria non era armonizzata e compensata nell'insieme.

Vi sono poi molti interventi che sembrano espressamente intesi a migliorare il profilo ritmico dell'ottava e l'euritmia dell'endecasillabo:

4.5-6	et già col studio han l'opra a tal condotto che senza questionarne ognium le crede;		2 4 6 8 10 2 6 8 10
	et han già la bell'opra a tal condotto che senza question farne ognium le crede;	<i>Vel</i>	3 6 8 10 2 5-6 8 10
19.5	felici, leggiadrette, pure et snelle, liete, care, felici, pure et snelle,	<i>W</i>	2 6 8 10 1 3 6 8 10
29.4	farei de la pietà romper un scoglio; mollirei di pietate ogni aspro scoglio; farei de la pietà romper un scoglio; rompereï de la pieta ogni aspro scoglio; rompereï di pietate ogni aspro scoglio; pianger farei ben aspro et duro scoglio;	<i>Vel</i> <i>L, W</i> <i>W'</i> <i>W''</i> <i>Wd</i>	2 6-7 10 3 6 8 10 2 6-7 10 3 6 8 10 3 6 8 10 1 4 6 8 10

Nel distico dell'ottava 4 il poeta corregge un vero forse un po' zoppicante e grazie all'inversione del rapporto tra le densità accentuali dei due versi ristabilisce la consueta linea melodica della stanza, che prevede conclusioni lente e transizioni più rapide. Inoltre anche in questo caso si constata un'accentuazione della varietà ritmica dell'ottava dopo la modifica. Il ritocco del v. 5 dell'ottava 19 riflette senz'altro la necessità di conferire maggiore armonia all'enumerazione: la soluzione finale denota

<sup>248</sup> Questo verso conosce una fase intermedia in *W'*, dove è: «che fanno ogni huom da se stesso diviso».

la tipica leggerezza petrarchesca, a differenza della prima lezione, gravata dal polisillabo sotto accento di 6a che incrinava l'equilibrio tra i termini della serie. Come si è visto nel capitolo dedicato agli artifici retorici, questo verso è determinante per la struttura ritmica dell'ottava, e la sua correzione è quindi assai indicativa. Nell'ultimo caso la mano di Bembo interviene di nuovo ad aggiustare un verso non ancora del tutto soddisfacente dal punto di vista ritmico, e ad instaurare (o rafforzare) un'allusione a Petrarca. L'aggiunta della specificazione «ogni aspro» in Ve1 chiarisce il riferimento al secondo emistichio di *Rvf* 171.6 («et rompre ogni aspro scoglio»), mentre la sostituzione di *rompere* con *piangere* potrebbe rimandare a *Rvf* 286.14 («ch'avria virtù di far piangere un sasso»), sebbene l'immagine sia classica. Dal punto di vista formale occorre parimenti notare l'introduzione del modulo giambico nella piccola clausola, in coincidenza con la fine di una frase, nonché l'instaurazione di un parallelismo variato tra le serie di aggettivi dei vv. 2 e 4: «Aspro et duro scoglio» assona con «Argo et cupo et lento orgoglio». Il secondo aggettivo, «duro», non solo contamina la reminiscenza dei *Fragmenta* con un altro luogo dei medesimi – *Rvf* 71.44, «aspra pena et dura» –, ma insieme con l'anastrofe di infinito e verbo reggente contribuisce a decelerare il verso.

Le correzioni che non mutano il profilo accentuativo degli endecasillabi riflettono ugualmente la propensione di Bembo a rallentare i versi; infatti, quantunque non sia stato esplicitato sempre, essa rappresenta una costante pure delle varianti appena analizzate. Nello specifico questa disposizione si traduce frequentemente nell'eliminazione dell'apocope a favore della sinalefe (una decina di volte):

1.6	forse come si vive suso in cielo tutta di ben amar accesa in zelo tutta d'amarsi Accesa in vivo zelo tutta di benE Amarsi Accesa in zelo	Ve1 W'
3.1	La qual in somma è questa: ch'ogniun viva La qual in somma è questa: ch'ogni HUOm viva	Ve2
3.3	Però qual alma se ne rende schiva Però quando Alma se ne rende schiva	Ve2
3.7	et sopra tutto come gran peccato et sopra Ogni'altro come gran peccato	W'
27.8	potrebbon dar al mondo ogni salute potrebbon darE Al mondo ogni salute	D
39.6	Se per girar il sol, stendersi il vento Se per girar il solE, Ir vago il vento	Ve1
43.2	et con loro partir ogni pensiero et con loro partirE Ogni pensero	D

Molti tra questi esempi possono essere rubricati come varianti meramente ritmiche, in cui la decisione di introdurre la sinalefe rappresenta il movente primario dell'intervento.

Il caso opposto – l'espunzione della sinalefe e l'introduzione dell'apocope – è circoscritto a due versi:

45.1	O quanto è dolce, senza ch'altri il stringa O quanto è dolce, perch'Amor la stringa	<i>Ve1</i>
48.2	et trovando vi fate Alme et felici et fate nel trovar liete e felici et fate nel trovar paghe e felici	<i>W'</i> <i>L, Wd</i>

Il primo verso è meno importante perché la soppressione della sinalefe è provocata da una modifica apportata al v. 2 dell'ottava (di cui si è già detto), ossia la sostituzione di «cor» con «alma» che provoca necessariamente il cambiamento di genere del pronome al v. 1, e l'inserimento di «Amor». Il secondo verso è più significativo in quanto si tratta di un endecasillabo con uno scontro d'arsi di 6a-7a, dapprima accompagnato dalla sinalefe e dall'assonanza, poi dallo scontro consonantico. Anche in questo caso si può supporre che il motivo della correzione sia un altro: come si è visto nei paragrafi precedenti, il desiderio di dislocare il verbo *trovare* e di evitare il gerundio per conseguire maggiore dinamismo a livello ritmico. Nondimeno, dopo quanto detto circa l'uso della sinalefe in associazione ai ribattimenti, è parso opportuno segnalare il cambiamento.

In generale, al di là delle specificità delle singole correzioni, il processo variantistico conferma le linee della versificazione bembesca esposte in questo studio, come si evince da fenomeni quali il costante rallentamento dei versi, l'eliminazione di moduli prosodici meno regolari a favore di schemi accentuativi classici, il miglioramento delle simmetrie e della linea sintattica dei versi, la complicazione dell'*ordo verborum, et cetera*. Andando un poco più nel dettaglio si può osservare il consolidamento della funzione di clausola del modulo giambico, che non di rado è eliminato dalle sedi dispari e inserito in quelle pari in corrispondenza con la fine dei segmenti frastici e periodici; oppure, all'opposto, l'alleggerimento dei versi dispari. Le varianti testimoniano altresì la costante ricerca di *varietas* condotta dal poeta, più volte indicata nel corso di questa ricerca quale tratto precipuo del lavoro di Bembo. In conclusione pare quindi lecito affermare che lo studio variantistico garantisce la correttezza di alcune ipotesi formulate nei capitoli precedenti, in particolare circa la funzione delle figure dell'*aequitas* e il modello ritmico dell'ottava.

## V. IL SISTEMA RIMICO

Il sistema rimico rappresenta un elemento fondamentale nella valutazione della metrica di uno scrittore, specie qualora si tratti di un petrarchista, e la sua analisi può giovare ulteriormente all'acclaramento delle scelte stilistiche di Bembo nelle diverse forme metriche nonché alla perimetrazione del petrarchismo delle *Stanze*. Per tale ragione si è deciso di procedere essenzialmente in due direzioni: la materia fonica e l'"*intertestualità*". In entrambi i casi si assumerà quale termine di confronto costante la situazione dei *Fragmenta*, tuttavia si tenterà di allargare sempre la visuale ad altri ambiti. Nello specifico è parso appropriato spogliare l'intera produzione lirica di Bembo, le *Stanze* di Poliziano, nonché l'*Ambra* e le *Selve* di Lorenzo.

## Le classi rimiche

Preliminarmente si avverte che la schedatura confluita nella tabella 13 è stata operata secondo i criteri impiegati da Afribo nello studio della rima nei *Fragmenta* e nella tradizione precedente, essendo la confrontabilità dei dati una componente imprescindibile in questo tipo d'indagine. Si chiamerà dunque:

rima vocalica – diversamente da Menichetti 1993, p. 554 e in accordo con Pelosi [...] – quella con una sola consonante (es. ORE); rima in iato quella con due vocali (es. IA); rima consonantica quella con un gruppo di consonanti (es. ATRA, ASPRO), tra cui ogni nesso composto di nasale più oclusiva (ANDO, ENTE) diversamente da Menichetti 1993, p. 554; rima in doppia quella con consonante geminata (es. ALLE, EZZA, ETTO) ma con l'esclusione – di nuovo diversamente da Menichetti 1993, p. 554 – delle palatali intense GL e GN che ho conteggiato nella colonna delle rime consonantiche.<sup>249</sup>

Uno sguardo complessivo sulle classi rimiche rivela la difformità del comportamento bembesco nelle *Stanze* e nelle *Rime* nei confronti delle tipologie più diffuse. Nel poemetto Bembo impiega le rime vocaliche nel 48% dei casi (incrementando del 5.69% il valore petrarchesco) e le rime consonantiche nel 33.50% (riducendo del 1.83%);<sup>250</sup> nelle *Rime* invece si avvale delle prime nel 40.09% dei casi (con una flessione del 2.22% rispetto ai *Fragmenta*), delle seconde nel 38.53% (con una crescita del 3.20%). Pertanto, se si considera la linea Dante petroso-*Commedia-Fragmenta* individuata da Afribo, l'esperienza di Bembo nelle *Rime* si iscrive in questo solco, anzi ne acuisce la tendenza, aderendo alle linee profonde della tecnica petrarchesca; mentre nelle *Stanze* il poeta inverte direzione, aumentando la componente vocalica del rimario. Tuttavia sarebbe fuorviante dedurre da questo fatto un allineamento delle *Stanze* con la prassi stilnovista, giacché le percentuali bembesche restano comunque più vicine all'asse petrarchesco e soprattutto ai numeri dei petrarchisti cinquecenteschi.<sup>251</sup> Naturalmente tutti questi confronti vanno però considerati con molta cautela a causa della forte disparità tra le dimensioni delle opere.

Questo ritratto si complica includendo nel quadro le *Stanze* di Poliziano e l'*Ambra* di Lorenzo, giacché entrambe presentano una situazione analoga a quella delle *Rime* di Bembo, non a quella delle *Stanze*, per quanto concerne le rime consonantiche e vocaliche. Tuttavia il poemetto di Bembo è in sintonia con la situazione delle *Selve* laurenziane (il cui profilo è molto diverso da quello dell'*Ambra*), e la discrepanza ribadisce la necessità di procedere con molta prudenza in questo tipo di raffronti. È inoltre interessante che nelle *Stanze* poliziane e nell'*Ambra* laurenziana la percentuale delle rime in iato sia bassissima, e che quella delle rime con geminata sia addirittura superiore ai numeri petrarcheschi,

---

<sup>249</sup> Afribo 2003, p. 537. Anche la classificazione interna alle classi (tabelle 14-15) è impostata secondo il metodo di Afribo: «E quindi – per sciogliere e spiegare le abbreviazioni delle tabelle che seguiranno – la classe GL comprenderà qualsiasi rima (consonantica) che faccia perno su tale nesso palatale (ess. IGLIA, OGLIA...); così GN (ess. AGNA/E/I, EGNA...); così le varie classi LX, MX, RX, XR, dove X sta per qualsiasi consonante (ess. di LX: ALBA, ALDO, OLMI, ULSE...; ess. di MX: EMBO, OMBA, EMPI, OMPA...; ess. di RX: ERBA, ERCHIO, ORDO, URGO, ERLO, ORMA, URNE, ARSE, ORTE, ERZA...; ess. di XR: ADRE, IGRE, ETRO, OPRE...). La stessa convenzione è stata adottata per il materiale vocalico, e dunque: L uguale a ALE, ELO, ILE eccetera; R uguale a ORE, ARE, URA eccetera» (ivi, pp. 541-542).

<sup>250</sup> Lo squilibrio tra le due classi può essere in un certo senso ridimensionato valutando la loro distribuzione nel poemetto, giacché si osserva una netta predominanza delle rime vocaliche nelle prime sedici ottave, dove ricorrono addirittura nel 67.19% dei versi. Si ricordi che anche dal punto di vista prosodico e sintattico si è riscontrato un atteggiamento leggermente difforme nelle prime quindici ottave.

<sup>251</sup> Cfr. almeno ivi, pp. 538-540; Trovato 1979, pp. 88-119; Ranzoni 2007, pp. 168-169.

seppure di poco. I valori di Bembo sono invece prossimi a quelli dei *Fragmenta* (e delle *Selve*), e il divario rispetto alle *Rime* è molto contenuto in questo caso. La differenza che intercorre tra il rimario bembesco e quello laurenziano-poliziano è senz'altro spiegabile in primo luogo con la sobrietà e la maggiore selettività del lessico di Bembo, che risulta poco permeabile al preziosismo e all'espressività del vocabolario dei suoi predecessori (entrambi fattori che concorrono in loro al rafforzamento della classe consonantica). A questo riguardo è parimenti doveroso notare l'elusione da parte di Bembo di rime sdruciole e tronche, poiché Poliziano colloca frequentemente i proparossitoni in posizione di rima (anche Lorenzo, ma in maniera più parca), mentre nella produzione lirica coeva essi (insieme con gli ossitoni) sono del tutto assenti. Queste tipologie rimiche sono in effetti «ormai sentite come eterodosse rispetto al gergo lirico petrarchesco, il quale nemmeno le attesta».<sup>252</sup>

A questi elementi si possono accostare alcune considerazioni sulla diversificazione del rimario e i suoi legami con la tradizione. Solo otto sistemi rimici sono ripetuti in tutto il poemetto (che ne conta quindi 142): si tratta delle rime -ACQUE (1 e 24), -ATE (13 e 39), -ATO (3 e 47), -ENO (38 e 45), -ERO (15 e 43), -IA (11 e 15), -INO (13 e 41) e -ISSE (4 e 33). Ciononostante soltanto nel primo e nell'ultimo caso la coincidenza delle rime comporta anche la ripresa di uno o due rimanti. In questo senso Bembo si discosta di nuovo da Lorenzo e Poliziano, che nelle loro opere non sembrano paventare molto la ripetizione e sono inclini a legare ottave prossime o addirittura contigue attraverso la replicazione di rime e rimanti.

Quanto al rapporto con Petrarca, va osservato che Bembo aggiunge quattro rime al rimario dei *Fragmenta*, ossia -ARLI, -ESSA, -OTI e -ULLO (non attestate pure nelle *Rime* di Bembo, posta l'eccezione di -ESSA); tuttavia -ESSA e -ULLO sono presenti nei *Trionfi* come *hapax*.<sup>253</sup> Inoltre ben 51 rime su 142 sono attestate al massimo 15 volte nel *Canzoniere*, mentre solo 24 più di 50 volte, e 24 rime trovano un riscontro nel regesto di rime difficili comuni a Dante e Petrarca fornito da Trovato (-ISSE, -AGNA, -OME, -ITTO, -INSE, -ERBE, -ELLE, -ASCE, -ALME, -IGRE, -ERSI, -ERBA, -ARSI, -ULLA, -EMPIO, -OMBRA, -EBBE, -OLSE, -ESTRA, -AMPI, -EMPRE, -ANTI, -OCCHI, -EZZO).<sup>254</sup> Tutti questi elementi certificano che la ricerca di Bembo è diretta verso la *varietas* e zone non sempre del tutto scontate dei *Fragmenta* e della tradizione.

Accanto alla varietà vi è come al solito un altro elemento che qualifica le scelte bembesche, vale a dire la liricità. Infatti, le rime derivative, equivoche, identiche e inclusive – espedienti precipui della tradizione lirica – hanno un'incidenza pari al 19.25% nelle *Stanze*, prossima al valore petrarchesco, dal

<sup>252</sup> Ivi, p. 168; cfr. Trovato 1979, p. 90.

<sup>253</sup> Nelle *Rime* si riscontra un comportamento analogo, giacché Bembo arricchisce il rimario petrarchesco: su 316 rime 16 non hanno un precedente né nei *Fragmenta* né nei *Trionfi* (-ALTRA, -ASCI, -AGNO, -ARLO, -ARMI, -ARVI, -EGRO, -EMMI, -ENDA, -ENGO, -ERBO, -ESTI, -IDIE, -OLI, -UNGI, -UTTI) e 9 sono presenti nei *Trionfi* ma non nei *Fragmenta* (-ARGO, -ARLE, -ERVI, -ESSA, -INQUE, -OSCA, -OSSE, -OSTRE, -USTO).

<sup>254</sup> Ivi, pp. 93-119. Nelle *Rime* 82 rime su 316 hanno una corrispondenza nel catalogo di Trovato, pertanto vi è un considerevole scarto tra le due opere: da una parte il 25.95%, dall'altra il 16.90%.

momento che «mediamente una canzone dei *Fragmenta* è artificiosa al 21.51%». <sup>255</sup> In accordo con la prassi (e l'innovazione) petrarchesca, la maggior parte delle rime tecniche adoperate da Bembo è di tipo inclusivo (e derivativo). <sup>256</sup> Tale affinità è comprovata dalla frequenza di questa tipologia rimica nell'*Ambra* laurenziana (19.79%) e nelle *Stanze* poliziane (18.57%), poiché si tratta di opere egualmente sbilanciate sul versante lirico. È peraltro significativo che quasi in un terzo dei casi il fenomeno si produca nel distico baciato, sia nelle *Stanze* bembesche sia nell'*Ambra* laurenziana, perché suggerisce che esso tende a configurarsi come una strategia di messa in rilievo della clausola. Infine, la stessa connotazione del rimario bembesco risulta dal computo delle rime desinenziali, giacché esse superano di poco il 10%, e di norma soltanto uno dei termini implicati presenta la rima desinenziale, confermando la natura lirica del poemetto e la sua divaricazione rispetto al filone narrativo dei poemi. <sup>257</sup>

Consideriamo ora più minutamente le rime vocaliche. Vi sono tre opzioni predilette da Bembo nelle *Stanze*, pressoché paritarie: VNV (7.00%), VRV (9.50%) e VTV (7.75%). Questo dato colpisce immediatamente, giacché si constata che viene meno il primato incontrastato di VRV che qualifica tutta la tradizione e la prassi dello stesso Bembo nelle *Rime*, <sup>258</sup> e che ben tre tipologie raggiungono percentuali alte. Tanto nella tradizione lirica quanto nei poemetti in ottave soltanto VRV gode di tale privilegio, le altre soluzioni subiscono degli incrementi tuttavia contenuti rispetto a quanto si verifica nelle *Stanze*. Questa constatazione potrebbe indurre a ipotizzare un ritorno al trattamento stilnovista della rima, nondimeno in questo modo si commetterebbe un errore di prospettiva, perché la composizione interna delle singole categorie testimonia una situazione più complessa e tutto sommato coerente al modello petrarchesco: i picchi degli stilnovisti restano assai distanti dalla varietà bembesca.

In merito a VRV Afribo nota che nei *Fragmenta* «le [rime] più impietosamente colpite risultano proprio quelle di maggior successo prima: ARE e soprattutto ORE», <sup>259</sup> e un comportamento non dissimile è tenuto da Bembo nelle *Stanze*, il quale utilizza queste rime soltanto una volta, rispettivamente nelle ottave 18 (*mare : appare : bastare*) e 3 (*Amore : errore : core*). <sup>260</sup> Si potrebbe obiettare che la dimensione

---

<sup>255</sup> Afribo 2003, p. 561, il quale rileva uno scarto netto tra Petrarca e i suoi predecessori e i suoi contemporanei. Lo studioso ha peraltro dimostrato che il largo impiego di rime tecniche da parte di Petrarca «risponde [...] ad una pratica ininterrotta e diciamo non polarizzata, non essendoci mai una vera difformità di valori tra canzone e canzone come invece accade in Guittone e spesso nel Duecento» (*ibid.*). Per quanto riguarda i sonetti, Pelosi informa che le rime tecniche raggiungono il 33% nei *Fragmenta*, anche in questo caso con un forte stacco rispetto alla tradizione e agli autori coevi (Pelosi 2003, p. 514).

<sup>256</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>257</sup> Cfr. Praloran 2009b, p. 177: «Rime categoriali e soprattutto desinenziali non sono infrequenti nel *Furioso*. La percentuale è tendenzialmente più alta di quanto avviene nel Canzoniere ma naturalmente non si può dimenticare la dinamica narrativa dell'opera. Questo aspetto, la necessità di raccontare avvenimenti, azioni, richiede alcuni aggiustamenti necessari, aggiustamenti tuttavia che non incrinano l'adattarsi al sistema, ma lo rendono più duttile, più elastico». Cfr. inoltre Vanossi 1984; Praloran 2009d, il quale informa che nel *Furioso* «la media della rima categoriale è appena superiore al 30%», e che «la rima desinenziale finisce per essere tutt'altro che correlata all'uscita vocalica» (*ivi*, p. 25).

<sup>258</sup> Per il Cinquecento cfr. Tieghi 2006, pp. 109-110, per Petrarca Afribo 2003, p. 542, il quale avverte che «qualcosa di grosso, tra secondo Dante e *Fragmenta*, è cambiato alla base: sul fronte vocalico risulta compromesso il protagonismo di VRV, e poco importa se VRV sia ancora la classe necessariamente più usata se risulta così nettamente ridimensionata e i divari con le altre classi sonore così sfumati rispetto alle abitudini di sempre».

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 545.

<sup>260</sup> Si ricordi che *errore* in posizione di rima rappresenta nei *Fragmenta* uno tra gli «strappi alle regole del passato per quanto riguarda il lessico in rima», di cui Afribo reperisce traccia esclusivamente «nella imprevedibile (ma ormai prevedibile) zona

limitata del poemetto facilita questa riduzione, nondimeno non pare legittima una simile semplificazione, giacché in un'opera espressamente dedicata al tema amoroso non avrebbe stupito un'incidenza superiore. Uno sguardo ravvicinato alle *Stanze* poliziane e all'*Ambra* laurenziana convalida questa ipotesi, poiché lì la rima -ORE copre rispettivamente il 24.60% e il 21.43% di VRV (contro il 2.63% di Bembo). I dati acquisiscono maggiore pregnanza se si aggiunge che nelle *Rime* Bembo si comporta in maniera opposta, avvalendosi addirittura nel 33.24% dei casi della rima in -ORE. Al contrario nelle *Stanze* egli ripete una sola rima di VRV, -ERO (che compare in due ottave), e impiega ben 13 rime diverse su un totale di 38 versi.

La stessa diversificazione si registra per VTV: 10 rime su 31 versi, due ripetute una volta (-ATO e -ATE); e per VNV: 8 rime su 28 versi, due ripetute una volta (-INO e -ENO). Analoghe osservazioni si potrebbero compiere per le altre classi rimiche, tuttavia avendo già rilevato e quantificato la rarità delle ripetizioni nel rimario bembesco sembra superfluo ribadire il concetto. Unendo questi elementi a quelli raccolti nei capitoli precedenti, la connotazione stilistica dell'ottava bembesca proposta risulta senz'altro avvalorata, specie per quanto concerne la ricerca di *varietas* e la medietà.

Per quanto riguarda le rime consonantiche, la situazione è più uniforme e più univoca: l'atteggiamento tenuto da Bembo nelle *Stanze* risulta conforme alla situazione dei *Fragmenta* e delle *Rime*. I nessi NX e RX sono dominanti rispetto a tutte le altre soluzioni, con un leggero vantaggio del secondo sul primo; tuttavia per entrambi si riscontra una leggera flessione rispetto alle *Rime* (contenuta entro il 3%). È rilevante in questo caso che Poliziano e Lorenzo impieghino pure largamente queste due classi, e ciononostante rovescino i rapporti delle opere liriche, ossia facciano prevalere NX su RX, come era prima di Petrarca.<sup>261</sup> Bembo è l'unico autore a presentare una ripartizione tutto sommato uniforme al di là dei due tipi dominanti, tanto nelle *Rime* quanto nelle ottave, poiché gli altri poeti cinquecenteschi tendono a diversificare molto meno le rime consonantiche.<sup>262</sup>

L'osservazione ravvicinata delle rime RX e NX testimonia la varietà e il carattere non banale delle scelte bembesche: -ORNO, -ERBE, -ERNA, -ORTE, -ERSI, -ERNO, -ERBA, -ERSA, -ARSI, -ARNE, -ARDO, -ORTO, -ARLI, -ERDE, -ARTE, -ORNA per RX; -ENTE, -ANTE, -INSE, -ONDO, -ONTE, -ENTO, -ANTI, -INGA, -ENDE, -ANDO per NX. Anche Lorenzo è incline a diversificare queste classi rimiche, benché non al livello di Bembo: nell'*Ambra* in 49 casi di NX si distinguono 12 rime (di cui tre ripetute una volta, -ORNO, -ARDA e -ORTE) e in 45 di RX 14 rime (di cui una ripetuta tre volte, -ONDE, tre ripetute una volta, -INTO, -ENTE e -ANTO). È più ricorsivo il rimario poliziano: in 184 casi di NX si trovano 29 rime (di cui sette ripetute una volta, una due volte, un'altra tre volte, un'altra ancora cinque volte) e in 134 di RX 24 rime (tra cui cinque ripetute una volta, tre due volte, tre quattro volte, una cinque volte, una sei volte,

---

della *Commedia* e appena una volta in un testo ciniano – il 152 –, significativamente un sonetto particolare, a schema continuato, di corrispondenza, con la rima B (ERTO) poco stilnovistica e molto comico-petrarchesca» (ivi, pp. 546-547).

<sup>261</sup> Cfr. ivi, pp. 556-557.

<sup>262</sup> Cfr. su questo punto anche Ranzoni 2007, p. 173.



una sette volte). Nello specifico Poliziano ripete sempre i nessi nasale più dentale, a conferma della minore ricchezza del suo rimario. Traducendo questi dati in rapporti numerici comparabili si osserva che Bembo ha un rapporto 16/43 (0.37) per RX e 10/29 (0.35) per NX, Lorenzo 14/45 (0.31) e 12/49 (0.25), Poliziano 24/134 (0.18) e 29/184 (0.16); pertanto è palese che il veneziano incrementa di molto la varietà rimica rispetto ai suoi predecessori. Naturalmente non ha senso comparare questi indici con quelli delle opere liriche (i *Fragmenta*, le *Rime*, etc.), poiché la dimensione molto superiore di queste ultime rende inevitabile una crescita delle ripetizioni.

È molto indicativo che nelle *Stanze* bembesche soltanto il 18.60% di RX si risolva nel nesso RT (nell'*Ambra* il 17.78%), poiché la percentuale dei *Fragmenta* equivale al 29.26% nei sonetti e al 25.92% nelle canzoni, quella di Poliziano al 26.12%, e quella delle *Rime* di Bembo addirittura al 39.27%.<sup>263</sup> La riduzione di RT è il segno di un «mutamento di paradigma» nella *Commedia* e nei *Fragmenta*,<sup>264</sup> ed è un principio decisamente operante nei poemetti di Bembo e Lorenzo; tuttavia non viene accolta dai petrarchisti del Cinquecento, secondo le informazioni fornite dalla Tieghi e da Ranzoni. Altro succede con NT in NX, giacché tutti gli autori considerati presentano percentuali affini (poste due eccezioni: Trissino e Della Casa): Petrarca 46% nei sonetti e 51% nelle canzoni, Bembo 51.72% nelle *Stanze* e 50.12% nelle *Rime*, Lorenzo 46.94%, Poliziano 48.91%, Sannazaro 54%, Trissino 27%, Ariosto 59%, Della Casa 27%.<sup>265</sup> Si può dunque dire che si tratta della situazione normale nel primo Cinquecento. Tuttavia occorre immediatamente specificare che Bembo usa solo una volta la rima -ENTE (nell'ottava inaugurale), scegliendo soltanto in un caso un verbo quale rimante, e che la stessa parsimonia è mostrata da Lorenzo e Poliziano, i quali usano questa rima soltanto due volte nei loro poemetti. La rima con NX è inoltre caratterizzata da un altro aspetto, l'estrema rarefazione del nesso NZ: nelle *Stanze* di Bembo è addirittura assente, nelle *Rime* è ridotto a cinque serie, in Lorenzo e Poliziano ad una ciascuno.<sup>266</sup> Infine, un'altra prova della *varietas* bembesca è la percentuale delle rime consonantiche rubricate come 'altro', ossia il 3% (vicino al 3.50% delle *Rime*), poiché essa documenta ulteriormente la ricerca di sonorità alternative e più rare da parte del poeta, nonché uno stacco da Petrarca, che non le attesta.

A margine di queste considerazioni vale la pena di tornare rapidamente sul quadro complessivo e sul confronto con le *Rime*. Nelle *Stanze* prevale leggermente la qualità dolce delle rime, sommando rime vocaliche e in iato (53.25%) nonché consonantiche e in doppia (46.75%), e l'analisi delle rime consonantiche conferma questo dato, poiché anche in questo ambito Bembo non cerca sempre

<sup>263</sup> Cfr. Afribo 2003, p. 557. Percentuali elevate si riscontrano anche negli altri lirici cinquecenteschi: Sannazaro 42%, Trissino 47%, Ariosto 38%, Della Casa 41% (Ranzoni 2007, p. 176).

<sup>264</sup> Afribo 2003, p. 557.

<sup>265</sup> Cfr. per Petrarca *ivi*, p. 558; per i poeti cinquecenteschi Ranzoni 2007, p. 178.

<sup>266</sup> Come al solito il dato conferma l'allineamento di Bembo con la rivoluzione dantesca e petrarchesca, giacché Afribo sottolinea a più riprese che «prima della svolta dantesca la classe RX si esauriva quasi completamente nel nesso RT, NX in NT (e questo a sua volta nella desinenza ENTE) e in NZ (e a sua volta in ENZA o ANZA), LX in LT, e così via» (Afribo 2003, p. 557).

sonorità gravi o aspre. L'accostamento di questa situazione a quella delle *Rime* è orientativo in quanto le percentuali si invertono: 46.05% contro 53.95%. Tale differenza può essere spiegata con il carattere più piacevole delle *Stanze*, in cui la componente grave è ridotta rispetto alla produzione lirica in senso stretto; infatti si è visto nel corso del lavoro che Bembo è incline a evitare o a rifunzionalizzare gli strumenti tipici della *gravitas* quando scrive in ottave. Ciononostante le due opere sono accomunate dalla costante ricerca di *varietas*, sebbene la disparità delle loro dimensioni non consenta una misurazione precisa delle analogie e delle differenze. Va inoltre puntualizzato che nel caso delle *Stanze* non sembra possibile individuare una relazione stretta tra il contenuto delle ottave e le proprietà foniche delle rime, e che è raro reperire sistemi rimici caratterizzati dall'omogeneità, quantunque si possa forse scorgere una ricerca di rime più difficili nelle ottave consacrate alla definizione di Amore e della sua azione (ad esempio nella sequenza 17-25). Al contrario nei testi lirici Bembo conferisce una connotazione fonica ai versi non priva di implicazioni semantiche, è molto attento ad arricchire la tessitura fonica tramite consonanze e assonanze tra le rime all'interno di un componimento, e a sfruttare queste ultime come connettori tra componimenti consecutivi. Ancora una volta l'analisi comparativa della produzione di Bembo rivela quindi l'esistenza di una separazione e di una differenza stilistica tra *Stanze* e *Rime*, che prova, se necessario, l'alta consapevolezza dell'autore nei confronti del rapporto tra strumenti tecnici e generi.

**Tabella 13:** la qualità fonica delle rime

	<i>Consonantiche</i>		<i>Doppie</i>		<i>Vocaliche</i>		<i>Iato</i>		<i>Tot.</i>
	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	<i>N.</i>	<i>%</i>	
<i>Bembo, Stanze</i>	133	33.50	54	13.50	192	48.00	21	5.25	400
<i>Petrarca, Rvf<sup>267</sup></i>	2785	35.33	1265	16.05	3335	42.31	497	6.30	7882
<i>Bembo, Rime</i>	1399	38.53	560	15.42	1456	40.09	216	5.95	3631
<i>Sannazaro sonetti<sup>268</sup></i>	-	32.32	-	16.43	-	45.36	-	5.89	1120
<i>Trissino sonetti<sup>269</sup></i>	-	26.45	-	12.16	-	51.82	-	9.58	658
<i>Ariosto sonetti<sup>270</sup></i>	-	29.20	-	12.41	-	51.95	-	6.44	589
<i>Della Casa, Rime<sup>271</sup></i>	459	36.90	155	12.47	533	42.91	95	7.64	1242
<i>Lorenzo, Ambra</i>	161	41.93	63	16.41	144	37.50	16	4.17	384
<i>Poliziano,</i>	555	40.57	242	17.69	552	40.35	19	1.39	1368

<sup>267</sup> Ivi, p. 539.

<sup>268</sup> Ranzoni 2007, p. 168.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> Tieghi 2006, p. 109.

Stanze													
<i>Lorenzo, Selve</i>	371	32.38	230	16.81	620	45.32	75	5.48	1368				

**Tabella 14:** le classi foniche delle rime vocaliche

	<i>CI</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>GI</i>	<i>G</i>	<i>L</i>	<i>M</i>	<i>N</i>	<i>R</i>	<i>S</i>	<i>T</i>	<i>V</i>	<i>Altro</i>
<i>Bembo, Stanze</i>	14	8	13	0	0	19	9	28	38	14	31	16	2
%	3.50	2.00	3.25	0	0	4.75	2.25	7.00	9.50	3.50	7.75	4.00	0.50
<i>Petrarca, Rvf<sup>272</sup></i>	124	120	250	18	64	429	299	419	751	202	343	278	38
%	1.57	1.52	3.17	0.23	0.81	5.44	3.79	5.31	9.52	2.56	4.35	3.53	0.48
<i>Bembo, Rime</i>	60	84	87	2	31	181	111	147	367	39	177	140	28
%	1.65	2.32	2.39	0.06	0.85	4.98	3.06	4.05	10.11	1.07	4.87	3.86	0.77
<i>Sannazaro sonetti<sup>273</sup></i>	1.88	3.75	2.68	0.36	0.71	6.16	4.02	2.59	10.54	4.29	3.04	3.66	1.70
<i>Trissino sonetti<sup>274</sup></i>	0.30	2.43	3.04	0.30	0	1.52	5.47	5.93	19.91	4.86	6.53	1.52	0
<i>Ariosto sonetti<sup>275</sup></i>	1.19	4.92	3.23	0	1.19	6.11	3.90	5.43	12.90	2.55	5.26	5.26	0
<i>Della Casa, Rime<sup>276</sup></i>	2.7	1.3	2.2	0.4	1.1	5.3	3.8	7.8	11.3	1.4	1.2	3.2	0.6
<i>Lorenzo, Ambra</i>	7	18	20	2	4	5	12	17	28	9	17	2	3
%	1.82	4.69	5.21	0.52	10.4	1.30	3.13	4.43	7.29	2.34	4.43	0.52	0.78
<i>Poliziano, Stanze</i>	8	10	44	3	9	46	18	85	187	59	41	26	16
%	0.58	0.73	3.22	0.22	0.66	3.36	1.32	6.21	13.67	4.31	3.00	1.90	1.17

**Tabella 15:** le classi foniche delle rime consonantiche

	<i>GL</i>	<i>GN</i>	<i>LX</i>	<i>MX</i>	<i>NX</i>	<i>RX</i>	<i>XR</i>	<i>SX</i>	<i>Altro</i>
<i>Bembo, Stanze</i>	9	9	13	8	29	43	7	3	12
%	2.25	2.25	3.25	2.00	7.25	10.75	1.75	0.75	3.00
<i>Petrarca, Rvf<sup>277</sup></i>	164	155	272	135	770	941	77	271	0
%	2.08	1.97	3.45	1.71	9.77	11.94	0.98	3.44	0
<i>Bembo, Rime</i>	80	78	100	53	409	466	13	75	127
%	2.20	2.15	2.75	1.47	11.26	12.83	0.36	2.07	3.50
<i>Sannazaro sonetti<sup>278</sup></i>	1.07	2.32	3.39	1.61	8.93	11.16	0.36	3.48	0

<sup>272</sup> Afribo 2003, p. 543.

<sup>273</sup> Ranzoni 2007, p. 229.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> Tieghi 2006, p. 107.

<sup>277</sup> Afribo 2003, p. 543.

<i>Trissino sonetti</i> <sup>279</sup>	1.37	1.37	2.13	1.82	8.97	8.36	0.30	2.13	0
<i>Ariosto sonetti</i> <sup>280</sup>	2.38	3.23	2.38	0	10.70	8.32	0.51	5.00	0
<i>Della Casa, Rime</i> <sup>281</sup>	2.5	1.9	2.8	0.4	13.3	11.0	0.5	4.1	0
<i>Lorenzo, Ambra</i>	7	20	9	3	49	45	3	23	2
%	1.82	5.21	2.34	0.78	12.76	11.72	0.78	5.99	0.52
<i>Poliziano, Stanze</i>	51	36	52	40	184	134	13	31	14
%	3.73	2.63	3.80	2.92	13.45	9.80	0.95	2.27	1.02

**Tabella 16:** rime vocaliche delle *Stanze* e delle *Rime* di Bembo

	<i>Stanze</i>	<i>Rime</i>
<i>CI</i>	-ACE (3), -ICE (3), -ICI (3), -UCE (3), -UCI (2)	-ACE (19), -ACI (2), -ICE (23), -ICI (4), -UCE (8), -UCI (2)
<i>C</i>	-ACQUE (5), -ICO (3), -OCO (2)	-ACQUE (15), -ECO (9), -ICA (7), -ICHE (4), -ICI (2), -ICO (12), -OCO (37)
<i>D</i>	-ADA (2), -ADE (3), -EDE (3), -EDO (3), -IDO (2)	-ADA (5), -ADE (18), -EDA (2), -EDE (36), -EDI (2), -IDA (2), -IDE (6), -IDI (2), -IDIE (2), -IDO (8), -UDA (4)
<i>GI</i>		-UGIO (2)
<i>G</i>		-AGA (13), -AGHI (4), -AGO (2), -EGA (4), -EGHI (4), -EGUE (2), -OGO (2)
<i>L</i>	-ALE (2), -ALI (3), -ELE (2), -ELO (3), -ILI (2), -OLA (3), -OLE (2), -OLO (2)	-ALE (28), -ALI (2), -ELO (32), -ILE (50), -OLA (10), -OLE (43), -OLI (4), -OLO (12)
<i>M</i>	-AMI (3), -IMA (3), -OME (3)	-AMA (14), -AMI (9), -AMO (6), -EME (10), -IMA (6), -IME (17), -OMA (2), -OME (10), -UMA (4), -UME (27), -UMI (6)
<i>N</i>	-ANA (3), -ENA (3), -ENO (6), -INE (3), -INO (5), -ONO (2), -UNA (3)	-ANA (3), -ANE (2), -ANO (33), -ENA (17), -ENE (16), -ENGO (4), -ENO (13), -INA (11), -INO (21), -ONE (2), -ONI (2), -ONO (12), -UNA (11)
<i>R</i>	-ARE (3), -ARO (3), -AURA (2), -AURO (3), -ERE (3), -ERI (2), -ERO (5), -IRE (3), -ORA (2), -ORE (3), -ORI (3), -ORO (3), -URA (3)	-ARA (2), -ARE (8), -ARI (2), -ARO (7), -AURA (2), -AURO (6), -ERA (13), -ERI (8), -ERO (12), -IRA (8), -IRE (29), -IRI (22), -IRO (14), -ORA (28), -ORE (122), -ORI (18), -ORO (10), -URA (46), -URO (10)
<i>S</i>	-ESA (3), -ESE (3), -OSE (3), -ISO (3), -USI (2)	-ASI (2), -ESA (9), -ESE (4), -ESI (3), -ESO (3), -ISE (3), -ISO (4), -OSE (2), -OSO (5), -USO (4)
<i>T</i>	-ATA (3), -ATE (5), -ATO (4), -ETE (3), -ITA (3), -ITE (3), -ITO (2), -OTE (3), -OTI (3), -UTE (2)	-ATE (14), -ATO (64), -ETA (4), -ETE (10), -ETO (2), -ITA (66), -ITO (6), -OTO (2), -UTE (5), -UTO (4)
<i>V</i>	-AVE (3), -EVE (3), -EVI (2), -IVA (3), -OVA (2), -OVE (3)	-AVA (4), -AVE (25), -AVI (4), -EVE (9), -IVA (42), -IVE (12), -IVI (4), -IVO (8), -OVA (7), -OVE (25)
<i>Altro</i>	-ASCE (2)	-ASCE (7), -ASCI (4), -ATIA (4), -ATIO (13), -ESCE (2)

<sup>278</sup> Ranzoni 2007, p. 229. Si ponga attenzione al fatto che lo studioso adotta criteri in parte difformi rispetto a quelli di Afribo e dunque ai nostri nel classificare le rime consonantiche, in quanto «i casi di STR e SPR sono [da lui] conteggiati nella classe SX, così come LTR in LX e MBR, MPR in MX. Così facendo rimangono nella sottocategoria XR solamente le occorrenze rimiche in BR, CR, DR, GR, PR, TR, VR» (ivi, p. 171).

<sup>279</sup> Ivi, p. 229.

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> Tieghi 2006, p. 113.

**Tabella 17:** rime consonantiche delle *Stanze* e delle *Rime* di Bembo

<i>Stanze</i>	<i>Rime</i>
<i>GL</i> -IGLIO (3), -OGLIA (3), -OGLIO (3)	-AGLIA (5), -EGLIO (2), -IGLI (4), -IGLIA (3), -IGLIO (6), -OGLIA (25), -OGLIE (14), -OGLIO (21)
<i>GN</i> -AGNA (3), -EGNI (3), -EGNO (3)	-AGNA (12), -AGNE (4), -AGNI (6), -AGNO (2), -EGNA (6), -EGNO (45), -OGNA (3)
<i>LX</i> -ALME (3), -ELVA (2), -OLSE (2), -OLTA (3), -OLTO (3)	-ALDA (6), -ALDE (6), -ALDO (6), -ALMA (4), -ALME (2), -ALTO (1), - OLGO (2), -OLSE (17), -OLTA (17), -OLTE (8), -OLTO (30)
<i>MX</i> -AMPI (3), -EMPIO (3), -EMPO (2)	-AMPI (6), -AMPO (6), -ARMI (3), -EMPI (2), -EMPIE (2), -EMPIO (20), -EMPO (17), -OLPO (1)
<i>NX</i> -ANDO (3), -ANTE (3), -ANTI (3), -ENDE (3), -ENTE (3), -ENTO (3), -INGA (3), -INSE (3), -ONDO (2), -ONTE (3)	-ANCA (5), -ANCO (12), -ANDO (24), -ANGE (2), -ANGUE (3), -ANTA (3), -ANTE (20), -ANTI (7), -ANTO (35), -ANZA (17), -ANZI (6), -ENDA (8), -ENDE (30), -ENDI (8), -ENDO (12), -ENTA (4), -ENTE (38), -ENTI (30), -ENTO (53), -INGE (2), -INGUA (2), -INQUE (2), -INSE (8), -INTO (3), -ONDA (12), -ONDE (14), -ONDI (4), -ONDO (5), -ONTE (15), -ONTI (4), -UNGE (9), -UNGI (4), -UNTO (8)
<i>RX</i> -ARDO (2), -ARLI (3), -ARNE (3), -ARSI (3), - ARTE (3), -ERBA (3), -ERBE (3), -ERDE (2), -ERNA (2), -ERNO (3), -ERSA (2), -ERSI (3), -ORNA (3), -ORNO (3), -ORTE (2), -ORTO (3)	-ARCA (4), -ARCO (14), -ARDA (2), -ARDO (13), -ARGO (4), -ARLE (2), -ARLO (3), -ARME (24), -ARMI (8), -ARNE (2), -ARNO (2), -ARSE (4), -ARSI (10), -ARTE (73), -ARTI (4), -ARVI (6), -ERBA (10), -ERBO (2), -ERDE (8), -ERGO (12), -ERMA (2), -ERMI (2), -ERMO (2), -ERNA (3), -ERNO (18), -ERSE (5), -ERSI (4), -ERTO (8), -ERVI (4), -ERVO (2), -IRTI (3), -IRTO (8), -ORMA (2), -ORME (3), -ORNA (13), -ORNI (22), -ORNO (42), -ORPO (2), -ORSE (6), -ORSO (2), -ORTA (14), -ORTE (45), -ORTI (6), -ORTO (22), -ORZA (16)
<i>XR</i> -EGRA (3), -IGRE (2), -OPRA (2)	-EGRO (2), -ETRA (4), -ETRO (2), -OPRA (3), -OPRE (2)
<i>SX</i> -ESTE (3)	-ASTI (16), -ESCA (11), -ESTA (14), -ESTE (14), -ESTI (7), -ESTO (4), - ISCO (4), -ISTA (5), -ISTI (4), -OSCA (2), -OSCO (6), -USTO (2)
<i>Altro</i> -EMPRES (2), -ESTRA (2), -OMBRA (2), -OSTRI (3), -OSTRO (3)	-ALTRA (4), -EMBRA (3), -EMPRES (8), -OMBRA (35), -OMBRE (8), - OSTRA (19), -OSTRES (2), -OSTRI (8), -OSTRO (34), -USTRES (4)

### *Il lessico in rima*

Lo studio del sistema rimico di un poeta del Cinquecento non può prescindere dalla verifica del grado di adesione al modello petrarchesco nella scelta dei rimanti, poiché, come ha scritto Gorni, «essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario. Si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe».<sup>282</sup> Ciononostante, in accordo con Laura Tieghi, si ritiene che le parole dello studioso debbano essere ridimensionate e il problema riorientato; nello specifico la questione può essere sintetizzata nei seguenti interrogativi: «tautologico che si “petrarcheggi”, ma quanto? Quali rimanti del modello vengono ricalcati, quelli più diffusi e frequenti, o quelli più rari e insoliti?».<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Gorni 1987, p. 221.

<sup>283</sup> Tieghi 2006, p. 118.

Si cominci quindi con una considerazione quantitativa: nelle *Stanze* il lessico in rima è petrarchesco soltanto per il 69.50%. Il dato, benché freddamente numerico, è oltremodo significativo, poiché indica che quasi un terzo dei rimanti bembeschi non ha un antecedente nei *Fragmenta*. Per di più l'11% dei rimanti già petrarcheschi (equivalente a 46 voci) rappresenta un *bapax* in rima nei *Fragmenta*.<sup>284</sup> Al fine di circoscrivere meglio tale situazione e di comprendere le ragioni di tali assenze si è ritenuto opportuno controllare quanti rimanti bembeschi siano già poliziani e laurenziani, e il risultato dell'indagine genera un lieve stupore: Bembo condivide meno del 20% dei rimanti con Poliziano e poco più del 5% con Lorenzo (*Ambra*), ma soprattutto la maggior parte di questo lessico comune è già in Petrarca. Pertanto, come nel caso delle rime, si ha l'impressione che Bembo voglia staccarsi dalla prassi tardo quattrocentesca, dal preziosismo lessicale di Poliziano e Lorenzo, e abbracciare invece l'opzione petrarchesca, che non implica l'eliminazione di questa componente bensì la sua attenuazione in un organismo complessivamente meno esposto a forti escursioni stilistiche, specie all'interno di una porzione testuale ridotta.<sup>285</sup> La scelta del lessico in rima è in effetti molto equilibrata – sebbene la tendenza generale sia suscettibile di minime oscillazioni –, poiché non si cerca di instaurare una tensione tra le voci in rima e quelle disposte entro il verso. L'ascendenza non petrarchesca di molti rimanti certifica forse questa intenzione, giacché la selezione operata da Bembo verosimilmente non è irriflessa, bensì indica la volontà di conseguire una certa medietà e di non sovraccaricare di valori la punta del verso, peraltro già rilevata a livello prosodico di solito.

Infine, un altro tipo di verifica è sembrato doveroso in questa sede, ossia l'accertamento dell'intersezione tra le *Stanze* e le *Rime*. Anche in questo caso l'esito del sondaggio è abbastanza sorprendente, sebbene confermi quanto visto sinora (ossia la conservazione di una separazione tra i due ambiti della scrittura bembesca, nonostante il sostrato lirico delle *Stanze*): soltanto 191 rimanti su 400 sono attestati anche nelle *Rime*, dei quali ben 72 sono *bapax* in posizione di rima.<sup>286</sup> Inoltre si ha l'impressione che nelle *Rime* Bembo si avvalga meno spesso di verbi quali rimanti e che il lessico sia lievemente più esposto rispetto a quello delle ottave.

<sup>284</sup> Purtroppo non si dispone di informazioni analoghe in merito alle *Rime* di Bembo e non è stato possibile a chi scrive compiere di propria mano lo spoglio considerata la mole dell'opera. Senz'altro esse contribuirebbero a illuminare l'atteggiamento del poeta e a rivalutare alcuni assunti critici; infatti le indicazioni di Sole 2007a, pp. 38-39, sulle *Rime* suggeriscono che anche in questo ambito della produzione di Bembo sia riscontrabile un atteggiamento affine.

<sup>285</sup> Non occorre ricordare che anche Ariosto recupera la tecnica di Petrarca nella tessitura di rime e rimanti, distanziandosi dall'esperienza pulciana e boiardesca. Cfr. Praloran 1009b, p. 176; il quale parla di un «sostegno del suono che non cala mai, continuo, teso, 'coperto' gioco virtuosistico che accompagna le oscillazioni del racconto con un dominio assoluto del materiale», nonché di un «accompagnamento punto a punto, microscopico lavoro sul tessuto, che solo pochi lettori possono davvero cogliere appieno». Lo studioso specifica poi che se in Pulci e Boiardo «l'effetto dunque avveniva attraverso uno scarto, una forte dissonanza del materiale», «Ariosto non ricerca questi effetti molto visibili e ottenuti 'per contrasto', non vuol far 'venire fuori', come si sarebbe detto nei trattati d'arte contemporanei, un elemento rispetto ad altri. Sceglie piuttosto le affinità, le consonanze, in senso propriamente musicale, tra vocaboli in rima, tenendo, com'è noto, il lessico per lo più al di qua di un limite marcato di espressività» (ivi, p. 177). Sulla rima ariostesca cfr. almeno Mengaldo 2011; Ossola 1976, pp. 65-106; Segre 1966, pp. 51-84; Cabani 1990b, pp. 61-104; Vanossi 1984.

<sup>286</sup> Si avverte che in questo caso lo spoglio è stato compiuto elettronicamente attraverso la *Biblioteca Italiana Zanichelli*, quindi i risultati si riferiscono all'edizione curata da Dionisotti, non a quella curata da Donnini.

Si fornisce ora il regesto dei rimanti petrarcheschi delle *Stanze* distinguendo gli *hapax* e il lessico ricorrente più volte in rima nei *Fragmenta*.<sup>287</sup>

*oriente* (1.1) Rvf 3; *cielo* (1.2) Rvf 29; *sente* (1.3) Rvf 5; *gelo* (1.4) Rvf 10; *gente* (1.5) Rvf 11; *piacque* (1.7 e 24.2) Rvf 10; *nacque* (1.8 e 24.4) Rvf 8; *tali* (2.2) Rvf 3; *strali* (2.4) Rvf 5; *legge* (2.7) Rvf 4; *regge* (2.8) Rvf 2; *viva* (3.1) Rvf 2; *Amore* (3.2) Rvf 33; *schiva* (3.3) Rvf 3; *errore* (3.4) Rvf 6; *priva* (3.5) Rvf 2; *core* (3.6) Rvf 33; *tutto* (4.1) Rvf 4; *fede* (4.2) Rvf 11; *frutto* (4.3) Rvf 4; *mercede* (4.4) Rvf 7; *condutto* (4.5) Rvf 2; *crede* (4.6) Rvf 6; *sète* (5.5) Rvf 2; *sante* (6.1) Rvf 5; *gire* (6.4) Rvf 2; *udire* (6.6) Rvf 2; *ancora* (6.7) Rvf 15; *innamora* (6.8) Rvf 8; *vano* (7.5) Rvf 2; *lauro* (7.6) Rvf 9; *stella* (7.7) Rvf 11; *fella* (7.8) Rvf 2; *strade* (8.3) Rvf 3; *bagna* (8.4) Rvf 2; *deve* (9.1) Rvf 2; *vita* (9.2) Rvf 43; *greve* (9.3) Rvf 2; *neve* (9.5) Rvf 12; *aita* (9.6) Rvf 3; *tempo* (9.7 e 8) Rvf 20; *soggiorno* (10.2) Rvf 7; *giorno* (10.4) Rvf 27; *scorno* (10.6) Rvf 3; *anni* (10.8) Rvf 19; *impresa* (11.1) Rvf 4; *via* (11.2) Rvf 16; *offesa* (11.5) Rvf 2; *mia* (11.6) Rvf 15; *volo* (11.8) Rvf 7; *chiome* (12.1) Rvf 8; *nome* (12.3) Rvf 6; *come* (12.5) Rvf 4; *dritto* (12.7) Rvf 2; *Egitto* (12.8) Rvf 2; *degno* (14.2) Rvf 11; *nostro* (14.3) Rvf 2; *vostro* (14.5) Rvf 2; *indegno* (14.6) Rvf 4; *sola* (15.1) Rvf 10; *fia* (15.2) Rvf 4; *vola* (15.3) Rvf 6; *cortesia* (15.4) Rvf 4; *invola* (15.5) Rvf 4; *pia* (15.6) Rvf 7; *impero* (15.7) Rvf 2; *Homero* (15.8) Rvf 2; *pace* (16.1) Rvf 13; *piace* (16.5) Rvf 7; *have* (16.2) Rvf 3; *grave* (16.6) Rvf 7; *voglia* (17.1) Rvf 10; *affrena* (17.2) Rvf 7; *spoglia* (17.3) Rvf 5; *pena* (17.4) Rvf 11; *invoglia* (17.5) Rvf 2; *rasserena* (17.6) Rvf 5; *mondo* (17.8) Rvf 3; *appare* (18.3) Rvf 3; *acerbe* (18.6) Rvf 5; *superna* (18.7) Rvf 2; *governa* (18.8) Rvf 3; *stelle* (19.1) Rvf 16; *move* (19.2) Rvf 5; *belle* (19.3) Rvf 8; *Giove* (19.4) Rvf 6; *piove* (19.6) Rvf 6; *pasce* (19.7) Rvf 3; *nasce* (19.8) Rvf 2; *divine* (20.1) Rvf 2; *pellegrine* (20.6) Rvf 3; *morte* (20.7) Rvf 35; *sorte* (20.8) Rvf 14; *paese* (21.4) Rvf 4; *versi* (22.2) Rvf 10; *aura* (22.7) Rvf 4; *Laura* (22.8) Rvf 2; *eterno* (23.1) Rvf 6; *herba* (23.2) Rvf 15; *verno* (23.3) Rvf 3; *acerba* (23.4) Rvf 11; *superba* (23.6) Rvf 9; *nido* (23.7) Rvf 4; *grido* (23.8) Rvf 2; *nostri* (24.3) Rvf 3; *acque* (24.6) Rvf 10; *humana* (25.6) Rvf 3; *trastulla* (25.7) Rvf 2; *nulla* (25.8) Rvf 4; *ascose* (26.4) Rvf 2; *sguardo* (26.7) Rvf 9; *tardo* (26.8) Rvf 9; *paradiso* (27.2) Rvf 10; *note* (27.3) Rvf 9; *diviso* (27.4) Rvf 3; *riso* (27.6) Rvf 8; *virtute* (27.7) Rvf 5; *salute* (27.8) Rvf 8; *petto* (28.2) Rvf 8; *diletto* (28.4) Rvf 10; *exempio* (28.5) Rvf 2; *strada* (28.7) Rvf 2; *vada* (28.8) Rvf 3; *fonte* (29.1) Rvf 2; *orgoglio* (29.2) Rvf 4; *pronte* (29.3) Rvf 2; *scoglio* (29.4) Rvf 6; *doglio* (29.6) Rvf 6; *sono* (29.7) Rvf 4; *ragiono* (29.8) Rvf 3; *suoi* (30.2) Rvf 12; *amico* (30.3) Rvf 3; *voi* (30.4) Rvf 8; *poi* (30.6) Rvf 13; *selva* (30.7) Rvf 7; *morto* (31.5) Rvf 3; *saggio* (31.4) Rvf 3; *loco* (31.7) Rvf 12; *foco* (31.8) Rvf 14; *fortuna* (32.1) Rvf 10; *bruna* (32.3) Rvf 3; *luna* (32.5) Rvf 10; *luce* (33.1) Rvf 13; *conduce* (33.5) Rvf 5; *verde* (33.7) Rvf 10; *perde* (33.8) Rvf 9; *cura* (34.1) Rvf 7; *figura* (34.3) Rvf 5; *dura* (34.5) Rvf 6; *distrugge* (34.7) Rvf 3; *fugge* (34.8) Rvf 11; *avarro* (35.2) Rvf 2; *chiaro* (35.4) Rvf 2; *caro* (35.6) Rvf 4; *colto* (36.1) Rvf 2; *rima* (36.2) Rvf 5; *estima* (36.4) Rvf 7; *raccolto* (36.6) Rvf 3; *ombra* (36.7) Rvf 9; *ngombra* (36.8) Rvf 5; *due* (37.1) Rvf 4; *hebbe* (37.2) Rvf 7; *fue* (37.3) Rvf 3; *inrebbe* (37.4) Rvf 3; *sue* (37.5) Rvf 2; *tolse* (37.7) Rvf 2; *volse* (37.8) Rvf 5; *parte* (38.1 e 3) Rvf 28; *parte* (38.5) Rvf 8; *seno* (38.3 e 5) Rvf 3; *destra* (38.7 e 8) Rvf 2; *Dio* (39.2) Rvf 4; *concento* (39.3) Rvf 2; *rio* (39.4) Rvf 5; *vento* (39.5) Rvf 10; *ritorna* (40.1) Rvf 2; *cornu* (40.3) Rvf 2; *adorna* (40.5) Rvf 3; *appoggia* (40.7) Rvf 3; *pioggia* (40.8) Rvf 11; *campi* (41.1) Rvf 3; *vicino* (41.2) Rvf 3; *avampi* (41.3) Rvf 2; *tempre* (41.7) Rvf 7; *sempre* (41.8) Rvf 10; *lavoro* (42.2) Rvf 3; *degni* (42.3) Rvf 3; *thesoro* (42.4) Rvf 6; *ingegni* (42.5) Rvf 3; *oro* (42.6) Rvf 9; *sole* (42.7) Rvf 39; *sole* (42.8) Rvf 8; *amanti* (43.1) Rvf 4; *pensero* (43.2) Rvf 12; *pianti* (43.3) Rvf 3; *vero* (43.5) Rvf 6; *gioia* (44.2) Rvf 4; *chiami* (44.3) Rvf 2; *noia* (44.4) Rvf 4; *meno* (45.2) Rvf 8; *freno* (45.4) Rvf 8; *sereno* (45.6) Rvf 10; *occhi* (45.7) Rvf 18; *trabocchi* (45.8) Rvf 3; *fui* (46.3) Rvf 7; *offende* (46.4) Rvf 3; *lui* (46.5) Rvf 9; *attende* (46.6) Rvf 3; *mezzo* (47.2, 4 e 6) Rvf 5; *stato* (47.7) Rvf 19; *felici* (48.2) Rvf 2; *nemici* (48.6) Rvf 5; *vale* (48.7) Rvf 9; *cale* (48.8) Rvf 3; *consiglio* (49.1) Rvf 7; *vaghezza* (49.2) Rvf 2; *ciglio* (49.5) Rvf 4; *bellezza* (49.4) Rvf 4; *prova* (49.7) Rvf 6; *giova* (49.8) Rvf 5; *volta* (50.1) Rvf 10; *molta* (50.5) Rvf 2.

*hapax*: *zelo* (1.6) Rvf 182.1; *peccato* (3.7) Rvf 23.134; *disse* (4.8) Rvf 187.2; *havete* (5.1) Rvf 45.5; *rete* (5.3) Rvf 181.1; *piano* (7.3) Rvf 288.2; *contrade* (8.1) Rvf 128.18; *feri* (8.8) Rvf 37.104; *gradita* (9.4) Rvf 31.3; *contesa* (11.3) Rvf 37.91; *vinse* (13.4) Rvf 232.1; *mostro* (14.1) Rvf 119.85; *vegno* (14.4) Rvf 29.20; *face* (16.3) Rvf 150.5; *pave* (16.4) Rvf 29.28; *crudel* (16.8) Rvf 360.19; *erbe* (18.2) Rvf 362.1; *serbe* (18.4) Rvf 362.4; *snelle* (19.5) Rvf 312.4; *Tigre* (21.8) Rvf 57.8; *baggia* (22.5) Rvf 128.53; *nchiosi* (24.5) Rvf 309.8; *villana* (25.4) Rvf 270.83; *pervote* (27.5) Rvf 73.28; *scempio* (28.3) Rvf 23.10; *dico* (30.1) Rvf 123.11; *maggio* (31.2) Rvf 245.2; *adopra* (32.7) Rvf 126.15; *duce* (33.3) Rvf 357.2; *disdice* (35.1) Rvf 351.11; *lice* (35.5) Rvf 191.6; *clima* (36.6) Rvf 135.2; *stampi* (41.5) Rvf 35.4; *pino* (41.6) Rvf 10.6; *moia* (44.6) Rvf 125.45; *luci* (44.7) Rvf 37.79; *duci* (44.8) Rvf 37.80; *stringa* (45.1) Rvf 128.19; *depinga* (45.3) Rvf 128.22; *cui* (46.1) Rvf 270.87; *accende* (46.2) Rvf 72.38; *rallegra* (47.5) Rvf 192.13; *beato* (47.8) Rvf 331.36; *radici* (48.4) Rvf 72.36; *vecchiezza* (49.6) Rvf 304.11; *credo* (50.) Rvf 124.14.

Un'osservazione più attenta della prima parte del catalogo rivela che su 232 rimanti ben 122 ricorrono meno di cinque volte nei *Rerum vulgariarum fragmenta*, mentre soltanto 8 più di venti volte (16 se si abbassa il limite a 15 attestazioni). Bembo non sceglie dunque i rimanti più diffusi e canonici del modello, come

<sup>287</sup> Si avvisa che nella selezione dei rimanti petrarcheschi non sono stati considerati elementi divaricatori eventuali differenze fonetiche che pertengono le sillabe precedenti la tonica e che non intaccano dunque la rima (ad esempio: *esempio/essempio*, *sète/siete*, etc.). Nella classificazione si è tenuto conto delle funzioni grammaticali e logiche dei rimanti; ad esempio *amato* (III 8) è stato considerato forma non attestata nei *Fragmenta*, poiché in questi ultimi appare solo attribuito a un sostantivo, quale aggettivo, mai come forma verbale di un passato prossimo (come è invece nelle *Stanze*). Per il resto ci si è uniformati a Tieghi 2006, pp. 117-121 (la quale dovrebbe aver assunto le medesime precauzioni anche per i punti appena elencati, benché non lo espliciti). In aggiunta si è ritenuto opportuno segnalare nella prima fascia del catalogo il numero di attestazioni della parola in rima nel *Canzoniere* petrarchesco.

testimonia parimenti la presenza di voci anomale quali congiunzioni, aggettivi possessivi, numerali e determinativi, pronomi, avverbi, *etc.* (giustificata dalla natura dei procedimenti inarcanti dei due poeti).

I rimanti bembeschi che non conoscono attestazioni nei *Fragmenta* possono essere distinti in tre categorie: «1. forme lessicali escluse dalla rima, ma accolte in altre zone del verso petrarchesco; 2. forme lessicali che Petrarca non usa, ma che compaiono nei *Fragmenta* modificate nel genere e/o nel numero [...]; 3. forme lessicali non attestate nei *Fragmenta*». <sup>288</sup>

*devoti* (2.1) Rvf 2; *alzata* (5.2) Rvf 345.13; *fornito* (5.7) Rvf 254.14; *lito* (5.8) Rvf 2; *compagna* (8.2) Rvf 106.4; *cavalieri* (8.8) Rvf 312.3; *ferè* (10.1) Rvf 2; *schiere* (10.3) Rvf 53.61; *altere* (10.5) Rvf 3; *inganni* (10.7) Rvf 355.2; *signoria* (11.4) Rvf 3; *scusi* (14.8) Rvf 240.2; *fedele* (16.7) Rvf 123.14; *mare* (18.1) Rvf 6; *alme* (20.2) Rvf 213.11; *vostrì* (24.1) Rvf 7; *diversa* (24.7) Rvf 135.1; *versa* (24.8) Rvf 241.9; *lontana* (25.2) Rvf 4; *empio* (28.1) Rvf 360. 1; *Pbetonte* (29.5) Rvf 105 20; *oltraggio* (31.6) Rvf 28.93; *copra* (32.8) Rvf 38.4; *udisse* (33.4) Rvf 360.68; *rio* (39.6) Rvf 2; *sembianti* (43.6) Rvf 359.22; *ami* (44.5) Rvf 286.4; *stessa* (46.8) Rvf 18; *cercando* (48.1) Rvf 7; *bando* (48.3) Rvf 5; *folta* (50.3) Rvf 2.

*legata* (5.4) Rvf 4; *cante* (6.5) Rvf 3 (in rima); *Romano* (7.1) Rvf 260.9; *odori* (12.2) Rvf 228.7 (in rima); *amori* (12.4) Rvf 33 (in rima); *fuori* (12.6) Rvf 19; *lasciate* (13.1) Rvf 6; *usi* (14.7) Rvf 179.14 (in rima); *secondo* (17.7) Rvf 366.58 (in rima); *salme* (20.4) Rvf 5; *alme* (20.6) Rvf 10 (di cui 2 in rima); *traggia* (22.3) Rvf 310.10 (in rima); *tersi* (22.6) Rvf 2; *scerno* (23.5) Rvf 150.3 (in rima); *fermarsì* (25.1) Rvf 135.1 (in rima); *gote* (27.1) Rvf 343.14 (in rima); *simplicetto* (28.6) Rvf 141.2; *aprico* (30.5) Rvf 2; *viveste* (34.2) Rvf 359.32; *rilevi* (35.8) Rvf 2 (in rima); *stolto* (36.3) Rvf 124.6 (in rima); *gradite* (40.6) Rvf 4 (in rima); *regni* (42.1) Rvf 10 (di cui 3 in rima); *leggero* (43.6) Rvf 5 (di cui 1 in rima); *vili* (43.7) Rvf 10 (di cui 9 in rima); *gentili* (43.8) Rvf 23 (di cui 17 in rima); *brami* (44.1) Rvf 23 (di cui 14 in rima); *integra* (47.1) Rvf 328.8; *vedo* (50.2) Rvf 10 (di cui 3 in rima).

*voti* (2.3); *sacerdoti* (2.5); *spiritali* (2.6); *amato* (3.8); *aprisse* (4.7 e 33.2); *venerata* (5.6); *partire* (6.2); *cotante* (6.3); *Mauro* (7.2); *Metauro* (7.4); *crudeltade* (8.5); *Spagna* (8.6); *figliuolo* (11.7); *cinse* (13.2); *nomate* (13.3); *distinse* (13.4); *varcate* (13.5); *Appennino* (13.7); *Urbino* (13.8); *bastare* (18.5); *confine* (20.3); *Catullo* (21.1); *Sulmonese* (21.2); *trastullo* (21.3); *Tibullo* (21.5); *offese* (21.6); *impigre* (21.7); *Selvaggia* (22.1); *aspersi* (22.4); *destarsi* (25.3); *mirarsi* (25.5); *mostrarne* (26.1); *ripose* (26.2); *darne* (26.3); *predarne* (26.5); *propose* (26.6); *belva* (30.8); *orto* (31.1); *dìporto* (31.3); *usarli* (32.2); *macerarli* (32.4); *pregiarli* (32.6); *gisse* (33.6); *possedeste* (34.4); *sarestè* (34.6); *vice* (35.3); *cadeni* (35.7); *accrebbe* (37.6); *seno* (38.2); *nascimento* (39.1); *peccate* (39.7); *amate* (39.8); *colorite* (40.2); *vite* (40.4); *delphino* (41.4); *constringa* (45.6); *expressa* (46.7); *rintegra* (47.3); *guerreggiando* (48.5); *giglio* (49.3); *congedo* (50.6); *diranno* (50.7); *haranno* (50.8).

La ripartizione delle tre tipologie è di nuovo orientativa, giacché si nota che il numero di rimanti in assoluto non petrarcheschi è il doppio sia di quelli appartenenti al primo gruppo sia di quelli del secondo. Tradotto in numeri ciò significa che il 15.75% delle voci in rima (63) non fa parte del vocabolario dei *Fragmenta*. <sup>289</sup> Inoltre la maggior parte di questi rimanti è assente pure nelle *Rime* di Bembo, tanto in posizione di rima quanto nel verso. <sup>290</sup> Va però sottolineato che 11 dei rimanti non attestati nei *Fragmenta* (un sesto circa) sono presenti nella *Commedia*, spesso in più luoghi:

*aprisse* (*Purg.* 9.110 e 32.130), *figliuolo* (*Inf.* 8.67 e 29.117, *Purg.* 1.33, *Par.* 25.52), *cinse* (*Inf.* 8.43 e 32.49, *Purg.* 5.129), *Appennino* (*Inf.* 16.96 e *Purg.* 5.96), *confine* (*Inf.* 20.124, *Par.* 28.54 e 16.54), *trastullo* (*Purg.* 14.93), *ripose* (*Par.* 24.58), *belva* (*Purg.* 14.62 e 32.160), *orto* (*Inf.* 33.119, *Purg.* 30.2, *Par.* 9.91, 11.55 e 26.64), *accrebbe* (*Par.* 8.47), *giglio* (*Purg.* 7.105 e *Par.* 16.152).

<sup>288</sup> Ivi, p. 120. Quanto alla seconda categoria, è doveroso precisare che «nel caso dei verbi *sono stati inclusi* in questo gruppo solo i casi in cui una diversa coniugazione non comprometta l'identità della tonica e del nesso consonantico con il rimante» (*ibid.*). Come nel catalogo precedente, nel caso di attestazioni plurime se ne indica il numero, mentre nel caso degli *bapax* si segnala il luogo in cui la rima compare nei *Fragmenta*.

<sup>289</sup> Al fine di misurare la distanza effettiva dal modello petrarchesco è sembrato conveniente controllare la presenza di queste forme lessicali nei *Trionfi*; tuttavia la situazione muta in maniera quasi impercettibile, perché solo 7 dei 63 rimanti assenti nei *Fragmenta* sono impiegati nei *Trionfi*, sempre come *bapax* (si tratta delle voci *Spagna*, *cinse*, *Selvaggia*, *Catullo*, *trastullo*, *Tibullo*, *propose*).

<sup>290</sup> Eccepiscono i seguenti rimanti: *Mauro* : *Metauro* (*Rime* 25.1 e 5), *trastullo* (*Rime* 102.177), *accrebbe* (*Rime* 117.5), *amate* (*Rime* 49.3), *expressa* (*Rime* 102.53). Vi sono poi cinque rimanti che compaiono nelle *Rime*, ma entro il verso: *voti* (*Rime* 84.4), *darne* (*Rime* 89.4), *gisse* (*Rime* 154.14), *guerreggiando* (*Rime* 14.2), *diranno* (*Rime* 33.9).



Per le altre due categorie risulta di nuovo profittevole distinguere tra *hapax* e parole ricorrenti, in quanto 18 su 31 rimanti bembeschi attestati entro il verso in Petrarca sono *hapax* in quest'ultimo, e 12 delle 29 forme lessicali usate da Petrarca con genere e/o numero modificato sono pure un *unicum* nei *Fragmenta*. Anche in tal caso si è verificata la sovrapposizione con il rimario della *Commedia*, in questo caso maggiore:

*fornito* (Inf. 24.58 e 28.98), *lito* (Par. 27.83), *compagna* (Inf. 26.101, Purg. 3.4 e 23.127), *cavalieri* (Inf. 5.71), *schiere* (Inf. 11.39, Par. 23.19), *inganni* (Par. 17.82), *scusi* (Inf. 25.143), *fedele* (Inf. 2.98, Purg. 22.59 e 31.134), *alme* (Purg. 8.8), *vostrì* (Purg. 26.112, Par. 22.54), *diversa* (Inf. 6.13), *lontana* (Inf. 2.60, Purg. 23.117, Par. 31.91), *empio* (Inf. 10.83), *oltraggio* (Purg. 2.94 e 13.73, Par. 33.57), *copra* (Par. 31.32), *udisse* (Purg. 13.31), *rio* (Inf. 3.124, 4.40, 12.121 e 14.89, Purg. 7.7, etc.), *stessa* (Inf. 24.104 e Par. 17.28), *bando* (Inf. 15.81, Purg. 21.102 e 30.13, Par. 30.34), *folta* (Inf. 9.6, Purg. 28.108).

*odori* (Purg. 7.8, Par. 19.24 e 30.67), *amori* (Par. 5.105, 19.20 e 29.46), *fuori* (Inf. 9.70 e 19.14, Purg. 15.115, 19.81, 27.88, etc.), *tersi* (Par. 3.10), *fermarsi* (Par. 21.139), *gote* (Inf. 3.97 e 32.89, Purg. 13.84), *stolto* (Par. 5.68), *regni* (Purg. 1.82, Par. 18.84), *leggero* (Inf. 21.33 e 30.82, Purg. 2.41, 4.92 e 8.21), *brami* (Purg. 8.75, Par. 10.45), *integra* (Inf. 7.126).

In generale si constata che Bembo, quantunque non scelga voci particolarmente preziose o stilisticamente molto esposte, predilige forme lessicali che hanno scarse attestazioni in tradizione. È interessante a tale riguardo che un numero significativo di rimanti non attestati in Petrarca conosca invece una discreta diffusione nei poeti del Duecento e in seguito nel Boiardo lirico e dell'*Inamoramento* (ad esempio: *spiritali*, *amato*, *partire*, *cotante*, *diporto*, *gisse*, *nascimento*, *amate*, etc.). Spesso questi termini sono qualificati dalla dolcezza, la quale spiega il loro impiego nella poesia duecentesca, in cui si sa essere dominante la componente vocalica e di conseguenza maggiore la presenza di rime desinenziali.

In conclusione, la divaricazione del lessico in rima rispetto a Petrarca potrebbe essere intesa come un sintomo della precocità del petrarchismo di Bembo a causa della data alta dell'ideazione e della composizione dell'opera; tuttavia il fatto che questo aspetto non sia ritoccato nelle revisioni e che pure le *Rime* mostrino segnali di "distanziamento" dal modello è oltremodo significativo e segno di una certa consapevolezza. Anche nel caso delle dittologie e di altri fenomeni si era riscontrata una certa resistenza da parte del veneziano ad accogliere il lessico petrarchesco, segno che la sua attenzione quantomeno non verte esclusivamente su questo aspetto. Si è infatti convinti che tale situazione dovrebbe indurre a riflettere più a fondo e a riconsiderare la natura del petrarchismo di Bembo, spesso troppo semplificata in ambito critico.

## Considerazioni conclusive e prospezioni

Dopo quanto osservato nel corso del lavoro, si ritiene opportuno tornare su tre aspetti fondamentali: il ruolo delle *Stanze* nella formazione dell'ottava rinascimentale, la necessità di nuove indagini sulla lirica e sulla produzione in ottave cinquecentesca (e precedente), l'urgenza di rivalutare alcuni aspetti del petrarchismo bembesco.

L'eccezionalità dell'esperimento di Bembo all'inizio del Cinquecento, già riconosciuta da studiosi quali Dionisotti e Bigi, e tuttavia rimasta inesplorata, è emersa principalmente in relazione a due specificità della fisionomia della sua ottava: l'estrema *varietas* e la decisa complicazione dei periodi e del profilo ritmico. Questi tratti distinguono le *Stanze* dalla tradizione che le precede, e prefigurano i mutamenti cui sarà soggetto il metro grazie ad Ariosto; essi, infatti, riflettono l'intento di lyricizzare un metro essenzialmente narrativo e di conferirgli un rilievo inedito. Le annotazioni inerenti l'ottava ariostesca, quantunque parche e bisognose di ulteriori approfondimenti, dovrebbero aver avvalorato l'ipotesi di una mediazione da parte di Bembo nella genesi dell'ottava per antonomasia. Esse dovrebbero avere ugualmente mostrato la necessità di studiare in maniera approfondita i poemetti di Lorenzo e Poliziano nonché quelli composti nei primi decenni del Cinquecento al fine di pervenire a una caratterizzazione precisa delle costanti del genere nonché a una valutazione corretta delle opzioni stilistiche dei singoli autori.

Indubbiamente lo studio della sintassi di Bembo ha comprovato la sua compatibilità con gli esiti ariosteschi, poiché nelle loro opere è evidente la pressione esercitata del modello lirico, soprattutto *sub specie Petrarcae*. Bembo e Ariosto sanno coniugare le qualità del periodare petrarchesco e la struttura dell'ottava con una perizia tale che superare la struttura binaria specifica del metro non significa negarla, bensì sussumerla in un insieme armonico. Entrambi comprendono i più fini ritrovamenti sintattici di Petrarca – ad esempio l'equilibrio tra tensione ipotattica e accumulo paratattico, la creazione di cadenze d'inganno in coincidenza con gli snodi della gabbia metrica, la funzione accentratrice delle subordinate prolettiche, *et cetera* –, e riescono a trasferirli in una forma narrativa, piegandoli alle diverse esigenze rappresentative. Con Bembo e Ariosto nasce quindi un nuovo organismo, un'ottava unitaria e fluida, che contrae molti debiti nei confronti del trattamento petrarchesco della stanza di canzone, sia per quanto riguarda l'organizzazione distributiva del periodo, sia per quanto concerne il collegamento delle stanze, che non sono più unità irrelate, bensì parti di un discorso molto coeso. Inoltre entrambi i poeti non compiono una scelta scontata in questo ambito, poiché i lirici quattro-cinquecenteschi percorrono quasi sempre la via dell'aggiunzione sintattica, talora senza cogliere la portata profonda della regia sintattica di Petrarca, la solida nervatura da lui innestata nei testi, mentre Bembo e Ariosto sono oltremodo consapevoli delle differenti opzioni, e lo dimostrano assumendo posizioni diverse nei testi

lirici e in quelli narrativi. Tale discrepanza ha ribadito altresì l'importanza di esaminare l'attitudine dei poeti in rapporto alle forme metriche.

Ciononostante resta ancora arduo circoscrivere i debiti contratti da Bembo e Ariosto nei confronti di altri testi, anche a causa della carenza di accurati studi sintattici. In particolare sarebbe auspicabile un'analisi dei poemetti di Boccaccio, poiché la loro sintassi è connotata da un buon grado di complessità, specie in direzione ipotattica, e da costruzioni prosastiche che sono rifiutate da Bembo, ma forse accolte da Ariosto e da altri autori nelle sequenze prettamente narrative. Un aspetto essenziale di questo studio è stato in effetti mostrare costantemente la relazione che sussiste tra il piano formale e quello argomentativo, e si crede che i risultati raggiunti abbiano dimostrato la validità del metodo: il periodare di Bembo, come quello di Ariosto, muta in maniera considerevole e coerente a seconda del contesto tematico, del carattere narrativo oppure lirico-moraleggiante dell'ottava, nonché dello sviluppo argomentativo del testo. Lo stesso ragionamento si applica ai generi: il veneziano può recepire soluzioni poliziano-laurenziane (magari con un antecedente boccaccesco) in determinate zone delle *Stanze*; mentre ciò non è possibile nelle *Rime*, dove, ad esempio, alcuni costrutti di stampo arcaizzante sono respinti, quantunque attestati anche nei *Fragmenta*. Questa discrepanza, insieme con quanto osservato per l'interdipendenza di sintassi e argomentazione, ha testimoniato la diversificazione del petrarchismo bembesco in relazione ai generi e ai metri, ed ha scongiurato – si spera – le accuse di eccessivo petrarchismo indirizzate alle *Stanze*.

In una prospettiva metrica, le ottave bembesche (e laurenziane) costituiscono ugualmente un preludio all'esperienza del *Furioso*, giacché incrementano in maniera sorprendente la *varietas* ritmica rispetto alla tradizione in ottave precedente, introducono procedimenti inarcanti sostanzialmente alieni a quest'ultima e rivelano un archetipo ritmico comune, la stanza di canzone di Petrarca. Tuttavia persiste una differenza fondamentale tra la ricerca prosodica delle *Stanze* e quella del *Furioso*, dovuta alla natura rispettivamente lirica e narrativa delle due opere. Bembo e Ariosto assimilano la prassi versificatoria petrarchesca, nondimeno la medietà dell'endecasillabo bembesco è fortemente orientata verso il versante lirico, mentre la naturalezza ariostesca tempera in maniera molto più equa narratività e liricità. Lo studio della prosodia di Bembo ha effettivamente confermato le ipotesi avanzate da Praloran circa l'esistenza di un endecasillabo lirico e di uno narrativo nella tradizione italiana. Ciononostante si è constatato che anche in questo caso Bembo è attento a mantenere un comportamento diverso nelle *Rime* e nelle *Stanze*, poiché in quest'ultime evita soluzioni ritmico-prosodiche segnatamente liriche e gravi, che avrebbero provocato un eccesso di liricità inappropriato.

Un altro elemento interessante cui si è potuto soltanto accennare è il bisogno di descrivere puntualmente la fisionomia ritmico-prosodica dell'endecasillabo rinascimentale, in quanto si possono distinguere almeno due linee direttrici che corrispondono a due diverse letture dei *Fragmenta*, palpabili ad esempio nella preferenza accordata al modulo di 2a 4a 8a 10a oppure a quello giambico completo. Il

solo confronto del verso bembesco con quello ariostesco testimonia l'esistenza di una simile divisione, e l'analisi delle varianti metriche del *Furioso* (di cui non si può dare conto in questa sede) prova che il rapporto con la lezione bembesca e petrarchesca si articola in maniera complessa, giacché il lavoro di Ariosto non può essere semplicemente rubricato come un processo di petrarchizzazione. Non si vuole con questo negare la convergenza delle scelte di Ariosto e Bembo, manifesta in varianti quali l'incremento della *varietas* ritmica all'interno dell'unità metrica, la tendenza a correggere i versi troppo regolarmente pausati (e associati a enumerazioni) a favore di soluzioni polarizzate, la generale propensione a rendere più numerosa la punta del verso, il miglioramento delle simmetrie, *et cetera*. Bensì si vorrebbe sottolineare la necessità di valutare sempre le realizzazioni di Petrarca, Bembo e i lirici cinquecenteschi, e magari anche di Poliziano e Lorenzo, poiché, nonostante il costante riferimento al modello petrarchesco, quest'ultimo conosce esecuzioni affatto diverse in rapporto ad alcuni fenomeni sintattici.

Per quanto concerne il secondo aspetto, occorre ancora per un istante porre l'accento sul confronto con la produzione lirica di Bembo, sulla quale il lavoro è soltanto all'inizio. Le comparazioni tra le diverse realizzazioni di alcuni artifici metrico-sintattici e ritmici in relazione al metro che li accoglie dovrebbero aver indicato che pur nell'affinità sussiste una chiara distinzione tra i vari piani della scrittura bembesca, e che la liricità delle *Stanze* è molto ponderata. Le differenze e le similarità individuate inducono a ritenere auspicabile un'ispezione minuziosa di questi aspetti nell'intera produzione di Bembo (magari in una prospettiva diacronica) per chiunque desideri comprendere le specificità della poesia del veneziano e il valore via via conferitole. In tal senso è stato affatto orientativo identificare la faglia apertasi tra la sintassi delle stanze di canzone e quella delle ottave, che sembra confliggere con la somiglianza del loro profilo ritmico e la sua ascendenza petrarchesca. Senza alcun dubbio lo studio di Gaia Guidolin sulla canzone al principio del Cinquecento fornisce un buon punto d'avvio, tuttavia la minore cura riservata alla canzone non pare giustificabile esclusivamente con il disinteresse generale o la non congenialità della forma al poeta. Un acclaramento maggiore giungerebbe con ogni verosimiglianza da un esame della stroficità bembesca e del periodare nei sonetti, saldata all'analisi argomentativa e tematica, poiché si è visto che le variazioni nel comportamento sintattico di Bembo sono sovente condizionate dal contesto. Nondimeno bisognerebbe forse prima interrogarsi di nuovo e a fondo sul ruolo di Petrarca e delle possibili "esecuzioni di Petrarca" nel primo Cinquecento in rapporto alle forme metriche.

Quanto al terzo punto, ci si augura che questo studio abbia giovato a una migliore caratterizzazione delle *Stanze*, e che esso permetta di superare l'immagine di un petrarchismo immobile propugnata a suo tempo da Blasucci. Si è infatti convinti che sia fondamentale restituire un'immagine più sfaccettata della versificazione bembesca, nella quale agisce senz'altro il principio petrarchesco dell'*aequitas* e nondimeno sono presenti spinte ageometrizzanti che svolgono un ruolo primario nella

configurazione dell'ottava e nella definizione del suo stile, e che indicano una conoscenza approfondita dei meccanismi più complessi della tecnica petrarchesca. Il discorso vale per le *Stanze* ma si attaglia anche alle *Rime*, e dovrebbe essere esteso a tutti gli ambiti di questa ricerca (metrica, sintassi e retorica) nonché ad altri toccati solo di sfuggita in questa sede (ad esempio l'intertestualità). Le nostre schedature rivelano che il petrarchismo di Bembo è molto meno rigido di quanto si asserisca correntemente negli studi, e che l'adesione al modello petrarchesco si misura principalmente sugli aspetti profondi della versificazione e dell'orchestrazione sintattica e ritmica, piuttosto che sul lessico e sulle riprese intertestuali esplicite, o altri fenomeni pur importanti ma invero meno totalizzanti. Infine, tutti questi elementi suggeriscono la necessità non solo di una nuova ricognizione delle fonti del poemetto, ma anche di un ripensamento delle modalità di commento.

## Bibliografia

### I. EDIZIONI DI RIFERIMENTO

- Dante, *Inf., Purg., Par.* = D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001
- Ariosto, *OF* = Ludovico A., *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti, C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960
- Bembo, *Asolani* = Pietro B., *Gli Asolani*, ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991
- Bembo, *Rime* = Pietro B., *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 voll.
- Bembo, *Lettere* = Pietro B., *Lettere*, ed. critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 voll.
- Bembo, *Motti* = Pietro B., *Motti*, a cura di V. Cian, premessa di A. Gnocchi, nota al testo e indici a cura di G. Raboni, Milano, Bonnard, 2007
- Bembo, *Prose* = Pietro B., *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960
- Bembo, *Stanze* = Pietro B., *Stanze*, ed. critica a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003
- Gorni 2001 = P. Bembo, *Stanze*, a cura di Guglielmo G., in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. I, pp. 191-211
- Dionisotti 1960 = P. Bembo, *Stanze*, in Id., *Prose e rime*, a cura di Carlo D., Torino, Utet, pp. 651-671
- Boccaccio, *Ninfale fiesolano* = Giovanni B., *Ninfale fiesolano*, a cura di D. Piccini, Milano, Bur, 2013
- Boccaccio, *Filostrato, Teseida* = Giovanni B., *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, vol. II, *Filostrato. Teseida. Chiose al Teseida*, Milano, Rizzoli, 1970
- Boiardo, *AL* = Matteo Maria B., *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998
- Boiardo, *OI* = Matteo Maria B., *Orlando innamorato*, a cura di A. Canova, Milano, Bur, 2011, 2 voll.
- Lorenzo de' Medici, *Ambra, Selve* = L. d. M., *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno, 1991, 2 voll.
- Ovidio, *Amores* = Publio O. Nasone, *Amori*, con testo latino a fronte, introduzione di L.P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, apparati e note di R. Scarcia, Milano, Bur, 2007
- Petrarca, *Rvf* = Francesco P., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.

- Petrarca, *Tr* = Francesco P., *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzati*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996
- Poliziano, *Poesie volgari* = Angelo P., *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Roma, Vecchiarelli, 1997, 2 voll.
- Poliziano, *Stanze* = Angelo P., *Stanze Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988
- Properzio, *Elegiae* = Sesto P., *Elegie*, con testo latino a fronte, traduzione di L. Canali, introduzione di P. Fedeli, commento di R. Scarcia, Milano, Bur, 2011
- Tibullo, *Elegiae* = Albio T., *Elegie*, con testo latino a fronte, traduzione di L. Canali, con un saggio di A. La Penna, introduzione e note di L. Lenaz, Milano, Bur, 2007

#### I. STUDI SU BEMBO E SULLA POESIA QUATTRO-CINQUECENTESCA

- Bartuschat 2011 = Johannes B., *Le Triomphe de Vénus et de la poésie: autour des «Stanze» de Pietro Bembo*, «Italiq», XIV (2011), pp. 177-204
- Bolzoni 2010 = Lina B., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi
- Calitti 1993 = Floriana C., *Letteratura e svaghi di corte: le «Stanze» di Pietro Bembo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno, Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno, 1993, vol. II, pp. 619-632
- Campeggiani 2012 = Ida C., *Sulle «Stanze» per il carnevale: Bembo, Castiglione e l'utopia*, «Lettere italiane», LXIV (2012), pp. 443-476
- Chiodo, Sodano 2012 = Domenico C., Rossana S., *Un ultimo azzardo: le Stanze in lode delle donne manifesto oricellare?*, in Ead., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, pp. 179-224
- Curti 2007 = Elisa C., «Non fece così il Petrarca»: *prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino fra Stanze e Motti*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 99-116
- Curti 2006 = Elisa C., *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit
- Delcorno Branca 1983 = Daniela D. B., *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, pp. 423-450
- Dionisotti 1997 = Carlo D., *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 55-88
- Dionisotti 1961 = Carlo D., recensione a M. Percoraro, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII (1961), pp. 573-592
- Dionisotti 2002 = Carlo D., *Introduzione a «Prose e rime»*, in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, pp. 23-65

- Gorni 1980 = Guglielmo G., *Il mito d'Urbino dal Castiglione al Bembo*, in *La Corte e il «Cortegiano»*, a cura di C. Ossola, vol. I, *La scena del testo*, Roma, Bulzoni, pp. 175-190
- Gorni 1989 = Guglielmo G., *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gamba e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, pp. 37-57
- Marchesi 2013 = Valentina M., *Bembo e Castiglione (1507-1530). Implicazioni urbinati tra latino e volgare*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI (2013), fasc. II, pp. 45-66
- Motta 2003 = Uberto M., *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero
- Petteruti Pellegrino 2015 = Pietro P. P., *Quattromani lettore di Bembo. Studio e edizione dei Luoghi delle Rime*, tesi di dottorato, Università di Losanna
- Rossi 1980 = Antonio R., *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana
- Signorini 2008 = Stefania S., *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, Pisa, Edizioni ETS
- Vagni 2010 = Giacomo V., *Da Venezia a Urbino. Ideali e valori del giovane Bembo*, «Aevum», LXXXIV (2010), pp. 733-759
- Vela 1988 = Claudio V., *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «Studi di filologia italiana», XLVI (1988), pp. 163-252
- Vela 1998 = Claudio V., *Il Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga, La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, pp. 245-292
- Zanato 2002 = Tiziano Z., *Indagini sulle 'Rime' di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», LX (2002), pp. 141-216
- Zanato 2006 = Tiziano Z., *Pietro Bembo*, in *Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, Padova, Piccin, vol. I, pp. 335-444

## II. STUDI SULL'OTTAVA

- Bigi 1953 = Emilio B., *Petrarchismo ariostesco*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX (1953), pp. 31-62
- Bigi 1967a = Emilio B., *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 164-186
- Bigi 1989a = Emilio B., *Irregolarità e simmetrie nella poesia del Poliziano*, in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, pp. 101-114
- Bigi 1989b = Emilio B., *«Semplicità» pastorale e «grazia» cortigiana nel «Tirsi»*, in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, pp. 315-338
- Blasucci 1969a = Luigi B., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi



- Blasucci 1969b = Luigi B., *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, in Blasucci 1969a, pp. 73-112
- Blasucci 1969c = Luigi B., *Nota sull'enumerazione nel «Furioso»*, in Blasucci 1969a, pp. 113-120
- Blasucci 2014 = Luigi B., *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Ed. del Galluzzo
- Cabani 1988 = Maria Cristina C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi
- Cabani 1990a = Maria Cristina C., *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore
- Cabani 1990b = Maria Cristina C., *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi
- Calitti 2004 = Floriana C., *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti
- Carini 1963 = Anna Maria C., *L'iterazione aggettivale nell'«Orlando furioso»*, «Convivium», XXXI (1963), pp. 19-34
- Casadei 1993 = Alberto C., *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino
- Contini 1939 = Gianfranco C., *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Parenti, Firenze, pp. 247-257
- Copello 2013 = Veronica C., *Valori e funzioni delle similitudini nell'«Orlando furioso»*, Bologna, Emil
- Dal Bianco 1997 = Stefano D. B., *L'endecasillabo di Ludovico Ariosto nell'«Orlando Furioso»*, tesi di dottorato, Università di Padova
- Dal Bianco 2007 = Stefano D. B., *L'endecasillabo del «Furioso»*, Ospedaletto, Pacini
- Delcorno Branca 1998 = Daniela D. B., *Per il linguaggio dei «Rispetti» del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Montepulciano, 3-6 novembre 1994, a cura di V. Fera, M. Martelli, Firenze, Le Lettere, pp. 41-74
- De Paoli 2015 = Chiara D. P., *L'ottava del Poliziano: un'analisi metrico-stilistica*, tesi di laurea, Università di Padova
- De Robertis 1953a = Giuseppe D. R., *Le «Stanze» o del chiasmo*, in Id., *Studi*, I, Firenze, Le Monnier, pp. 69-75
- De Robertis 1953b = Giuseppe D. R., *Le «Stanze» o dell'ottava concertante*, in Id., *Studi*, I, Firenze, Le Monnier, pp. 62-68
- Ghinassi 1957 = Ghino G., *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Felice Le Monnier
- Grosser 2014 = Jacopo G., *“Tanti e sì fatti suoni un suono esprime”. Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, tesi di dottorato, Università di Losanna
- Herczeg 1975 = Giulio H., *Studi di sintassi ariostesca*, «Acta linguistica Academiae Scientiarum Hungariae», XXV (1975), pp. 81-117

- Limentani 1961 = Alberto L., *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», XIII (1961), pp. 20-77
- Limentani 1984 = Alberto L., *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in *I cantari, struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale, Montreal, 19-20 marzo 1981, a cura di M. Picone, M. Bedinelli Predelli, Firenze, Olschki, pp. 49-74
- Mengaldo 2001 = Pier Vincenzo M., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza
- Mengaldo 2011 = Pier Vincenzo M., *Ancora sull'ottava ariostesca: il distico finale e la rima a ritroso*, «Stilistica e metrica italiana», XI (2011), pp. 37-50
- Ossola 1976 = Carlo O., *Dantismi metrici nel «Furioso»*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Milano, Feltrinelli, pp. 65-106
- Praloran 1988a = Marco P., *Per una fenomenologia delle strutture formali dell'«Innamorato»*, in Id., Tizi 1988, pp. 119-214
- Praloran 1988b = Marco P., *L'endecasillabo nell'«Orlando Innamorato»*, in Id., Tizi 1988, pp. 19-118
- Praloran 1999 = Marco P., *Tempo e azione dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki
- Praloran 2003a = Marco P., *Il poema in ottava*, Roma, Carocci
- Praloran 2007 = Marco P., *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno, Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, pp. 3-18
- Praloran 2009a = Marco P., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni
- Praloran 2009b = Marco P., *Petrarca in Ariosto: il principium constructionis*, in Praloran 2009a, pp. 175-198
- Praloran 2009c = Marco P., *L'ottava ariostesca e la sua incidenza*, in Praloran 2009a, pp. 199-254
- Praloran 2009d = Marco P., *«Lingua di ferro e voce di bombarda». La rima dell'«Innamoramento de Orlando»*, in Praloran 2009a, pp. 15-52
- Praloran, Tizi 1988 = Marco P., Marco T., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, premessa di P.V. Mengaldo, Pisa, Nistri-Lischi
- Roggia 2014 = Carlo Enrico R., *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, vol. I, *Poesia*, Roma, Carocci, pp. 85-154
- Saccone 1959 = Eduardo S., *Note ariostesche*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVIII (1959), pp. 193-242
- Segre 1966 = Cesare S., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi
- Soldani 1999a = Arnaldo S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi
- Soldani 2015 = Arnaldo S., *L'ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiana», XV (2015), pp. 41-82

Turolla 1958 = Enzo T., *Dittologia e «Enjambement» nell'elaborazione dell'«Orlando furioso»*, «Lettere italiane», X (1958), pp. 1-20

Vanossi 1984 = Luigi V., *Valori iconici della rima nell'«Orlando furioso»*, «Lingua Nostra», XLV (1984), pp. 35-47

### III. STUDI SU PETRARCA E PETRARCHISMO (E ALTRI CONTRIBUTI LINGUISTICO-STILISTICI)

Afribo 2001 = Andrea A., *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Cesati

Afribo 2003 = Andrea A., *La rima del canzoniere e la tradizione*, in Praloran 2003, pp. 531-618

Afribo 2009 = Andrea A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci

Alonso 1959 = Damaso A., *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo (mondo estetico della pluralità)*, «Lettere italiane», XI (1959), pp. 277-320

Alonso 1971 = Damaso A., *Pluralità e correlazione in poesia*, Roma, Adriatica Editrice

Baldassari 2008 = Gabriele B., *Formularità del linguaggio lirico boiardo*, «Stilistica e metrica italiana», VIII (2008), pp. 3-58

Baldassari 2009 = Gabriele B., *Rimari e petrarchismi a confronto: gli «Amorum libri» e la lirica settentrionale del Quattrocento*, «Stilistica e metrica italiana», IX (2009), pp. 117-170

Baldassari 2015 = Gabriele B., *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, Firenze, Ed. del Galluzzo

Balduino 2008 = Armando B., *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo, A. Motta, presentazione di M. Pastore Stocchi, Padova, Antenore, pp. 31-90

Beccaria 1989 = Gian Luigi B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi

Bellomo 2016 = Leonardo B., *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) edizioni

Beltrami 1981 = Pietro G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini

Bertinetto 1976 = Pier Marco B., *Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Milano, Feltrinelli, pp. 347-378

Bigi 1951 = Emilio B., *Alcuni aspetti dello stile del canzoniere petrarchesco*, «Lingua nostra», XIII (1951), pp. 17-22

Bigi 1967b = Emilio B., *La rima del Petrarca*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 30-43

Boyde 1979 = Patrick B., *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Napoli, Liguori

Bozzola 2003 = Sergio B., *Il modello ritmico della canzone*, in Praloran 2003b, pp. 191-248

- Colussi 2009 = Davide C., *Costanti e varianti del Tasso lirico. Il manoscritto Chigiano L VIII 302*, Roma, Aracne
- Dal Bianco 2003 = Stefano D. B., *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran 2003b, pp. 249-382
- Gorni 1987 = Guglielmo G., *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, «Studi petrarcheschi», IV (1987), pp. 219-228
- Gorni 1993 = Guglielmo G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino
- Gorni 2007 = Guglielmo G., *Perché non possiamo non dirci petrarchisti. Abbozzo di un bilancio di vita e opere*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 581-590
- Guidolin 2010 = Gaia G., *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi
- Mengaldo 1962 = Pier Vincenzo M., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La rassegna della letteratura europea», LXVI (1962), pp. 436-482
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki
- Pelosi 2003 = Andrea P., *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003b, pp. 503-530
- Praloran 2001a = M. Praloran, *Alcune osservazioni sulla storia dell'endecasillabo*, in *Testi e linguaggi per Paolo Zolli*, Modena, Mucchi, pp. 19-40
- Praloran 2001b = Marco P., *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, pp. 409-422
- Praloran 2003b = *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco P., Padova, Antenore
- Praloran 2003c = M. Praloran, *Alcune osservazioni sul ritmo nel «Canzoniere»*, «Studi petrarcheschi», XVI (2003), pp. 247-262
- Praloran 2003d = Marco P., *Note sulla costruzione del sonetto negli «Amorum libri»*, in *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, pp. 35-46
- Praloran 2003e = Marco P., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in Praloran 2003b, pp. 125-190
- Praloran 2008 = Marco P., *Osservazioni sul petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmonte. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del Convegno nazionale di studi, Valmonte, Palazzo Doria Pamphili, Stanza dell'Aria, 5-6 ottobre 2006, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, pp. 117-156
- Praloran 2013a = Marco P., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Padova, Antenore
- Praloran 2013b = Marco P., *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca*, in Praloran 2013a, pp. 38-51
- Praloran 2013c = Marco P., *La canzone 125: «Se 'l penser che mi strugge»*, in Praloran 2013a, pp. 110-125

- Praloran 2013d = Marco P., *Dentro il paesaggio: «Di pensier in pensier, di monte in monte»* (RVF, 129), in Praloran 2013a, pp. 126-146
- Praloran, Soldani 2003 = Marco P., Arnaldo S., *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran 2003, pp. 3-124
- Ranzoni 2007 = Sandro R., *Aspetti rimici dei «sonetti completi» di Michelangelo*, «Stilistica e metrica italiana», VII (2007), pp. 161-232
- Renzi 1988 = Lorenzo R., *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, «Lectura Petrarce», VIII (1988), pp. 187-220
- Roggia 2003 = Carlo Enrico R., *Sintassi dell'ordo verborum artificialis. Preliminari ad una indagine sulla poesia del Settecento*, «Studi Linguistici Italiani», XXIX (2003), pp. 161-182
- Segre 1963 = Cesare S., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli
- Soldani 1999b = Arnaldo S., *Verso un classicismo 'moderno': metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344
- Soldani 2009 = Arnaldo S., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Ed. del Galluzzo
- Sole 2006 = Antonino S., *L'imitatio Bembi nelle «Rime» di Della Casa*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIII (2006), pp. 481-539
- Sole 2007a = Antonino S., *L'imitatio Bembi nelle «Rime» di Della Casa*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV (2007), pp. 12-42
- Sole 2007b = Antonino S., *L'imitatio Bembi nelle «Rime» di Della Casa*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV (2007), pp. 161-194
- Tieghi 2005 = Laura T., *Ritmo e metro in Galeazzo di Tarsia*, «Stilistica e metrica italiana», V (2005), pp. 67-94
- Tieghi 2006 = Laura T., *La rima di Galeazzo di Tarsia*, «Stilistica e metrica italiana», VI (2006), pp. 99-122
- Tonelli 1999 = Natascia T., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki
- Trovato 1979 = Paolo T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki

#### IV. STRUMENTI E RISORSE ELETTRONICHE

AMI = *Archivio Metrico Italiano*, a cura del gruppo padovano di Stilistica

<http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

BIZ = *Biblioteca Italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010,

<http://ubidictionary.zanichelli.it/dizionariOnline/> - [bibliotecaitaliana](http://bibliotecaitaliana.it)

Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Roma, Antenore

Praloran 2011 = Marco P., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Ed. del Galluzzo

Renzi 1988-1995 = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo R., Bologna, il Mulino, 3 voll.

Salvi, Renzi 2010 = *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo S., Lorenzo R., Bologna, il Mulino, 2 voll.