



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI
LINGUISTICA, LETTERATURA E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURA E FILOLOGIA

CICLO XXII

**VINCENZO MONTI TRADUTTORE DI VOLTAIRE:
LINGUA E STILE DELLA *PULCELLA D'ORLÉANS***

REALIZZATA IN COTUTELA CON L'UNIVERSITÀ DI LOSANNA

S.S.D.: L-FIL-LET/12

Coordinatori: Per l'Università di Verona
Prof. Giuseppe Chiecchi

Per l'Università di Losanna
Prof.ssa Anne Biemann

Tutori: Per l'Università di Verona
Prof. Arnaldo Soldani

Per l'Università di Losanna
Prof. Marco Praloran

Dottorando: Dott.ssa Laura Facini

INDICE

I. INTRODUZIONE

1. LE DUE <i>PULCELLE</i>	1
2. <i>LA PUCELLE D'ORLÉANS</i> DI VOLTAIRE: ORIGINE E STORIA EDITORIALE	5
3. <i>LA PULCELLA D'ORLÉANS</i> DI MONTI	7
Le edizioni e la questione filologica	7
Lo statuto di alterità ed autonomia	10
Fortuna e critica	11
4. L'ANALISI STILISTICA DELLA <i>PULCELLA</i> IN QUANTO TRADUZIONE	14

II. L'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA*

1. CRITERI METRICI	17
Versi normalizzati	18
2. LE TIPOLOGIE RITMICHE DELL'ENDECASILLABO DELLA <i>PULCELLA</i> : OSSERVAZIONI GENERALI E CONFRONTI CON LA TRADIZIONE	20
3. LE TIPOLOGIE RITMICHE DELL'ENDECASILLABO DELLA <i>PULCELLA</i> : CONFRONTI CON LE OPERE DI MONTI IN OTTAVA RIMA	25
4. GLI SCHEMI DELL'ENDECASILLABO DELLA <i>PULCELLA</i>	27
I Gruppo - Schemi giambici: 2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a - 1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a - 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	27
II Gruppo - Schemi di 2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a - 1 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a - 4 ^a 8 ^a 10 ^a	30
III Gruppo - Schemi di 2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a - 1 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a - 4 ^a 6 ^a 10 ^a	32
IV Gruppo - Schemi di 2 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a - 1 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a - 4 ^a 7 ^a 10 ^a	35
V Gruppo - Schemi di 2 ^a 6 ^a 10 ^a - 2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	36
VI Gruppo - Schemi di 3 ^a 6 ^a 10 ^a - 1 ^a 3 ^a 6 ^a 10 ^a - 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a - 1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	39
VII Gruppo - Schemi di 1 ^a 6 ^a 10 ^a - 1 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	43

VIII Gruppo - Ictus adiacenti	45
5. GLI SCHEMI DELL'ENDECASILLABO DELLA <i>PULCELLA</i> IN RELAZIONE ALLE POSIZIONI DELL'OTTAVA	60
Lettura orizzontale - Per schemi metrici	63
Lettura verticale - Per posizioni	66
III. L'OTTAVA DELLA <i>PULCELLA</i>	
1. TRADURRE IN OTTAVE	73
2. L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DELL'OTTAVA	75
3. GLI SCHEMI D'OTTAVA DELLA <i>PULCELLA</i>	79
Schemi A ([2+2] + [2+2]): pausa mediana tra le quartine e strutturazione di entrambe in distici	79
Schemi B (4 sub 4): subordinazione tra le quartine	81
Schemi C (4 + 4): pausa sintattica tra le quartine	82
Schema D (2+2+2+2): distici isolati in successione	88
Schemi E (2+2+4): coppia di distici autonomi seguiti da una quartina	89
Schemi F (6 + 2): sestina e distico finale	93
Schemi G (4+2+2): quartina seguita da due distici isolati	97
Schemi H (2+4+2): distici autonomi ad inizio e conclusione d'ottava	100
Schemi I (2 + 6): distico iniziale e sestina	101
Schemi L: suddivisioni dispari	103
Schemi M: versi sintatticamente isolati	107
Schemi N: ottave uniperiodali o indivisibili	109
4. I LEGAMI INTERSTROFICI NELLA <i>PULCELLA</i>	112
Legami a distanza	113
Legami a contatto	115
<i>Enjambements</i> interstrofici: le ottave aperte	120
5. CONCLUSIONI SULL'OTTAVA DELLA <i>PULCELLA</i>	127
IV. GLI ENJAMBEMENTS DELLA <i>PULCELLA</i>	
1. PRATICHE INARCANTI MONTIANE	133

2. INARCATURE SEMPLICI (NORMALE LINEA SINTATTICA)	137
Inarcature sintattiche	143
Osservazioni conclusive sulle inarcature semplici	157
3. INARCATURE RETORICHE (<i>ORDO VERBORUM ARTIFICIALIS</i>)	160
Inarcature in anastrofe	160
Osservazioni conclusive sulle inarcature in anastrofe	170
Inarcature con dilatazione: l'iperbato	171
Inarcature con dilatazione: l'epifrasi	178
Inarcature in parallelismo	179
Osservazioni conclusive sulle inarcature con dilatazione e in parallelismo	180
4. CONCLUSIONI SUGLI <i>ENJAMBEMENTS</i> DELLA <i>PULCELLA</i>	182
V. IL LESSICO DELLA <i>PULCELLA</i>	
1. INTRODUZIONE	185
Monti e la questione della lingua	185
La lingua della <i>Pulcella</i> : il lessico espressivo	188
L'analisi	193
2. IL LESSICO DELLA CUCINA	194
3. IL LESSICO SCIENTIFICO	199
Il lessico medico-anatomico	199
Il lessico zoologico e botanico	202
4. IL LESSICO DISFEMICO	206
Epiteti ed aggettivi spregiativi o denigratori	206
Altri termini ed espressioni disfemiche	215
5. IL LESSICO ESPRESSIVO	218
Verbi a marcata caratura espressiva	218
Altri termini espressivi	233
6. CONCLUSIONI: LE ALTRE COMPONENTI LESSICALI E LA LINGUA DELLA <i>PULCELLA</i>	241
BIBLIOGRAFIA	259

I. INTRODUZIONE

Un bizzarro fante, molto mio amico
(egli dice), giura il Monti aver lui
composto la *Pulcella* in italiano bene
e il Voltaire averla tradotta male in
francese.

G. CARDUCCI, *Ça ira*.

1. LE DUE PULCELLE

Da molti definita come un «capolavoro di traduzione» da opporre alla più celebrata *Iliade*,¹ o, in assoluto, come «capolavoro clandestino di un poeta ufficiale»,² *La Pulcella d'Orléans* di Vincenzo Monti è stata da pochi decenni riportata con forza all'attenzione della critica letteraria all'interno di una più generale riqualificazione dell'autore settecentesco, soprattutto in relazione alle sue opere traduttorie, considerate l'eccellenza dell'intera produzione.³ Il poema montiano traduce il più noto testo di Voltaire, *La Pucelle d'Orléans*, rinnovandolo a tutti i livelli di elaborazione formale, secondo una sostanziale dislocazione dell'originale dal punto di vista spaziale, temporale e linguistico,⁴ che inserisce il testo all'interno della peculiare tradizione poetica e narrativa italiana. Come Voltaire aveva esplicitamente tratto ispirazione dall'*Orlando Furioso* per la sua *Pucelle* (ma si citano anche Pulci e Boiardo, tra gli italiani), così Monti si iscrive nel medesimo solco dell'operazione del francese, avvicinandosi ulteriormente non solo al genere del poema epico-cavalleresco, ma anche al vastissimo filone eroicomico e burlesco, e più in generale a tutta la tradizione comica di area toscana che va dal Duecento fino ai poemi giocosi settecenteschi. D'altro canto,

¹ Muscetta 1954.

² Contini 1986.

³ Cfr. in particolare Fubini 1960.

⁴ Intendo infatti nel presente lavoro considerare le due versioni, italiana e francese, come due opere autonome e molto diverse («si può dire [...] che *La Pulcella d'Orléans* ricava dall'opera di Voltaire la materia, e non molto di più», Bárberi Squarotti 2006, p. 234). Adotto dunque la prospettiva della *comparaison différentielle*, ovvero di un'analisi che pone sullo stesso piano i due testi messi a confronto, secondo le teorie espresse dalla Heidmann e da Adam: «En tant que produit singulier d'une interaction socio-discursive, un texte est la trace écrite et matérielle de l'activité d'une instance énonciative socialement et historiquement déterminée. Dans leur diversité temporelle et géographique, les discours reflètent la pluralité et la complexité des pratiques sociales en s'inscrivant dans les langues, dans des cultures et dans des genres différents» (Heidmann 2005, p. 106). L'analisi comparativa avverrà quindi considerando le due *Pucelle* in «un rapport non-hiérarchique de deux énonciations et donc de deux énonciateurs dont l'un n'est pas dépendant de l'autre, mais qui entrent véritablement en dialogue» (Adam-Heidmann 2003, p. 44). Tale prospettiva metodologica di analisi del testo tradotto e, soprattutto, della sua traduzione, considera «chacun comme une énonciation singulière qui construit ses effets de sens en se liant de façon significative à son propre contexte socioculturel et linguistique» (Heidmann 2005, pp. 108-109).

la scelta di innestare il modello francese sulla nostra tradizione letteraria coincide anche con una riduzione delle componenti più strettamente filosofiche del testo di Voltaire, del quale si privilegiavano gli aspetti ludici, blasfemi, provocatori, a discapito del fortissimo intento ideologico originario e degli stretti legami che il poema francese intratteneva con la contemporaneità storica.

Per entrambi i testi si tratta delle opere meno lette, meno conosciute e (perciò) meno apprezzate all'interno dell'intera produzione letteraria dei due autori. Sia nel modello volterriano che nella versione montiana, il racconto si struttura in ventun canti, e narra le avventure di Giovanna d'Arco in un'ottica dissacrante, licenziosa e giocosa, il cui fulcro è rappresentato dalla lotta continua della giovane per difendere la sua verginità. La storia della pulcella giunge però fino all'arrivo ad Orléans, e omette le fasi cruciali di tale racconto: la liberazione della città, l'incoronazione del Re Carlo VII a Reims, la cattura della vergine ecc., nonché la conclusiva condanna al rogo. Il poema si chiude con la conquista di Orléans - prima quindi del "declino" della storia di Giovanna - con una scena squisitamente comica, nella quale la ragazza finalmente può concedersi al suo amato Dunoè, mentre il frate credulone Capocchio proclama ancora di fronte agli inglesi la sua verginità.⁵ La narrazione infatti non pretende di rispettare l'esattezza dei fatti storici, già di molto ridotti, ma al contrario gioca sull'aggiunta di altri episodi che conferiscono alla trama una costante venatura comica. L'ossatura principale del poema è dunque molto semplice: per salvare la Francia contro gli inglesi, San Dionigi nomina Giovanna guida dei francesi; ella deve convincere il Re Carlo a marciare su Orléans, distogliendolo dai suoi passatempi amorosi. Questo cammino è però complicato da innumerevoli avvenimenti imprevedibili, che introducono luoghi fantastici e incantati (dall'Inferno ai castelli magici), combattimenti umani e divini, spesso brutali (tra due cavalieri, due eserciti o anche tra i due santi protettori), episodi grotteschi ed erotici (come la lotta costante della vergine contro chi vuole privarla della verginità, compreso il suo asino alato), o scene sentimentali tra coppie di amanti, che però si concludono spesso con epiloghi comici e demistificanti.

Inoltre, in entrambi i testi Giovanna non ha uno statuto di protagonista che sovrasti gli altri personaggi: si può invece parlare di un nucleo centrale di figure, al quale appartiene anche la ragazza, definibili tutte co-protagoniste, che animano le vicende e si dispongono sostanzialmente a coppie. Questi personaggi, che rappresentano l'infinita varietà umana - dal punto di vista sociale (dagli eroi ai domestici agli ecclesiastici), politico (francesi e inglesi), etico e morale - si combinano con situazioni molto diverse, che possono variare tra grandi avvenimenti e scene familiari. Il contrasto tra episodi ed individui di differente natura genera continui effetti comici, che percorrono tutta la lunghezza del poema, e che Voltaire sfrutta per esprimere, a livello più profondo, un messaggio satirico e fortemente polemico contro i vizi e le debolezze della società, legate soprattutto alla religione. La struttura del poema presuppone quindi un fermo controllo su una materia narrativa infinitamente variegata, ed una tecnica di costruzione raffinata, che il *philosophe* dissimula al di sotto della rapida progressione del discorso, e che riguarda sia l'organizzazione dei personaggi che la gestione delle dinamiche narrative.

⁵ Ecco l'ottava conclusiva della traduzione italiana: «La stessa notte ancor la bellicosa / Giovanna, al cielo rimandato avendo / l'orecchiuto volante, ed amorosa / del giuramento suo le leggi empiendo, / in braccio a Dunoè fini la cosa, / mentre Capocchio tuttavia correndo / misto ai soldati in questa parte e in quella / ancor gridava: "Inglese, ell'è pulcella"» (XIX, 66).

Il costante equilibrio tra un contenuto leggero e dilettevole ed uno stile sempre lucido, razionale e riflessivo deve molto al grande esempio che sta alla base della composizione del poema, dichiarato dallo stesso Voltaire. La grande ammirazione del francese per l'*Orlando Furioso* trova espressione concreta già nelle prime pagine del suo «poème épique», oltre che in una lettera del 1734, dove dichiara di aver composto la *Pucelle* «dans le goût de l'Arioste»: ⁶ del modello narrativo italiano viene riproposta la struttura del resoconto di viaggio, la tecnica dell'*entrelacement*, la propensione all'allegorismo e al fantastico, l'utilizzo dell'ironia come strumento di dominio dell'infinita varietà del reale e come mezzo per trasmettere le verità della filosofia. ⁷ Accanto agli aspetti concernenti la poetica e la struttura del racconto volterriano che richiamano da vicino l'*Orlando Furioso*, si possono riscontrare anche numerosi punti di contatto più precisi tra le due opere, che riguardano la trama: per esempio l'organizzazione dei personaggi in coppie, la figura dell'asino alato, i viaggi ai reami fantastici ed assurdi, i castelli incantati ecc.; tutti aspetti più concreti che permettono di capire in quale misura l'influenza ariostesca sia netta e percettibile nella *Pulcella*. Segnalo inoltre brevemente come l'esordio del canto XIII del poema francese sia strutturato su un'invocazione a San Giovanni Evangelista, che nel *Furioso* aveva aiutato Astolfo, nel paese della luna, a riportare la ragione ad Orlando; Voltaire si appella a sua volta all'apostolo per ritrovare lui stesso il senno, e per ricevere soccorso e protezione contro la stupidità e la meschinità dell'epoca presente. ⁸

Oltre all'influenza dell'Ariosto, del quale il Voltaire accantona i tratti epici per privilegiare il lato satirico, agiscono anche suggestioni che derivano dal Pulci del *Morgante*, dal Tassoni della *Secchia rapita*, ⁹ dalla *Gerusalemme Liberata* e da altre opere latine e francesi, per «avvalorare l'argomento e gli episodi della sua opera con gli esempi della tradizione letteraria, sia per il genere del poema, sia per la varietà delle situazioni e della lingua e delle forme che essi comportano». ¹⁰ Il poema volterriano rispetta infatti i canoni del genere epico tradizionale: si narrano le scene di battaglie tra gli eserciti francese e inglese e i duelli tra i cavalieri, si raccontano i viaggi e le avventure dei protagonisti alla scoperta delle molteplici realtà del mondo, e la componente magica e religiosa è costantemente presente ad accompagnare le vicende. Ma tutti gli elementi appartenenti alla tradizione cavalleresca vengono stravolti in chiave parodica, oltre che forzati in direzione della contemporaneità: e allora i duelli si

⁶ L'ammirazione profonda di Voltaire per Ariosto è testimoniata anche nel suo *Dictionnaire philosophique*, dove il francese dichiara, a proposito dell'autore italiano: «Il dit les choses les plus sublimes sans effort, et il les finit souvent par un trait de plaisanterie qui n'est ni déplacé ni recherché. C'est à la fois l'*Iliade*, l'*Odyssée* et *Don Quichotte*; car son principal chevalier errant devient fou comme le héros espagnol, et est infiniment plus plaisant. Il y a dans l'*Orlando furioso* un mérite inconnu à toute l'antiquité, c'est celui de ses exordes. Chaque chant est comme un palais enchanté, dont le vestibule est toujours dans un goût différent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque. C'est de la morale, ou de la gaieté, ou de la galanterie, et toujours du naturel et de la vérité» (*Dictionnaire Philosophique*, vol. II: *David - Vertu*, s.v. *Epopée - Arioste*).

⁷ Cfr. Barbarisi 1982a.

⁸ «Un autre Jean eut la bonne fortune / De voyager au pays de la lune / Avec Astolphe, et rendit la raison / Si l'on en croit un auteur véridique, / Au paladin amoureux d'Angélique: / Rends-moi la mienne, ô Jean second du nom! / Tu protégeas ce chancre aimable et rare / Qui réjouit les seigneurs de Ferrare / Par le tissu de ses contes plaisants; / Tu pardonnas aux vives apostrophes / Qu'il t'adressa dans ses comiques strophes: / Étends sur moi tes secours bienfaisants; / J'en ai besoin, car tu sais que les gens / Sont bien plus sots et bien moins indulgents / Qu'on ne l'était au siècle du génie, / Quand l'Arioste illustrait l'Italie» (XIII, vv. 12-27).

⁹ Si vedano le considerazioni di Natali 1925.

¹⁰ Bárberi Squarotti 2006, p. 229.

avvalgono delle moderne pistole, i cavalieri combattono nudi, i castelli incantati si rivelano prigioni di violenza e sevizie indecenti, i santi protettori litigano e si fanno dispetti tra loro, il destriero di Giovanna è un asino alato che «spetezza», raglia e cerca di deflorare la vergine, il re francese è distratto dai piaceri amorosi ecc. Aleggja cioè su tutte le vicende e gli episodi del poema un velo dissacrante, una sfumatura erotica e una forzatura burlesca e parodica che svuotano di significato i valori fondamentali dell'etica cavalleresca; per esempio quello della fedeltà amorosa,¹¹ ciclicamente vanificata dalla dubbia moralità dei personaggi (Agnese *in primis*), o la scelta del suicidio (da parte di Trimuglio), che nega l'ideale eroico basato sulla trasformazione della disperazione in impeto guerresco,¹² o ancora la fede religiosa, incarnata da ecclesiastici stolti, lussuriosi e tutti proiettati alla ricerca dei piaceri terreni.

L'inventiva di ispirazione ariostesca, il gusto del romanzesco, il sorriso burlesco che caratterizzano la narrazione vengono, peraltro, spesso trattenuti e vanificati dal più forte intento ideologico-filosofico di Voltaire, che pone una limitazione, visibile soprattutto a livello dell'espressione linguistica, all'atteggiamento ludico, parodico e dissacrante. Come sostiene bene Bárberi Squarotti,

in tanto accurato uso dei materiali del poema eroico ed eroicomico, Voltaire spruzza abbondantemente riflessioni morali, concetti filosofici, la proclamazione della Verità contro tutte le fantasie cristiane e le superstizioni e gli inganni. La conseguenza è che il poema appare contraddittorio, tanto da mettere continuamente un freno morale e filosofico allo sfrenarsi delle avventure e dell'eroticismo e [...] il linguaggio rimane sempre alquanto compassato, razionale, realistico.¹³

Il meccanismo di riscrittura originale da parte di Monti agisce proprio, come si vedrà più avanti, nella direzione del dissolvimento di questo *freno*: il ridimensionamento degli intenti pedagogici, filosofici e morali volterriani permette infatti all'italiano di allentare la briglia ideologica in favore di una più accusata invenzione linguistica, e di sviluppare pienamente il genere poematico del comico, adottando anche il diverso metro dell'ottava, di lunga ed illustre tradizione.

Indicativo infatti il differente trattamento che nelle due versioni si riserva alle *Note*: Voltaire arricchisce il testo con numerose note in prosa (210 circa), nient'affatto esplicative, il più delle volte per amplificare la polemica anticlericale e ideologica già forte nel poema;¹⁴ Monti decide invece di non tradurle, ma di apporre pochissime note proprie (ma c'è il dubbio che siano del discepolo Maffei) di carattere linguistico, a segnare anche in questa dimensione paratestuale il differente atteggiamento ideologico nei confronti del medesimo soggetto narrativo.

¹¹ Cfr. per esempio tutto il canto XXIV del *Furioso*, incentrato sulla fedeltà amorosa (la *fede*, alla latina).

¹² Cfr. per esempio la vicenda di Bradamante nel canto XXXII del *Furioso*.

¹³ Bárberi Squarotti 2006, p. 231.

¹⁴ A questo proposito si veda Bessire 2003.

2. LA PUCELLE D'ORLEANS DI VOLTAIRE: ORIGINE E STORIA EDITORIALE

Il poema volterriano nasce come risposta irriverente al tradizionale trattamento della figura mitica di Giovanna d'Arco;¹⁵ in particolare il *philosophe* reagisce all'opera dell'accademico Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée* (1656), dove la storia dell'eroina vergine è glorificata in una prospettiva provvidenzialistica, religiosa e patriottica.¹⁶ L'opera francese rappresenta dunque uno strumento che, attraverso un tono giocoso, secondo Voltaire più adatto a tale soggetto narrativo,¹⁷ possa esprimere tutto il suo scetticismo religioso, una dura critica contro la religione e il potere ecclesiastico, e, più in generale, un attacco contro l'epoca e le sue istituzioni. Non a caso, nella prefazione all'edizione definitiva della *Pucelle*, il *philosophe* stesso si augura che «les lecteurs puissent tirer quelque instruction de la morale cachée sous les allégories du poème». La polemica sottesa al testo è dunque duplice: essa attacca da un lato l'irrazionalismo storiografico che esalta il mito di Giovanna d'Arco senza alcun senso critico, e dall'altro la superstizione, il fanatismo religioso, l'intolleranza che caratterizzano gli avvenimenti della vergine, in particolare il brutale processo e la condanna finale. La *Pucelle* francese precede infatti di diverso tempo la fissazione canonica del mito di Giovanna d'Arco, inscrivendosi nell'accesa *querelle* che vede da un lato i sostenitori della tesi provvidenzialistica, dall'altro gli Illuministi, che si scagliavano contro gli elementi leggendari e gli intrighi politici sovrapposti arbitrariamente su un evento storico oggettivo.¹⁸

Nonostante l'alta carica ideologica e combattiva del poema volterriano, si tratta comunque di una sorta di *divertissement* letterario concepito per una ristretta cerchia di amici, destinato a circolare all'interno di una dimensione privata che evitasse le facili accuse da parte di nemici e istituzioni.¹⁹ A dispetto di tale attenzione e limitazione della diffusione dell'opera, le vicende editoriali che la caratterizzano sono contrassegnate, come avviene in parte anche per Monti, da complesse fughe di versi, edizioni non sorvegliate, versioni smentite ecc., fenomeni cioè che contraddistinguono prettamente testi di contenuto licenzioso, facilmente mal interpretabili ed esposti alle denigrazioni, alle accuse e alle censure di pubblico e istituzioni.

Voltaire comincia la sua *Pucelle* attorno al 1730, ma la composizione procede in maniera non continuativa, a più riprese distanziate nel tempo, che porteranno al compimento del testo più di una trentina d'anni dopo. Già a partire dagli anni '30 cominciarono a circolare dei manoscritti parziali dell'opera, mentre tra il 1755 e il 1756 uscirono le prime edizioni pirata, rigettate dall'autore, a Parigi, a Francoforte e a

¹⁵ Le considerazioni espresse dall'autore sulla figura di Giovanna d'Arco si trovano in Voltaire, *Essai sur les mœurs*, Vol. II, chap. LXXX: *De la France du temps de Charles VII. De la Pucelle, et de Jacques Coeur*; per una breve analisi della concezione volterriana della vergine si veda inoltre Severin 1976.

¹⁶ Per ulteriori informazioni sulla storia della concezione dell'opera, legata ad una discussione tra Voltaire e Richelieu, si rimanda a Vercruyssen 1970 e Boaglio 1988.

¹⁷ Voltaire stesso afferma, a proposito della storia di Jeanne d'Arc: «Je crois que sous plus d'un rapport, ce sujet, tiré de nos annales, se prêterait mieux au genre plaisant qu'au genre héroïque».

¹⁸ Per un'analisi dettagliata del contesto politico-culturale in cui si inserisce il poema volterriano si rimanda a Vercruyssen 1970.

¹⁹ Cfr. anche Barbarisi 1982a.

Londra,²⁰ dalle quali vennero tratte successive pubblicazioni fino alla fine del XVIII secolo. Nonostante gli sforzi del *philosophe* di arginare la diffusione del poema e di denunciare la scorrettezza delle edizioni non approvate, la *Pucelle* conosce un'immediata notorietà, diffondendosi non solo in Francia, ma anche oltre i confini nazionali. Sollecitato dunque dalle numerose versioni scorrette, Voltaire decise di pubblicare l'opera nella sua veste completa a Ginevra nel 1762,²¹ ristampandola poi, con ulteriori correzioni e aggiunte e nell'attuale forma in 21 canti, nel '73 e nel '75.²²

La versione francese conobbe anche nell'Italia del Settecento uno strepitoso successo, com'è dimostrato da numerose testimonianze di letterati italiani del calibro di Giuseppe Parini, Cesare Beccaria, Giambattista Casti. Come afferma però Barbarisi, «non esiste testo settecentesco che presenti una storia altrettanto stupefacente di rapido eccezionale successo, di altrettanto rapido declino».²³ Tale meteorica notorietà risentì infatti delle incomprensioni e del disprezzo della critica letteraria, che non seppe superare i pregiudizi che gravavano sul testo volterriano, accusato di blasfemia e di oscenità.²⁴ Il poema volterriano conquistò infatti la sua visibilità e gli apprezzamenti che gli si deve riconoscere solo nel 1970, con l'importante edizione critica di Vercruysse, che risolve definitivamente le questioni filologiche e chiarisce le complicazioni ideologiche che gravavano sull'opera.

²⁰ Le edizioni pirata presentano tutte la medesima forma in 15 canti, e sono legate a tre stampe principali, da cui sono state tratte numerose altre edizioni: l'edizione Louvain 1755, a Francoforte; l'edizione La Beaumelle (letterato francese nemico di Voltaire) 1755, a Parigi (falsa indicazione; in realtà stampata in Olanda); l'edizione 1756, a Londra.

²¹ La prima edizione della *Pucelle*, «corrigée, augmentée et collationnée sur le manuscrit de l'auteur» (Vercruysse 1970), esce nel 1762 per i fratelli Cramer a Ginevra, in 20 canti. Nonostante ciò, dopo il '62 continuano ad essere stampate numerose edizioni pirata del testo, soprattutto a causa della condanna dell'opera da parte della Chiesa di Roma, nel gennaio del '67 (*Index librorum prohibitorum* 1786).

²² Per le vicende editoriali cfr. Vercruysse 1970 e Barbarisi 1982a.

²³ Barbarisi 1982a, p. x.

²⁴ Così Vercruysse riassume la situazione editoriale dell'opera francese a partire dalla seconda metà del Settecento: «Jusqu'en 1762, 23 éditions; jusqu'à 1778, 47; jusqu'à la fin du siècle, 68. Le siècle passé a connu 29 éditions, et le notre 3».

3. LA PULCELLA D'ORLEANS DI MONTI

LE EDIZIONI E LA QUESTIONE FILOLOGICA

La storia del testo montiano si caratterizza, e si distingue dal modello francese, già a partire dalla concezione dell'opera: un esercizio privato, un divertimento intellettuale da non consegnare alle stampe né da far circolare tra pochi intimi, anzi da distruggere al decesso dell'autore.²⁵ Si tratta dunque di un testo che non presuppone un pubblico di lettori, concepito cioè secondo finalità del tutto diverse da quelle pensate da Voltaire, del quale vengono tralasciati gli intenti educativi legati alle idee illuministiche e ogni riflesso dell'opera sull'esterno. Tale statuto di *divertissement* personale, che verrà destinato all'oblio, a cui si aggiunge il contenuto "scandaloso" dell'opera, ha reso estremamente complessa e delicata la datazione del testo e la sua ricostruzione filologica a partire dalle scarse testimonianze sopravvissute.

La datazione dell'opera montiana è stata per diversi anni un tema dibattuto tra gli studiosi, sia per la scarsità di indicazioni temporali presenti o deducibili da manoscritti e testi epistolari, sia per il superficiale interesse dimostrato dalla critica fino a qualche decennio fa. Oggi si conviene che Monti abbia concluso la stesura dell'opera a Chambéry, in Savoia, il 24 agosto del 1799, prima di dirigersi a Parigi. L'inizio della composizione può invece essere avvenuto a Milano nel 1798, luogo e anno in cui l'autore conobbe il medico fiorentino Gaetano Cioni, che si apprestava a tradurre la medesima opera volterrana.²⁶ Alla prima redazione sembra poi essere seguita, a distanza di diversi anni, una «ripresa tarda dell'antico lavoro [...] in vista di una rielaborazione più o meno estesa».²⁷

La profonda diversità che divarica le due *Pulcelle* è dovuta dunque anche alla diversa altezza cronologica delle due composizioni: mentre Voltaire scrive il poema durante gli anni cruciali dello sviluppo della filosofia illuministica e della sua personale produzione letteraria, Monti si appresta a tradurre il testo alla fine del secolo dei Lumi, quando tale esperienza culturale - e la notorietà stessa del poema francese - si è pressoché esaurita a causa dei nuovi tragici avvenimenti storici europei.²⁸ Inoltre è interessante notare che la traduzione si colloca temporalmente prima del notissimo articolo di Mme De Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, apparso nel 1816 sulla «Biblioteca Italiana», che segna convenzionalmente l'inizio del Romanticismo italiano dando avvio alla famosa *querelle* tra classicisti e romantici. Sostenendo la

²⁵ Afferma infatti Bruni, in merito alla scelta montiana di tradurre la *Pucelle* di Voltaire: «S'intende quindi che il proposito di versione di un testo audacemente libertino non potesse certo essere dichiarato con tranquilla disinvoltura dal titolare dell'impresa. La singolarità spiega la cautela del silenzio intorno al lavoro intrapreso da Monti che ne risulta a tal punto geloso da lasciar correre pochi cenni generici nella sua corrispondenza» (Bruni 2006, p. 177).

²⁶ Non possediamo però alcuna testimonianza del testo, né alcuno strumento di verifica della circostanza. Cfr. Bruni 1984, 1994 e soprattutto 2006; Mari 1994; Gronda 1990; Barbarisi 1982a.

²⁷ Bruni 2006, pp. 181-182; alle medesime pagine, e ai rimandi bibliografici presenti, si rimanda per ulteriori informazioni sulla storia della rielaborazione della versione montiana.

²⁸ Indicativo per esempio il trattamento che i due autori riservano alla medesima figura del Re Carlo, su cui si sofferma Bárberi Squarotti: «Il Monti si libera da ogni prudenza nel parlare di un re che pensa a fare l'amore molto più che alla guerra, e che, in più, è frequentemente ingannato e tradito dalla sua ragazza [...] Voltaire è pur sempre sottoposto al suo re, mentre il Monti ha visto cacciati, ghigliottinati, irrisi re e principi; e da qui deriva la sua molta libertà nell'esagerare l'irrisione del re di Francia Carlo» (Bárberi Squarotti 2006, p. 241).

necessità di traduzioni chiare e semplici di poesie e romanzi europei contemporanei, la De Staël incoraggiava l'apertura alle letterature delle altre nazioni per superare l'isolamento e l'arretratezza della cultura italiana. La riscrittura montiana del poema volterriano anticipa pertanto questa nuova inclinazione, secondo però una prospettiva culturale del tutto differente da quella del nuovo Romanticismo: il traduttore non persegue finalità divulgatrici o di ammodernamento, ma è piuttosto legato ancora ad una dimensione libresca ed edonistica. Non si tratta infatti di una traduzione "di servizio", necessaria per avvicinare e conoscere un'opera scritta in lingua straniera - tanto più che il francese nel Settecento era conosciuto pressoché da tutti gli intellettuali italiani - in quanto l'operazione di riscrittura comporta un tasso di sperimentalismo linguistico ritmico metrico rilevante; ed oltretutto tale prova d'autore non prevede un momento di diffusione ad un ipotetico pubblico di lettori.

Con tutta probabilità Monti tradusse l'opera volterriana tenendo sott'occhio una delle due ristampe dell'edizione ginevrina (1773 o '75), collazionata da lui stesso con l'edizione pirata londinese del '56 (ipotesi formulata dall'analisi della versione italiana da parte di Mari e Barbarisi). Com'è già stato accennato, la concezione della versione italiana in un'ottica strettamente privata ha influito fortemente sulle vicende filologiche legate al testo, il quale è sopravvissuto fortunatamente in pochissimi testimoni.²⁹ Il manoscritto più importante della *Pulcella* italiana si trova presso la Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo, un fascicolo composto da due diverse sezioni: una prima trascrizione completa del testo (Mf: canti I-XXI), alquanto inesatta, esemplata da Andrea Maffei, traduttore-poeta discepolo di Monti, che presenta correzioni successive anche di altre mani; una seconda porzione autografa superstite (B: canto III dal v. 27, canti VIII-XI) scritta in bella copia ma con diverse correzioni apposte. Tra le parti sovrapponibili di Mf e B³⁰ incorrono diverse variazioni grafiche, errori di trascrizione (sviste, mutamenti dell'ordine sintattico, sostituzione di parole o variazioni plurale-singolare) che dimostrano un intervento massiccio del copista rispetto al testo originale; ci sono inoltre alcune varianti sostanziali, che sono state interpretate come disinvolute correzioni del Maffei (per Bruni) o come lezioni autografe di Monti riportate dal copista (ipotesi di Mari) solo su Mf (si tratta di tre casi di versi rimaneggiati e cinque integrazioni di lacune di B; vedi oltre, per l'interpretazione, in relazione all'autografo V). Rimane ad oggi irreperibile la parte restante (e più ampia) del manoscritto B, consegnato da Monti al suo confessore Don Ambrogio Ambrosoli perché lo bruciasse.³¹

Sulla scorta della sola testimonianza bergamasca sono state approntate le prime edizioni parziali e integrali della *Pulcella*, filologicamente poco attente, e passate sotto silenzio. In particolare, la *princeps* completa dell'opera montiana risale al 1878, ben 50 anni dopo la morte dell'autore, curata da Ettore Toci per Francesco Vigo di Livorno, e basata su una copia frettolosa, con gravi discordanze, del manoscritto di Maffei, corrette poi in parte, ma *ope ingeni*, in una seconda edizione di Vigo del 1880. La prima voce autorevole che elogia il poema è quella di Carducci, che nel 1896 pubblica alcuni lacerti del testo in un volumetto dedicato a Monti, lodando l'intera produzione dell'autore ed in particolare la traduzione volterriana. Dall'edizione del testo completo del 1880 dipende poi una più corretta impressione del 1925 per l'editore Formiggini, curata da Giorgio Natali, il quale emenda la versione italiana precedente sulla scorta della *Pucelle* francese del 1762, la prima approvata da Voltaire, che però non rappresenta il modello

²⁹ Cfr. Bruni 1984, 1985 e 1996; Barbarisi 1985; Mari 1982a e 1994.

³⁰ Cfr. Mari 1982a.

³¹ Cfr. almeno Mari 1982a e 1994; Bruni 1996.

dal quale Monti trae la sua riscrittura. Una rigorosa edizione critica della *Pulcella* è stata realizzata solo nel 1982 ad opera di Barbarisi e Mari, prima e unica versione completa del testo ricostruito a partire dall'apografo del Maffei e dall'autografo incompleto di Monti, al quale viene dato il maggior credito.³²

Nel 1984 è stato poi scoperto, da parte di Arnaldo Bruni, presso la Biblioteca Vaticana, un nuovo manoscritto incompleto della *Pulcella* (V: ms. 510 del Fondo Patetta): si tratta di una versione autografa che contiene gli abbozzi dei canti XII-XXI e un frammento del canto I,³³ dunque non sovrapponibile con l'autografo bergamasco. Con molta probabilità rappresenta parte del primitivo manoscritto approntato da Monti durante il soggiorno a Chambéry, molto diverso dal testo di Mf, nel quale spesso ricompaiono lezioni che in V risultano cassate. Le varianti tra l'abbozzo e l'apografo sono state diversamente interpretate dai filologi impegnati sul testo della *Pulcella*: secondo Mari e Barbarisi le lezioni di Mf sono più letterarie, più espressive o vivaci, sintomo cioè di una maggiore rifinitura metrica, ritmica e linguistica.³⁴ Bruni giudica invece V come versione più autorevole (oltre che autografa), rispetto alla quale Maffei (che per lo studioso copia proprio da V) avrebbe attuato una vera e propria ri-creazione. Lo studioso definisce l'apografo «vizioso e spurio», e imputa a Maffei «un atteggiamento di totale disinvoltura», visibile già nel confronto con B, e ancor più palese in relazione a V; rispetto a tale orientamento, le riprese in Mf di lezioni cassate di V sarebbero da ascrivere a banalizzazioni del Maffei stesso.³⁵ Bruni, studioso di diverse opere montiane, convalida le sue teorie sulla *Pulcella* grazie anche all'osservazione della prassi scrittoria dell'autore relativa ad altri testi: lo studioso riscontra infatti una generale fedeltà di Monti allo spunto originario delle proprie opere,³⁶ che nel caso della traduzione allontanerebbe l'autentica scrittura del poema - quella dell'abbozzo - dagli eccessi stilistici riscontrabili in Mf, rappresentati essenzialmente dai vistosi latinismi e da un'oltranza realistica.

Tra Mari, il compianto Barbarisi - autori dell'unica edizione critica a tutt'oggi - e lo stesso Bruni, si è acceso un interessante dibattito sul testo da pubblicare: fermo restando che per i canti VIII-XI ci si può affidare all'autografo definitivo di Monti, la *querelle* si concentra su quale debba essere la versione a partire dal canto XII, se quella primitiva dell'abbozzo autografo o quella definitiva esemplata dal Maffei, il quale però è intervenuto pesantemente sul testo. L'edizione critica a cui farà riferimento il presente lavoro sarà, ovviamente, l'unica disponibile: *La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a cura di G. Barbarisi e M. Mari, Milano, Feltrinelli 1982, fondata, com'è già stato detto, sulla copia del Maffei e sull'autografo incompleto, con estensione all'apografo delle costanti grafiche e interpuntive montiane.³⁷

³² Mari 1982a.

³³ Cfr. Bruni 1984, 1985 e 1996.

³⁴ Cfr. Barbarisi 1985 e Mari 1994, il quale, a proposito di Mf, sostiene che «per quante infedeltà possa contenere, tutto concorda nel far supporre *comunque* più vicino all'ultima volontà montiana di quanto non sia l'abbozzo stesso» (p. 259).

³⁵ Le citazioni sono tratte rispettivamente da Bruni 1985, p. 251 e da Bruni 1996, p. 265.

³⁶ «È un fatto indiscutibile che il Monti appartenga al novero di quegli autori di pronta vena (come Ovidio e Ariosto pensava in versi) che tuttavia professa tenace fedeltà allo spunto originario»; Bruni 1996, p. 268.

³⁷ Mari 1982a.

La storia dell'opera montiana è, non c'è dubbio, piuttosto infelice, segnata dal silenzio sia dell'autore, che non ne fa mai menzione e che anzi destinerà il testo alla cancellazione, sia della critica otto-novecentesca, che accoglie con indifferenza la *princeps* postuma e le successive edizioni (con eccezione forse del solo Carducci). Esistono poi ulteriori aspetti che contraddistinguono la *Pulcella* come opera singolare, fuori dagli schemi, inaspettata, oltre che autonoma in relazione al modello francese di partenza. Frutto di una considerazione più personale e divertita dell'atto creativo rispetto a Voltaire, il poema italiano si trattiene in una dimensione privata ed estranea alla pomposa produzione ufficiale di Monti. Un'ulteriore difformità si può individuare anche in relazione alle sole traduzioni dell'autore: si tratta infatti dell'unico caso in cui la versione viene tratta da una lingua contemporanea e familiare a Monti, ovvero dal francese, la sola da lui conosciuta. Di conseguenza, anche la prassi traduttoria adottata diverge nettamente rispetto al meccanismo della "traduzione da traduzioni", impiegato per la riscrittura del poema omerico,³⁸ delle favole di Krylòv e delle poesie di Klopstock. La *Pulcella* inoltre non presuppone alcuna precedente ed esplicita riflessione teorica sulla fatica da intraprendere,³⁹ al contrario di quanto accade con le note *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, ma anche con le considerazioni espresse dall'autore nell'*Epistolario* e nel *Discorso preliminare al Saggio di poesie*.⁴⁰

Lo statuto di alterità del poema su Giovanna d'Arco viene poi rafforzato dalle scelte traduttorie, nient'affatto scontate, operate rispetto al modello francese, sia a livello di tono che su quello dell'organizzazione metrica e sintattica. In primo luogo l'autore decide di cantare una vicenda storica suonando in maniera più decisa le corde dell'erotico e del burlesco, mediante una scrittura che spinge sul duplice pedale linguistico dell'espressività comica - estranea al Monti "ufficiale" - e del registro poeticamente elevato, che l'autore conosce bene. Lo stile volterriano è infatti scarno e secco, estraneo all'esibizione di elementi marcati sia dal punto di vista lessicale che retorico; la sintassi inoltre è caratterizzata da pause continue e frequenti, che rallentano il discorso per richiamare il lettore al sostrato ideologico del testo. Monti aumenta invece l'impatto e l'evidenza del poema in primo luogo attraverso un differente trattamento del materiale lessicale, che nella traduzione abbraccia tutti i registri della lingua letteraria italiana; in secondo luogo impiega una scrittura più mossa a livello sintattico, che si avvale di scarti intonativi frequenti e imprevedibili, giocati su un'incessante variazione melodica tra la voce autoriale, nella forma della narrazione e del commento, e la voce dei personaggi, nei frequentissimi dialoghi.

Inoltre il testo francese viene ri-composto dentro una griglia strofica fortemente connotata, quella dell'ottava cavalleresca, dotata da almeno tre secoli di una sua "grammatica" compositiva e di una formidabile tradizione di riferimento (da Ariosto a

³⁸ Sulla quale Bruni 2008 offre importanti riflessioni; si veda anche Mari 1982b e Bruni 1983.

³⁹ Si veda a questo proposito Bruni 1994, che ipotizza un'influenza su Monti, in relazione alla *Pulcella*, delle teorie traduttorie di Delille e Cesarotti.

⁴⁰ Sull'attività traduttoria montiana sono stati prodotti numerosi studi: tralasciando l'*Iliade*, di cui si sono già fornite le indicazioni bibliografiche essenziali, si vedano, in generale, Balbi 1956 e Colombo 1993; per i primi esercizi traduttori (per lo più di testi brevi latini contemporanei) cfr. Favaro 2004; per un'analisi delle correzioni apportate da Monti ad una riscrittura di Lucano da parte di Cassi cfr. Mari 1985; su Monti traduttore di Krylòv si rimanda a De Luca 1988.

Tasso, da Marino a Tassoni),⁴¹ ad un'altezza cronologica in cui tale forma risulta ormai marginale⁴² rispetto alle esperienze letterarie nazionali più importanti ed autorevoli (dominate dall'impiego dello sciolto), di cui proprio Monti è forse il maggior rappresentante. La *Pucelle* di Voltaire è infatti composta in *décasyllabes*, un verso tradizionalmente rigido per il suo ritmo tagliato dalla cesura, nella maggioranza dei casi di tipo 4+6. La narrazione delle vicende di Giovanna e del suo *entourage* si sviluppa, in ciascun canto francese, secondo una successione ininterrotta di versi, senza soluzioni di continuità: tali *décasyllabes* non sono infatti inquadrati in strofe o paragrafi, e sono legati tra loro da schemi rimici non regolari, ma in disposizione variabile e di qualità poco ricercata (si trovano, in ordine casuale, rime bacciate, alternate o incrociate, che coinvolgono serie limitate di versi). Il traduttore pertanto si trova a dover gestire una doppia rigidità, dovuta in primo luogo alla fisionomia e alla pressione del testo di Voltaire - la linearità dei versi francesi da trasformare in una sequenza di unità strofiche - e in secondo luogo alla spinta sottostante del codice stilistico dell'ottava stessa, rigorosamente regolata nella sua forma chiusa, per numero di versi, strutturazione rimica e struttura logico-sintattica.

FORTUNA E CRITICA

Sull'intera produzione artistica di Monti è gravato per lungo tempo un giudizio spesso negativo da parte della critica letteraria post-romantica e primo-novecentesca, che apprezza la sola traduzione dell'*Iliade*, trascurando, tra gli altri testi, anche la *Pulcella*. Per riassumere dunque brevemente i pochi ma interessanti interventi che la critica più recente ha prodotto sul testo montiano (già citati anche nelle note precedenti) sarà conveniente procedere in ordine cronologico, osservando come i diversi studiosi si siano interessati alla versione italiana approssimandosi via via sempre di più al poema, in particolare al testo concreto, mai però analizzato nel dettaglio.

Dopo una primissima e inascoltata lode del Carducci, di cui si è già detto, Carlo Muscetta ha il merito di essersi per primo accostato favorevolmente all'opera attorno alla metà del Novecento, riportandola all'attenzione degli studiosi.⁴³ Muscetta esalta il valore della traduzione volterriana anche rispetto a quella omerica, troppo solenne e retorica, ed innesca un nuovo interesse per questo singolare poema. Diversi studiosi, negli ultimi decenni, hanno infatti ribadito con forza le valutazioni del Muscetta, innalzando la *Pulcella* a momento di eccellenza della produzione letteraria montiana, com'è stato già accennato. A diversi anni di distanza da Muscetta, Walter Binni dedica un intero capitolo del suo ampio saggio su Monti ai lavori traduttori dell'autore, offrendo per la prima volta un serrato confronto tra la *Pucelle* francese e la *Pulcella* italiana. Binni iscrive l'opera di Voltaire sotto il segno della *monotonia*, intesa come coerenza stilistica: in costante equilibrio tra il versante comico-ironico e la polemica di

⁴¹ Per la storia dell'ottava in relazione alla letteratura italiana si rinvia a Martelli 1984, che descrive i diversi metri associati all'epica a partire dal XVI secolo, e si sofferma sulla *querelle* cinquecentesca tra i sostenitori dello sciolto (Trissino) e dell'ottava (Cinzio e Tasso).

⁴² Cfr. Pozzi 1974, p. 128: «Dopo l'*Adone* e la *Secchia*, durante tutto il seicento e poi ancora nel settecento, l'ottava non sarà più il metro trionfale della poesia narrativa italiana. La reviviscenza settecentesca ed ottocentesca, da Casti a Porta a Grossi, è un fenomeno di rilievo, ma secondario e condizionato, spiegabile come alternativa e ripicco alla sopravvenuta tirannia del verso sciolto». Per una descrizione delle scelte metriche nelle traduzioni italiane tra XVI e XVII secolo cfr. anche Bucchi 2009.

⁴³ Muscetta 1953 e soprattutto 1954.

stampo illuminista, lo scritto del *philosophe* «adatta ad una tematica scherzosa e satirica [...] uno stile pur sempre elegante, lucido, razionalistico-classicistico». La differente disposizione di Monti «ad una comicità più aperta, evidente, immaginosa e colorita» trasforma invece il testo francese a diversi livelli, indicati da Binni in *tono, ritmo e linguaggio*: mentre la *Pucelle* di Voltaire si caratterizza per «una fondamentale linearità, un andamento pausato e più discorsivo e riflessivo», Monti si concentra e sviluppa maggiormente la dimensione poetica e comica del poema, a discapito degli intenti ideologici dell'originale.⁴⁴ Tale trasposizione in chiave comico-popolare della versione italiana viene poi ribadita in tutti i - pochi - interventi critici successivi, in primo luogo nell'introduzione che Barbarisi appone all'edizione critica della *Pulcella*, nella quale parla di «un'interpretazione edonistica del testo originale, di cui vengono soprattutto evidenziati i toni grotteschi, erotici, anticlericali, abilmente temperati da pause di carattere idillico-sentimentale».⁴⁵

Del 1988 è il bell'articolo di Boaglio, che si concentra sull'analisi comparativa delle due versioni. Lo studioso si sofferma innanzitutto sullo spirito battagliero e antidogmatico di Voltaire, portando ad esempio alcuni passi del poema francese in cui l'autore prende di mira i letterati opportunisti (canto XVIII), le menzogne e le false verità (canto VI), l'intolleranza religiosa (canto V) ecc. Ma il pluristilismo della *Pucelle* avvicina il testo anche ai *travesti* burleschi sei e settecenteschi, mediante suggestioni boccacesche, boiardesche ed ariostesche. Di questo «poema ibrido» Monti attua un'interpretazione de-storicizzante, che privilegia «l'arguzia della forma» su quella della ragione: sulla scorta della tradizione comica italiana, la traduzione «“riveste” il poema volterriano di nuovi e più coloriti panni, con una sapiente orchestrazione di forme espressive “basse” e di nobilitanti figure retoriche»,⁴⁶ a discapito della sostanza filosofica del modello. Anche l'articolo della Gronda insiste su una «transposition constante, bien qu'involontaire, du registre satirique au registre parodique, de la tension polémique agressive de l'original à une tension hédoniste de pastiche comique, voire burlesque» della riscrittura montiana.⁴⁷ La studiosa sottolinea infatti bene come la traduzione si concentri più sulle parole che sui pensieri, e, riducendo fortemente gli intenti polemici di Voltaire, inquadra in una dimensione satirica che esprime un severo giudizio storico-morale, sviluppi la componente parodica del testo a vantaggio delle componenti erotiche e sessuali.

Rimane discordante, in particolare tra gli interventi di Barbarisi e della Gronda, l'analisi della presenza autoriale nel testo italiano in rapporto all'originale francese. Da un lato infatti Barbarisi riscontra nell'opera montiana un gusto del «racconto parlato», ovvero un maggiore contatto tra autore e pubblico, visibile anche nei numerosi appelli al lettore presenti in Voltaire e mantenuti nella traduzione italiana.⁴⁸ La Gronda sottolinea invece, al contrario, un'attenuazione dell'effetto di partecipazione del lettore, una progressiva eliminazione della soggettività autoriale nella *Pulcella* montiana, in relazione all'assenza di condivisione di valori con il pubblico o il lettore, e allo stesso

⁴⁴ Tutte le citazioni da Binni 1981, p. 151.

⁴⁵ Barbarisi 1982a, p. XXVIII.

⁴⁶ Boaglio 1988, p. 210.

⁴⁷ Gronda 1990, p. 262. Si rimanda senz'altro al saggio della Gronda per la ricca esemplificazione del trattamento che Monti riserva al testo francese: in particolare la riduzione delle componenti più strettamente legate all'epoca contemporanea a Voltaire e l'amplificazione degli aspetti più ludici e licenziosi.

⁴⁸ Barbarisi 1982a, pp. XXVIII-XXIX.

incremento del registro parodico-burlesco, che presuppone una distanza dai grandi ideali illuministi.⁴⁹

A seguito della scoperta del nuovo parziale autografo vaticano - nel 1984 - e dei numerosi interventi legati alla *querelle* filologica innescatasi,⁵⁰ Bruni analizza approfonditamente il nuovo testimone in un articolo del 1994. In tale occasione viene condotta un'accurata indagine su una porzione del canto XII in comparazione al testo volterriano, rispetto al quale si sottolineano le moderate innovazioni montiane, che modificano però la fisionomia dell'originale a livello profondo: smorzando i tratti più anticlericali e antiautoritari del francese, la traduzione dilata i versi per sviluppare maggiormente gli elementi parodici, richiamandosi, secondo lo studioso, alla poesia eroicomica epica e bernesca.⁵¹ Nel 2006 lo studioso riassume con informazioni dettagliate le vicende compositive legate al testo montiano, oltre che quelle concernenti le prime edizioni della versione volterrana.⁵²

A chiudere la serie di studi sull'opera montiana è il recente intervento di Giorgio Bárberi Squarotti, che prende avvio dall'interpretazione della traduzione italiana come versione *alternativa* a quella francese. Lo studioso sottolinea come Monti, dopo essersi confrontato con gli altri generi poematici, si cimenti anche sul versante comico dando luogo alla *Pulcella*, «ultimo e straordinario modello di genere narrativo pienamente ed esclusivamente comico»⁵³ che si possa ancora scrivere. Con una particolare attenzione alle deformazioni linguistiche e narrative apportate rispetto al modello, Bárberi Squarotti è inoltre uno dei pochi studiosi a concentrare l'interesse critico anche sul profilo metrico-prosodico del testo, sottolineando le ragioni della scelta dell'ottava (per lui avvicinabile a quella tassiana, viste le dissonanze e le disarmonie), e l'applicazione di particolari fisionomie rimiche e ritmiche in relazione al contenuto.

⁴⁹ Gronda 1990, p. 254-255.

⁵⁰ Studi più squisitamente rivolti alla questione filologica del testo sono Bruni 1984, 1985 e 1996.

⁵¹ Bruni 1994.

⁵² Bruni 2006.

⁵³ Bárberi Squarotti 2006, p. 245.

4. L'ANALISI STILISTICA DELLA *PULCELLA* IN QUANTO TRADUZIONE

Un'analisi di tipo metrico-stilistico che affronti un'opera di traduzione, seppur contraddistinta da un alto grado di autonomia e originalità come la *Pulcella* di Monti, è obbligata a procedere tenendo sempre nella dovuta considerazione la versione originaria dalla quale è tratta. Il testo di partenza infatti vincola la materia verbale di quello di arrivo non solo, più prevedibilmente, a livello contenutistico, ma anche, e in misura diversa, ai livelli più strettamente formali. Accettando come presupposto un discreto grado di libertà di Monti in rapporto alla *Pucelle* volterriana, è possibile delineare una scala di condizionamenti più o meno forti che il testo francese opera sulla versione italiana.

L'autonomia montiana è evidentemente più elevata a livello metrico, dove il verso per eccellenza della tradizione letteraria italiana, l'endecasillabo, risolve la similare misura versale francese del *decasyllabe*, riassetto quindi il testo in una forgiatura prosodica nuova. A ciò si aggiunge una difforme strutturazione strofica, che alla fluidità e continuità dei versi variamente rimati di Voltaire sovrappone l'ottava, metro chiuso e rigidamente regolato dal punto di vista rimico. La misura strofica montiana, che ha alle spalle la solida tradizione letteraria del genere epico-cavalleresco e non solo, obbliga il testo a procedere per somma di unità nucleari, per giustapposizione di singole stanze, e conferisce alla narrazione un andamento del tutto estraneo al testo francese, condizionando anche il trattamento logico della materia narrata. Si è scelto pertanto di condurre l'analisi dei profili dell'endecasillabo montiano (sulla base di uno spoglio integrale del poema) in maniera indipendente rispetto alla fisionomia del verso francese, individuando proprio a livello ritmico-prosodico una delle più ampie dimensioni di autonomia della versione italiana.

I condizionamenti dovuti allo statuto di traduzione della *Pulcella* agiscono invece sulla conformazione e sul trattamento dell'ottava dal punto di vista sintattico (analizzato mediante una schedatura su un campione di cinque canti): i differenti assetti strutturali che suddividono l'unità strofica risentono infatti certamente dell'organizzazione logico-sintattica della *Pucelle* francese, che Monti "caccia", sistema e ricompone negli spazi nucleari in identica successione. Tale operazione ha quindi delle evidenti ripercussioni sulla fisionomia dell'ottava, e nello stesso tempo si associa e si bilancia con una coscienza metrica data dalla tradizione letteraria italiana, fortemente radicata in Monti, che interviene anch'essa sul trattamento del metro. A tale proposito si possono già avanzare alcune considerazioni che più avanti verranno approfondite e corredate delle necessarie statistiche ed esemplificazioni. L'unitarietà e continuità del discorso narrativo volterriano, del quale Monti tende a mantenere l'organizzazione sintattica generale, e che viene semmai mosso e variato a livello microsintattico (su cui incidono le ovvie esigenze di rima), sopporta spesso a fatica di essere imbrigliato nella misura fissa della sequenza di ottave. È quindi necessario partire da tale considerazione per interpretare correttamente i frequenti fenomeni di "eccedenza" dei nuclei logico-narrativi rispetto alla lunghezza delle metro, o quelli di frammentazione asimmetrica dello spazio strofico. L'ottava della *Pulcella* si configura infatti spesso come un contenitore rotto, sia al suo interno, dove presuppone ulteriori cesure rispetto a quelle più tradizionali, sia alle sue estremità, che non sempre rappresentano il luogo di ferreo confine logico-sintattico. Partendo da queste considerazioni sono state dunque

analizzate le partizioni sintattiche interne della stanza montiana in relazione alla fisionomia sintattica dei corrispondenti versi francesi.

D'altro canto, tali inevitabili brecce dell'unità metrica vengono risolte o a volte smorzate, o addirittura eluse, grazie all'utilizzo di stilemi sintattico-lessicali propri della tradizione poemica italiana. Soprattutto per quel che riguarda le riprese interstrofiche, ma anche nel trattamento delle partizioni d'ottava, Monti dimostra di possedere una gamma di tecniche ben attestate nel genere epico-cavalleresco, capaci di sistemare in unità sintatticamente indipendenti un discorso narrativo continuo. Tali fenomeni sono specifici ed esclusivi della traduzione italiana, e sono stati dunque esaminati come innovazioni indipendenti ed originali rispetto al testo francese.

Il medesimo campione di cinque canti è stato impiegato per la schedatura delle inarcature del poema montiano. Anche per questa tipologia di analisi, il condizionamento del modello volterriano è assai debole, com'è dimostrato dalla profonda diversità nel trattamento del taglio intersversale tra i due autori. Il movimento microsintattico, al quale è sottoposto il testo francese nella traduzione, comporta la presenza di nessi *enjambés* del tutto assenti in Voltaire (in particolare quelli di tipo retorico), che presuppongono una gestione dello statuto dell'inarcatura personale e ascrivibile al solo testo italiano. L'audacia e la marcatezza degli *enjambements* montiani non trova dunque riscontro nella *Pucelle* francese, dove la semplicità sintattica dell'*ordo verborum*, il debole condizionamento della struttura rimica e la propensione per una scrittura chiara e lineare rifuggono gli effetti perturbanti delle inarcature accusate. Anche in questo caso, quindi, si è scelto di analizzare le pratiche *enjambées* della *Pulcella* in maniera svincolata rispetto al modello volterriano.

La dimensione però che contraddistingue maggiormente la traduzione italiana come un'opera autonoma e originale rispetto al testo tradotto è senz'altro il lessico (la cui analisi è stata condotta sull'intero poema). Anche su questo versante infatti la distanza tra Monti e Voltaire è molto forte: il rinnovamento che l'italiano attua sulla *Pucelle* si realizza soprattutto nell'impiego di un registro linguistico più liberamente comico, espressivo e giocoso, che si rifà ad una specifica tradizione letteraria italiana che va dal Duecento fino al Settecento. L'interesse attivo dell'autore per la questione della lingua - che confluirà nella nota *Proposta di alcune aggiunte e correzioni al Vocabolario della Crusca* - è visibile *in nuce* già nello studio lessicografico che sta alla base del lavoro traduttorio della *Pulcella*. Monti utilizza infatti il lessico toscaneggiante di Crusca più spostato sul versante popolareggiante, triviale, colorito, ribobolaio, che era stato accolto dagli accademici, già dalla prima impressione, per dare conto dell'intera dimensione linguistica del fiorentino antico. Le finalità espressive montiane divergono dagli intenti dei cruscanti, e rispondono essenzialmente all'esigenza di un lessico comico, ribassato e fortemente marcato anche dal punto di vista fonico, oltre che legittimato dal punto di vista letterario. Come avviene quindi ancora nel Settecento per i generi comico-satirici e per le opere che aspirano ad una scrittura naturale e popolare, anche la *Pulcella* ricorre ad un'espressività toscana artificialmente spontanea e viva, di tipo libresco, che ha radici già nel Due-Trecento e che sopravvive nei repertori della Crusca e in letteratura.

II. L'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA*

1. CRITERI METRICI

I criteri metrici che sono stati adottati per effettuare le scansioni prosodiche degli endecasillabi montiani si rifanno alle regole esposte nel fondamentale capitolo metodologico di Praloran e Soldani, inserito all'interno dell'importante volume sui *Fragmenta*.¹ L'assunzione di tale modello è motivata e giustificata dalla necessità di omogeneità e coerenza nel trattamento metrico del materiale versale. Non sempre infatti i criteri petrarcheschi sembrano realizzare e definire a pieno gli endecasillabi della *Pulcella*, soprattutto in termini di quantità di ictus per verso (è probabile che Monti, seppur fine e attento compositore, avesse nell'orecchio un verso più scorrevole, leggero, ovvero meno denso di tempi forti) e di collocazione degli stessi. Per i versi che hanno presentato dei dubbi di scansione, perché la loro tipologia risultava assente all'interno della - vastissima - casistica trattata da Praloran e Soldani, si è ricorso anche al modello di schedatura indicato da Dal Bianco nel suo studio sull'*Orlando Furioso*, che non si discosta comunque significativamente dall'orientamento classificatorio proposto nel saggio sui *Fragmenta*.²

Molto attinente alla *langue* metrica montiana inoltre la concezione espressa con rigore da Praloran - già a partire dallo studio sul Boiardo - in merito alla questione della cesura, a cui lo studioso nega il "tradizionale" ruolo di principio metrico costitutivo dell'endecasillabo.³ Il verso della *Pulcella* infatti si snoda spesso su variazioni intonative interne che giocano su diversi piani, il più delle volte a cavallo delle tradizionali sedi di quarta o sesta, rispetto ai quali il concetto di cesura non possiede più alcuna pertinenza, come si vedrà meglio più avanti.

Per svolgere un'analisi di tipo comparativo in prospettiva diacronica, seguendo cioè delle finalità *descrittive* ma anche *storico-istituzionali*,⁴ sono state scelte diverse opere che possono accostarsi, per differenti motivazioni, alla *Pulcella*. Tali decisioni sono state tutt'altro che facili per la complessa fisionomia della tradizione di riferimento del poema montiano: il movimento a ritroso sull'asse cronologico è chiaro, si tratta cioè di un'operazione di recupero di un genere e di una partitura metrica appartenenti ormai al passato, e che risentono di un nuovo contesto letterario dal quale non si può prescindere.

¹ Praloran-Soldani 2003.

² Dal Bianco 2007, pp. 13-26; entrambi gli studi si rifanno alla medesima proposta di Bertinetto 1973, con delle differenze in merito soprattutto al trattamento degli ictus ribattuti, che Dal Bianco analizza individuando nel nesso un ictus portante (o *di pattern*) e un ictus *soprannumerario*. Nel presente studio ho preferito seguire le indicazioni di Praloran 2003, che considera lo scontro d'arsi senza distinzioni qualitative tra i due accenti contigui.

³ Praloran 1988; cfr. anche Praloran-Soldani 2003; sulla base di tali studi-guida, si è evitato quindi il ricorso alle definizioni di endecasillabo *a minore* e *a maggiore* (criterio invece sostenuto per esempio ancora in Beltrami 2006).

⁴ Secondo il medesimo orientamento di Praloran 1988, p. 19.

Sulla medesima linea di genere è stato dunque scelto il testo più rappresentativo, la *Secchia rapita* di Tassoni (della quale è stata realizzata una scansione parziale di quattro canti), distante più di cent'anni dal poema montiano, ma appartenente al tradizionale filone del poema eroicomico a cui guarda l'autore della *Pulcella*. Imprescindibile in un'ottica comparativa è anche l'*Orlando Furioso* (di cui si è riportata la scansione parziale di Dal Bianco 2007), riferimento dichiarato per il poema volterriano, ed ancor più importante per la traduzione italiana.⁵ La presenza dei *Fragmenta*⁶ all'interno della tabella statistica 1 è una sorta di riferimento obbligato, un parametro comparativo che rappresenta la tradizione canonica dell'endecasillabo lirico italiano, rispetto al quale è possibile individuare scarti o modificazioni anche sull'asse temporale.

A completare l'inquadramento del particolare ritmo e tono dell'endecasillabo della *Pulcella* ho proposto, a seguire, una serie di confronti interni alla produzione di Monti. Accanto infatti ai riscontri con le opere letterarie che hanno funzionato nei secoli come modelli per la tradizione italiana, e dunque anche per l'autore, è possibile accostare la traduzione volterriana alle opere montiane scritte in ottava rima: l'incompiuta versione dell'*Iliade* in ottave⁷ e l'intera *Musogonia*. Ciò permetterà di capire se le scelte che Monti ha operato per il trattamento del verso nella *Pulcella* sono dovute alla specifica fisionomia del poema oppure a implicazioni di una sua generale *langue* metrica.

Nel computo delle frequenze dei diversi profili prosodici immessi nelle tabelle sono stati esclusi i versi con accenti contigui, come avviene nelle statistiche dei *Fragmenta* proposte in MF. Tale scelta ha evitato le difficoltà di ricondurre uno schema con contraccanti ad un ipotetico modello soggiacente di cui il primo ne sia variazione o intensificazione;⁸ gli endecasillabi portatori di scontro d'arsi sono comunque stati analizzati, tramite anche ulteriori statistiche e classificazioni, nel paragrafo a loro dedicato.

VERSI NORMALIZZATI

Prima di passare alla visualizzazione delle statistiche sulle tipologie ritmiche degli endecasillabi montiani, e alla loro analisi comparativa, è bene proporre i (pochi) dubbi che ho incontrato durante il lavoro di schedatura. La classificazione prosodica dei versi della *Pulcella* ha infatti riscontrato la presenza di rari endecasillabi in cui la scansione, secondo le norme adottate, comporterebbe la presenza di un accento isolato in quinta sede, che nella prima e nella terza occasione è stato normalizzato senza esitazione.

⁵ Sporadici riferimenti, per lo più in nota e per fenomeni particolari, sono stati tratteggiati anche con altre opere per le quali possiamo usufruire di importanti studi metrici: l'*Orlando Innamorato* di Boiardo, la cui analisi ritmica si trova nel saggio di Praloran 1988, gli sciolti didascalici cinquecenteschi analizzati da Soldani 1999b, la *Gerusalemme Liberata* del Tasso osservata da Bordin 1992-'93, le traduzioni settecentesche delle tragedie francesi considerate da Zanon 2005 e il *Giorno* di Parini indagato da Esposito 1998.

⁶ Le cui schedature metriche sono state riprese da MF.

⁷ Dopo aver già tradotto integralmente l'*Iliade* in endecasillabi sciolti, l'autore progetta, nel 1824, una nuova versione del poema omerico in ottava rima. La traduzione rimane però incompiuta, fermandosi a sole 54 stanze del primo canto, schedate integralmente da chi scrive. Per una descrizione approfondita della traduzione si rimanda a Bruni 1983, che analizza anche dal punto di vista metrico, sintattico e linguistico la riscrittura montiana.

⁸ Per la complessa questione sul trattamento dei ribattimenti nel verso si rimanda nuovamente alla nota 2.

Il primo caso controverso che si incontra nell'opera è il seguente:

IV 45,3 d'un ben privo in che tutto il mondo guazza? 2 3 6 8 10

La normalizzazione di tale verso si attua con l'abolizione dell'accento in quinta sede e la scelta di accentare la sesta; tale decisione non tiene conto della prevedibilità dell'espressione *tutto il mondo*, la quale, come si sostiene invece nel saggio sui *Fragmenta*, andrebbe considerata monoaccentuale.⁹ Tale scarto rispetto alla norma adottata è giustificato dall'irrisoria presenza di tale sintagma all'interno della traduzione montiana (un solo altro caso, in cui si è quindi accentato l'aggettivo indefinito - *Lodati esempi a tutto il mondo noti*, 2 4 6 8 10 - qui peraltro preceduto da elemento atono e non in contiguità). L'abolizione dell'accento in quinta sede diviene quindi automatica in quanto il pronome relativo con funzione obliqua risulta tonico solo se seguito da atona;¹⁰ e di più, la potenziale atonicità di tale pronome, che dunque funge da proclitico, scarica il suo peso sillabico rafforzando ulteriormente la sesta sede. Ovviamente tale ragionamento è reversibile, dunque si potrebbe ipotizzare che il *che* sia tonico perché seguito da atona, e che *tutto* sia atono perché non preceduto da proclitico; si è però preferito scegliere la soluzione più "istituzionale".

Il secondo esempio di accentazione inconsueta non è stato invece normalizzato:

XIII 58,2 vide tutto ciò ch'io veder non oso. 1 5 6? 8 10

Si tratta di un verso in cui l'accentazione del pronome personale *io* non è prevista dalle norme adottate,¹¹ sia per la sua natura monosillabica, sia perché non sussiste una collocazione marcata. Nonostante ciò, un ipotetico ictus in sesta sede potrebbe essere parzialmente giustificato sia dalla presenza della congiunzione proclitica, che scarica il suo peso sul pronome, sia per la leggera inversione tra infinito e servile, che divarica lievemente il pronome dal verbo a cui si lega direttamente.

Anche il terzo caso particolare che compare nell'opera è stato normalizzato:

XXI 27,6 alla gloria; e fe' tal preparamento 3 5 6 10

Si tratta infatti di un endecasillabo meno controverso, in cui la normalizzazione sembra essere facilmente accettabile: se da un lato l'accento normalizzante cade su un aggettivo dimostrativo monosillabico in posizione non marcata, e per di più preceduto da un accento contiguo di quinta,¹² dall'altro lato l'ampio spazio atono successivo, di ben tre sillabe, permette senza difficoltà di porre egualmente l'ictus.

⁹ Praloran-Soldani 2003, p. 114.

¹⁰ *Ibidem*, p. 58

¹¹ *Ibidem*, p. 102

¹² *Ibidem*, pp. 31-32.

2. LE TIPOLOGIE RITMICHE DELL'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA*: OSSERVAZIONI GENERALI E CONFRONTI CON LA TRADIZIONE

Tabella 1: Tipologie ritmiche dell'endecasillabo

		Pulcella		Secchia (4 canti)		O. F. (23 canti)	Fragmenta
		vv. 9481	%	vv. 2279	%	%	%
I	2 4 6 8 10	299	3,15	103	4,52	7,9	7,66
	1 4 6 8 10	224	2,36	82	3,60	4,7	4,91
	4 6 8 10	161	1,70	84	3,69	2,7	2,75
	Totale	684	7,21	269	11,80	15,4	14,32
II	2 4 8 10	933	9,84	180	7,90	10,1	8,96
	1 4 8 10	595	6,28	122	5,35	7	6,31
	4 8 10	424	4,47	93	4,08	3,8	3,03
	Totale	1952	20,59	395	17,33	21	18,3
III	2 4 6 10	523	5,52	121	5,31	5,9	4,39
	1 4 6 10	404	4,26	83	3,64	3,8	2,52
	4 6 10	402	4,24	72	3,16	3,1	1,69
	Totale	1329	14,02	276	12,11	13	8,6
IV	2 4 7 10	49	0,52	6	0,26	2,1	2,93
	1 4 7 10	36	0,38	3	0,13	1,4	1,54
	4 7 10	25	0,26	4	0,18	1,9	0,7
	Totale	110	1,16	13	0,57	4,5	5,17
V	2 6 10	466	4,92	131	5,75	5,5	1,91
	2 6 8 10	339	3,58	137	6,01	4,7	4,47
	Totale	805	8,49	268	11,76	10,2	6,38
VI	3 6 10	1269	13,38	190	8,34	4,6	3
	1 3 6 10	574	6,05	52	2,28	1,2	1,31
	3 6 8 10	597	6,30	176	7,72	3,6	6,96
	1 3 6 8 10	292	3,08	62	2,72	1,1	3,43
	Totale	2732	28,82	480	21,06	10,5	14,7
VII	1 6 10	41	0,43	32	1,40	0,7	0,36
	1 6 8 10	21	0,22	32	1,40	0,7	1,24
	Totale	62	0,65	64	2,81	1,4	1,6
VIII	Ictus ad.	1750	18,46	496	21,76	24,1	32,25
Irr.	3 7 10	8	0,08	1	0,04	0	
	1 3 7 10	9	0,09	0	0	nd	
	1 4 10	10	0,11	1	0,04	0	
	4 10	2	0,02	0	0	0	
	6 10	1	0,01	7	0,31	nd	
	6 8 10	2	0,02	6	0,26	nd	
	3 8 10	3	0,03	0	0	0	
	1 3 8 10	2	0,02	0	0	0	
	2 7 10	4	0,04	0	0	0	
	2 8 10	2	0,02	0	0	0	
	2 4 10	13	0,14	3	0,13	nd	
	5 pura	1	0,01	0	0	0	
	Totale	57	0,60	18	0,79	0,1	

Cominciando con qualche confronto tra gli aspetti più vistosi delle schedature della *Pulcella* in comparazione con quelle delle altre opere richiamate nella tabella 1, è già possibile delineare alcune generali linee di tendenza nel trattamento del ritmo endecasillabico a partire da Petrarca per giungere fino a Monti. Osservando in primo luogo i valori più elevati dei diversi gruppi metrici per ogni autore, emerge abbastanza chiaramente quella disposizione, già sottolineata da Menichetti, per cui a partire dal Cinquecento, in particolare da Tasso, «l'endecasillabo tende in complesso a restringere l'ampiezza delle sue escursioni ritmiche».¹³ Infatti, esclusa la categoria per ora molto generica degli ictus adiacenti,¹⁴ i due gruppi ritmici più frequenti toccano nei *Fragmenta* il 18,3% e il 14,32%, nel *Furioso* il 21% e il 15,4%, nella *Secchia* il 21,06% e il 17,33%, mentre nella *Pulcella* raggiungono il 28,82% e il 20,59%.¹⁵ E lo stesso discorso potrebbe essere fatto, forse con ancor maggiore evidenza, per le percentuali relative ai singoli modelli endecasillabici.¹⁶ Ciò conferma quello sviluppo della *langue* metrica dell'endecasillabo italiano che anche Soldani registra per lo sciolto didascalico cinquecentesco - «una minore distribuzione paritetica dei versi nei diversi tipi e, pertanto, la maggiore disponibilità a stipare alcune categorie a svantaggio di altre»¹⁷ - e che Zanon riscontra ancora nelle traduzioni in sciolti delle tragedie francesi del Settecento.¹⁸

Ancora proseguendo per comparazioni tra il poema montiano e le statistiche relative alle altre opere, si possono iniziare a delineare gli scarti più importanti nel trattamento dell'endecasillabo della *Pulcella*. Dopo aver osservato cioè quali valori raggiungono i gruppi ritmici più frequenti, è interessante vedere anche di quali moduli endecasillabici maggioritari si tratta per ciascun autore. La frequenza più elevata, sia per Petrarca che per Ariosto (così come per il Tasso della *Liberata*), è rappresentata dal secondo gruppo ritmico, che appoggia su ictus di quarta e ottava sede; non si discostano troppo in termini di percentuali né la *Secchia* né la *Pulcella*, per le quali tale gruppo tocca il secondo valore più alto, a dimostrare come questi schemi, che si bilanciano su due tempi forti da una parte e dall'altra del verso, si adattino tanto al genere più strettamente lirico, tanto al poema epico, quanto agli sciolti pariniani, dove risultano ancora assai frequenti.¹⁹ Il gruppo metrico maggioritario sia per Monti che per Tassoni è però il VI, che al suo interno comprende moduli endecasillabici alquanto differenti e poco omogenei;²⁰ è necessario quindi specificare almeno che la percentuale “trainante”

¹³ Menichetti 1993, pp. 419-420.

¹⁴ In merito alla quale per ora è bene osservare solo la forte e lineare contrazione delle frequenze del gruppo in senso cronologico, da Petrarca a Monti; ad un'analisi approfondita di tali schemi endecasillabici è riservata un'intera sezione del § 4, in cui si forniscono ulteriori schedature più dettagliate.

¹⁵ Cfr. anche le statistiche di Bordin 1992-'93 relative al solo primo canto della *Gerusalemme Liberata*, dove i due gruppi ritmici più numerosi raggiungono il 21,51% e il 20,40%, confermando la linea di tendenza di cui si parla.

¹⁶ Solo un accenno al fatto che, per esempio, il numero dei singoli schemi endecasillabici superiori ad una percentuale del 5% sono 4 in Petrarca, 5 in Ariosto, 7 in Tassoni e 6 in Monti.

¹⁷ Soldani 1999b, p. 288.

¹⁸ Cfr. Zanon 2005, p. 101. La «progressiva diminuzione dello spettro ritmico» dell'endecasillabo italiano, di cui parla Menichetti 1993 (p. 419), è molto più evidente nei poemi didascalici cinquecenteschi e nelle traduzioni tragiche del Settecento; in questi testi composti in sciolti, infatti, la compensazione dell'assenza della rima è realizzata mediante fenomeni di *periodicità* o di *fissità ritmica* (Soldani 1999b, p. 288) che spingono ulteriormente il verso ad insistere su pochi modelli fondamentali.

¹⁹ Cfr. Esposito 1998.

²⁰ Si è mantenuta tale organizzazione tipologica dei moduli ritmici per uniformarsi alle schedature di MF; un'alternativa potevano essere le più vecchie classificazioni adottate da Praloran 1988 per Boiardo, che

dell'intero raggruppamento è lo schema a tre accenti, di 3^a 6^a 10^a, per entrambi gli autori. Abbastanza simile da questo punto di vista il caso del *Furioso*, dove il modulo più frequentato è ancora quello a tre ictus, ma con numeri che rimangono più contenuti, anche a livello dell'intero gruppo metrico. Per i *Fragmenta* il VI gruppo rappresenta il secondo valore maggioritario (che però è ben la metà della percentuale della *Pulcella*), ma i valori dei singoli schemi endecasillabici variano notevolmente, secondo una preferenza maggiore per il profilo più pesante di 3^a 6^a 8^a 10^a.

È abbastanza facile osservare infatti come le scelte ritmiche montiane, precedute da quelle del Tassoni, vadano in direzioni di uno snellimento accentuativo dell'endecasillabo, più leggero e veloce per i pochi ictus che lo scandiscono. Ciò è ben visibile in primo luogo per la straordinaria percentuale che il modulo di 3^a 6^a 10^a tocca nella *Pulcella*, ma anche, con un occhio un po' più attento, per gli incrementi di alcuni altri schemi a tre accenti (4^a 8^a 10^a e 4^a 6^a 10^a). A tale proposito riporto una piccola tabella relativa alla *Pulcella* e a due sole altre opere di confronto, il *Furioso* e il *Canzoniere*, che mi sembra però molto esplicativa rispetto al discorso concernente il numero di ictus per endecasillabo:

Tabella 2: Frequenze per numero di ictus

n. ictus	Pulc. (senza ic.ad.)	O.F.	RVF
3	34 %	19 %	11 %
4	55 %	55,5 %	59 %
5	11 %	25,5 %	28 %

Appare confermata, mi sembra, la tendenza che ho individuato (per il momento un po' a grandi linee) tra le opere chiamate a confronto, riguardo all'alleggerimento accentuativo che l'endecasillabo italiano subisce, a partire da Petrarca, già lievemente in Ariosto e poi con maggior forza in Monti. In quest'ottica è possibile leggere la forte contrazione che nella *Secchia*, e ancor più nella *Pulcella*, subiscono i moduli di tipo giambico, in primo luogo quelli a **cinque** ictus, e in particolare il modulo più regolare di 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a (più che dimezzato in Monti rispetto ai *Fragmenta* e al *Furioso*).

La velocità di elocuzione degli endecasillabi montiani, a scarsa densità accentuale, è dovuta probabilmente all'assunzione di una versificazione più spostata sul versante narrativo che su quello lirico, tra i quali invece si giocava ancora un perfetto equilibrio nel *Furioso*. Ciò non significa però che i versi della *Pulcella* si avvicinino ad un maggior tasso di prosasticità o ad un andamento più monotono del dettato, soprattutto per merito dei continui scarti intonativi presenti nei versi del poema, dei costanti movimenti microsintattici della scrittura, nonché del costante tasso di poeticità del linguaggio. Non a caso, infatti, anche sull'endecasillabo montiano agisce la forte riduzione, attuata già a partire dall'Ariosto, nell'utilizzo degli schemi "canterini" con accenti portanti di quarta e settima, come avviene anche negli sciolti tragici del Settecento (per cui Zanon parla di un «definitivo [...] abbandono»)²¹ e nel *Giorno* di Parini.

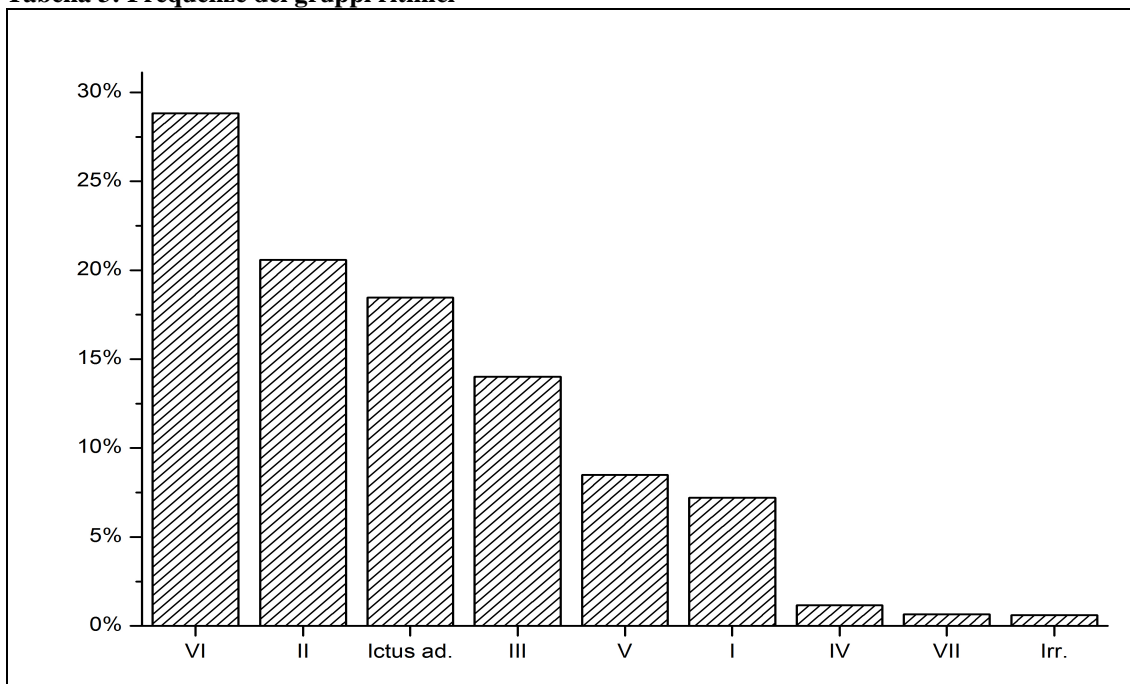
Lasciando i confronti più puntuali, tra la *Pulcella* e le altre opere, ai paragrafi seguenti dedicati ad ogni singolo gruppo metrico, propongo due tabelle relative invece

divergono solo per il V e VI gruppo. A ben guardare però, nemmeno in quel caso i risultati portano a valori omogenei all'interno dei medesimi raggruppamenti.

²¹ Zanon 2005, p. 101.

alla sola traduzione montiana, per rendere meglio visibile le preferenze metriche, rispettivamente per i gruppi e per i moduli endecasillabici.

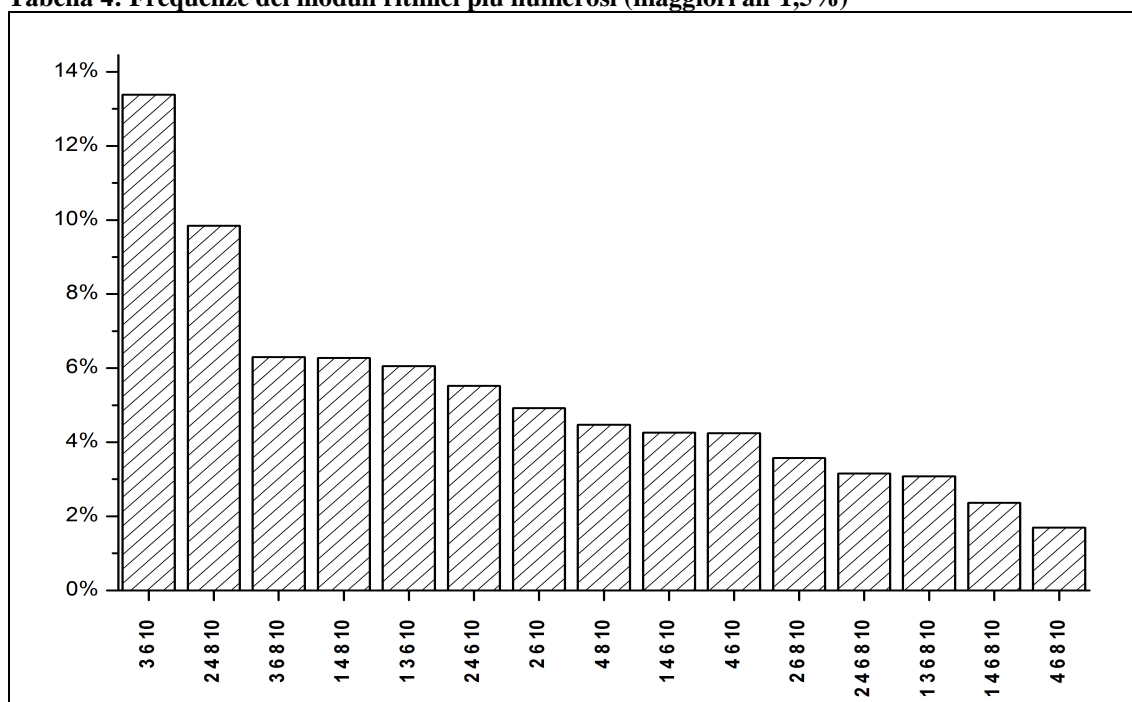
Tabella 3: Frequenze dei gruppi ritmici



Dalla tabella 3 appaiono ancora più chiaramente gli aspetti sottolineati finora in merito alla *langue* ritmica montiana e alle tendenze metriche della poesia italiana. In primo luogo la propensione, già avviata nel Cinquecento e ben presente anche nella *Pulcella*, per poche soluzioni ritmiche maggioritarie, rispetto ad una distribuzione più paritetica tra le varie tipologie, tipicamente petrarchesca. In Monti questa tendenza si traduce in una preferenza schiacciante per i moduli del VI gruppo, che poggiano su accenti in terza e sesta sede, seguito dal gruppo II, frequente in tutti gli autori considerati. Segnalo infine, nuovamente, la contrazione forte degli schemi giambici (gruppo I) e di quelli dattilici (schema IV).

Ben più interessante è invece la tabella successiva, che riporta in ordine decrescente le percentuali dei singoli schemi ritmici nel poema montiano, e che permette di formulare nuove considerazioni riguardo alla posizione degli accenti.

Tabella 4: Frequenze dei moduli ritmici più numerosi (maggiori all'1,5%)



Ad eccezione dello schema di 3^a 6^a 8^a 10^a, terzo per frequenza assoluta, i primi dieci schemi maggioritari del poema sono accomunati da una medesima caratteristica ritmica: essi appoggiano *o* sulla sesta *o* sull'ottava posizione, mai su entrambi gli ictus.²² Ciò significa che i modelli ritmici maggiormente frequentati da Monti presuppongono un secondo emistichio leggero e scorrevole, perché portatore di un solo tempo forte, o in sede di cesura, la sesta, o verso la punta endecasillabica, in ottava sede. Di conseguenza, il ritmo della *Pulcella* si scandisce su versi che poggiano su due accenti forti ben distanziati tra loro, l'uno nella prima, l'altro nella seconda metà; la maggiore densità accentuale si registra semmai nel primo emistichio dell'endecasillabo, tra la prima e la sesta posizione, dove cadono sempre dai due ai tre ictus (eccezion fatta per il solo schema di 4^a 8^a 10^a).

Questa caratteristica montiana è in assoluta controtendenza rispetto alle considerazioni che Soldani e Zanon esprimono in relazione agli sciolti cinque e settecenteschi, ai quali si possono aggiungere anche i risultati di Esposito su Parini. È ovvio infatti che, nonostante la vicinanza cronologica de due ultimi casi, il fenomeno si spieghi benissimo a livello metrico: la tradizione dell'endecasillabo non rimato, infatti, si associa naturalmente ad una densità accentuativa del secondo emistichio, che sia in grado di compensare l'assenza di una strutturazione rimica dei versi (a questo proposito Soldani parla di *rima prosodica*);²³ situazione ben diversa quindi rispetto alla strutturazione in ottave della *Pulcella*, dove l'evidenza della parola-rima scandisce già ad un diverso livello la punta versale.

²² Il fenomeno è da mettere chiaramente in relazione anche con la più generale tendenza del ritmo montiano ad un basso numero di ictus per verso.

²³ Soldani 1999b, p. 289.

3. LE TIPOLOGIE RITMICHE DELL'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA*: CONFRONTI CON LE OPERE DI MONTI IN OTTAVA RIMA

Tabella 5: Tipologie ritmiche dell'endecasillabo montiano

Gruppi metrici		Pulcella d'Orléans - 21 canti		Iliade in ottave		Musogonia	
		vv. 9481	%	vv. 433	%	vv. 624	%
I	2 4 6 8 10	299	3,15	28	6,47	16	2,56
	1 4 6 8 10	224	2,36	14	3,23	9	1,44
	4 6 8 10	161	1,70	15	3,46	15	2,40
	Totale	684	7,21	57	13,16	40	6,41
II	2 4 8 10	933	9,84	46	10,62	99	15,87
	1 4 8 10	595	6,28	44	10,16	56	8,97
	4 8 10	424	4,47	13	3,00	22	3,53
	Totale	1952	20,59	103	23,79	177	28,37
III	2 4 6 10	523	5,52	19	4,39	29	4,65
	1 4 6 10	404	4,26	7	1,62	16	2,56
	4 6 10	402	4,24	9	2,08	12	1,92
	Totale	1329	14,02	35	8,08	57	9,13
IV	2 4 7 10	49	0,52	2	0,46	0	0
	1 4 7 10	36	0,38	1	0,23	0	0
	4 7 10	25	0,26	2	0,46	1	0,16
	Totale	110	1,16	5	1,15	1	0,16
V	2 6 10	466	4,92	13	3,00	17	2,72
	2 6 8 10	339	3,58	19	4,39	37	5,93
	Totale	805	8,49	32	7,39	54	8,65
VI	3 6 10	1269	13,38	24	5,54	67	10,74
	1 3 6 10	574	6,05	13	3,00	28	4,49
	3 6 8 10	597	6,30	31	7,16	51	8,17
	1 3 6 8 10	292	3,08	14	3,23	23	3,69
	Totale	2732	28,82	82	18,94	169	27,08
VII	1 6 10	41	0,43	2	0,46	0	0
	1 6 8 10	21	0,22	2	0,46	2	0,32
	Totale	62	0,65	4	0,92	2	0,32
VIII	Ictus ad.	1750	18,46	114	26,33	124	19,87
Irr.	Totale	57	0,60	1	0,23	1	0,16

Nella tabella 5 sono state riportate le schedature degli endecasillabi relativi alle tre opere montiane poste a confronto. Si può fin da subito avanzare una considerazione di carattere generale, che spinge ad individuare una maggiore vicinanza tra la *Musogonia* e la *Pulcella*, rispetto all'*Iliade*, dovuta forse anche ad una prossimità cronologica,²⁴ nonostante la profonda diversità, invece, a livello contenutistico. Le statistiche rivelano infatti una discreta omogeneità tra le scelte ritmiche operate dall'autore sull'endecasillabo della traduzione volterriana e della *Musogonia*, che si riscontra in primo luogo nella preferenza accordata per gli stessi profili endecasillabici. Maggioritari risultano per entrambe le opere i moduli del VI, II e III gruppo (secondo le percentuali della *Pulcella*), anche se con inversione dei primi due nella *Musogonia*; stessa identica situazione, per gli schemi ritmici maggioritari, 3^a 6^a 10^a, 2^a 4^a 8^a 10^a, 1^a 4^a 8^a 10^a e 3^a 6^a 8^a 10^a (con la medesima inversione d'ordine tra i primi due nel poemetto mitologico).

²⁴ Si ricorda che la *Musogonia* è stata compiuta da Monti a ridosso della traduzione della *Pulcella*, tra il 1793 e il 1797.

Più in generale, nella *Musogonia* risulta ulteriormente accentuata quella tendenza già riscontrata nella *Pulcella* rispetto alle altre opere poste a confronto nella tabella 1, ovvero la riduzione dello spettro di soluzioni ritmiche in favore di pochi profili maggioritari. Confrontando infatti le percentuali, si osserva che nella *Musogonia* i valori della *Pulcella* il più delle volte diminuiscono (valido per quasi tutti i gruppi accentuali, in maniera vistosa per il III), mentre crescono notevolmente pochissime frequenze, in particolare i due moduli endecasillabici a quattro accenti del II gruppo. Volendo delineare una linea di tendenza, si potrebbe sostenere che nel poema mitologico, rispetto alla traduzione, vengono ridotti in primo luogo i versi con tre accenti (ma non troppo l'ancora frequentatissimo 3^a 6^a 10^a), in favore di alcuni schemi ritmici a quattro accenti, in particolare i maggioritari 2^a 4^a 8^a 10^a (che rappresentano il *ritmo normale* dell'opera, come avveniva nel *Furioso*) e 1^a 4^a 8^a 10^a, ma anche i profili di 3^a 6^a 8^a 10^a e 2^a 6^a 8^a 10^a.

Più divergenti rispetto al ritmo della *Pulcella* le scelte metriche compiute da Monti per la riscrittura in ottave dell'inizio dell'*Iliade*. Tale diversità è visibile non tanto a livello dei gruppi endecasillabici, ma soprattutto nel trattamento dei singoli profili. Rimangono infatti maggioritari gli schemi appartenenti al VI e al II gruppo ritmico, con la stessa inversione, rispetto alla traduzione francese, osservata nella *Musogonia*, ma con una forte contrazione delle percentuali del II gruppo; la terza preferenza va però nell'*Iliade* ai moduli giambici, che conoscono un notevole incremento. A livello dei singoli profili versali, la preferenza viene accordata rispettivamente per gli endecasillabi di 2^a 4^a 8^a 10^a (secondo valore nella *Pulcella*), di 1^a 4^a 8^a 10^a (fortemente aumentati), di 3^a 6^a 8^a 10^a (unico schema che “tiene” nel IV gruppo) e di 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a (più che raddoppiati). Più in generale, nella versione omerica c'è un bilanciamento tra le riduzioni e gli incrementi dei valori rispetto alla *Pulcella*, che dimostra come la varietà delle soluzioni ritmiche adottate da Monti rimanga sostanzialmente la stessa, a differenza della *Musogonia*. Gli scarti però si orientano verso una direzione ben precisa: vengono infatti fortemente contratti i profili a tre accenti (il “verso-guida” della *Pulcella*, 3^a 6^a 10^a *in primis*), nonché quelli con ictus portanti in sesta e non in ottava sede (soprattutto 1^a 4^a 6^a 10^a e 1^a 3^a 6^a 10^a). L'endecasillabo dell'*Iliade* tende quindi ad essere fortemente ictato, privilegiando in particolare, rispetto al poema, gli schemi con accento in ottava sede - ovvero tutti i moduli giambici e quelli a quattro accenti del II gruppo - e i versi con ictus adiacenti.

4. GLI SCHEMI DELL'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA*²⁵

I GRUPPO - SCHEMI GIAMBICI: 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a - 1^a 4^a 6^a 8^a 10^a - 4^a 6^a 8^a 10^a

Le frequenze di tale gruppo rappresentano uno degli scarti maggiori se paragonate alle altre opere proposte a confronto: le percentuali montiane della *Pulcella* mostrano infatti una forte riduzione a meno della metà in relazione al *Furioso* e ai *Fragmenta* (che presentano più o meno gli stessi valori), ed un leggera diminuzione in confronto alla *Secchia*. La stessa contrazione è visibile anche rispetto alla montiana *Iliade* in ottave, che si avvicina alle frequenze petrarchesche, mentre la *Musogonia* riduce ulteriormente l'utilizzo dei giambi. Tale diminuzione è in relazione con la tendenza dell'endecasillabo della *Pulcella* ad una maggiore velocità, con la preferenza cioè per profili accentuali più leggeri e scorrevoli, che sembrano presupporre gli ictus di sesta e di ottava come "alternativi" piuttosto che compresenti nello stesso verso. Inoltre, i tre schemi giambici non si specializzano come profili di attacco d'ottava o, nel modo in cui avviene invece nella tradizione petrarchesca ed ariostesca, come versi di chiusura del movimento sintattico (tendenza che invece mi sembra di ritrovare nell'*Iliade* in ottave, sia per l'*incipit* che per l'*explicit* strofico). Ad ogni modo la preferenza maggiore viene accordata al profilo più denso accentualmente, a **cinque** ictus; anche se si deve tener conto che i valori di tutti e tre gli schemi giambici sono nella *Pulcella* molto vicini tra loro, proprio a causa della loro forte riduzione rispetto in primo luogo a Petrarca e Ariosto, dove il primo tipo spicca maggiormente sugli altri.

L'intensità ritmica di questi versi è spesso legata alla loro fisionomia sintattica: da un lato si osservano infatti endecasillabi fortemente cesurati al loro interno, costruiti su più tempi forti e su cambi di intonazione continui, mentre dall'altro l'accentazione fitta sembra dipendere non tanto da un ordine marcato dei costituenti della frase, quanto piuttosto dalla ricca presenza di parole bisillabiche (come nella *Musogonia*).

La tipologia giambica si associa innanzitutto ai momenti di discorso diretto: tali situazioni testuali individuano spesso versi pluripartiti, che giocano sulla successione di rapide battute di dialogo, inframmezzate da esclamazioni, intercalari o vocativi, anche in alternanza col discorso indiretto. Qualche esempio:

III 57,1	“Che fate, ohimè, signor Sandò, che fate?”	2 4 6 8
VIII 18,7	vado a morir. Vi lascio; il tempo affretta,	1 4 6 8
X 10,4	Un altro? Oh ciel! che pena è questa mia?	2 4 6 8
XVIII 21,2	merta, che che sen dica, e merta amore,	1 4 6 8
VIII 52,4	l'un grida: “Ohimè la coscia! Ohimè le braccia!”	2 4 6 8
XI 26,7	Fremé dapprima, e poscia, “oh Santo mio”	2 4 6 8.

Le stesse fisionomie versali si possono ritrovare nelle allocuzioni, quando cioè la voce autoriale si abbandona ad un tono più colloquiale e a movenze più veloci e frammentarie, proprie del discorso diretto. Un esempio:

III 35,7	Ah veggo, o Dea, che il tuo più dolce amore	2 4 6 8.
----------	---	----------

²⁵ Gli eventuali riferimenti ai valori dei profili e degli schemi ritmici della *Pulcella* e delle altre opere richiamate nel presente paragrafo rimandano alle tabelle 1 e 5 del § 3.

Al di fuori dei contesti dialogici o enfatici, sono frequenti anche endecasillabi giambici in cui a prevalere è un ordine piano e fluido (ma senza giungere a versi mono-sintagmatici, come avviene in alcuni casi petrarcheschi),²⁶ spesso con accumulazione di elementi lessicali brevi:

I 27,2	servo al feroce Inglese è il franco trono.	1 4 6 8
X 5,4	riede col foglio in mano il nostro alocco.	1 4 6 8
XVIII 7,1	Stendendo Agnese al Re le bianche braccia,	2 4 6 8.

Ma più facilmente tale tipologia ritmica si associa a versi bipartiti o tripartiti,²⁷ strutturati sulla giustapposizione di diversi sintagmi intonativi o proposizioni, con eventuali fenomeni parallelistici, in cui è assente quasi completamente la realizzazione tipicamente petrarchesca del profilo giambico con «un sostanziale sfalsamento tra il primo emistichio e il secondo»:²⁸

III 10,7	grigia ha la barba, il piede in sé converso	1 4 6 8
III 60,4	monta d'un salto, e grida ad alta voce:	1 4 6 8
VIII 28,2	di Nazzarette, al Papa e al ciel sì care,	4 6 8.

A volte la bipartizione gioca su evidenti fenomeni retorici di tipo isocolico, in particolare il poliptoto, l'antitesi, le correlazioni, le anafore ecc.:

III 27,2	l'ingiusto e il giusto, il falso e il vero pesa	2 4 6 8
III 35,3	dimmi chi t'hai più caro, e chi più scrive	1 4 6 8
III 41,8	l'un sesso e l'altro, e l'uno e l'altro offendono".	2 4 6 8
XI 15,7	ma scorta il saggio, e un dì scortava Amore;	2 4 6 8,

mentre rara rimane la figura dell'enumerazione, rispetto ai più frequenti casi di *tricolon*, meno adatta ad una scrittura (già nel modello volterriano) sostanzialmente asciutta, povera di aggettivazione e di accumulazione verbale:

X 37,8	a colpi d'asta o penna o grifo o dente:	2 4 6 8
XVIII 15,6,	la rasa nuca, il volto, il tuon, la cappa	2 4 6 8.

Spesso la densità accentuale è legata anche alla mancata coincidenza tra metro e sintassi: all'interno di numerosi versi ad andamento giambico convergono conclusione e inizio di due proposizioni o periodi, dando luogo ai frequentissimi fenomeni di inarcatura:²⁹

I 9,1-2	Per dunque dar colore onesto, o quello che si può meglio [...]	2 4 6 8
---------	---	---------

²⁶ Praloran 2003, p. 136: lo studioso sottolinea, a proposito degli schemi giambici petrarcheschi, come «ci siano nel *Canzoniere* esempi di fluidità e insieme densità [...] fino al punto di concepire l'intera successione giambica come unico gruppo di respiro o sintagma intonativo».

²⁷ Non ritrovo tale stilema né nell'*Iliade* né nella *Musogonia*, dove i versi giambici si strutturano tendenzialmente su versi-frase lineari e senza fratture, per lo più composti da termini bisillabici.

²⁸ Praloran 2003, p. 136.

²⁹ Rimando a questo proposito al capitolo dedicato all'inarcatura della *Pulcella* montiana (cap. IV).

III 33,6-7	Quesnello, e Ignazio ride. Al caso strano Parigi è in lutto [...]	2 4 6 8
x 26,6-7	l'era il suo sguardo. Un dolce foco intanto istillava alla bella intenerita	1 4 6 8
x 44,5-7	Qui l'innocenza, qui la pace: ed io [...] vengo [...]	1 4 6 8
XI 46,5	Impallidì san Giorgio. Allor cavò san Dionigi una finta [...].	4 6 8

Secondo un calcolo statistico, l'orizzonte d'attesa delle tipologie versali di tipo giambico nel poema è di circa un verso ogni due ottave: la disposizione reale nel testo non si discosta molto da tale previsione, per cui è facile trovare versi giambici isolati all'interno di una stanza, ma può anche capitare di osservare lunghi tratti privi di endecasillabi del I gruppo, così come ottave in cui ne siano presenti due, tre o anche quattro. È assai raro, comunque, che i versi con profili giambici, soprattutto del primo e secondo tipo, si dispongano, all'interno di una medesima strofa, in successione immediata; si riscontra invece una tendenza al distanziamento tra i versi, a partire dalla massima divaricazione, ovvero a cornice rispetto alla forma dell'ottava, fino ad una minima separazione, tramite l'inserzione di un endecasillabo con una differente fisionomia ritmica. Nei pochi casi di contiguità, si tratta spesso di versi che presuppongono una pausa sintattica forte tra il primo e il secondo endecasillabo, la quale coincide con la fine di un periodo, dunque più facilmente a cavallo della metà strofica, in quarta e quinta posizione.

I pochi casi rimanenti sono quasi sempre distici posti in zone d'apertura o di chiusura, sia dell'intera stanza che delle due sue metà:³⁰

I 53,7-8	monta il suo raggio e senza far parola tocca di sproni e via per l'aria vola.	1 4 6 8 1 4 6 8
I 33,1-2	Ah non è giusto, in sé dicea Dionigi, “che il regno cada ov'io la fe' piantai!	1 4 6 8 2 4 6 8
II 14,5-6	Ei che sapea per lunga ardità prova fare il suo fatto e trar la scorza al fico,	1 4 6 8 1 4 6 8
VIII 14,1-2	Ebbro d'amor Trimuglio lunga pezza tiensela in braccio dolce peso e caro,	1 4 6 8 1 4 6 8
XIX 19,7-8	Ferma Trimuglio mio, qui l'ire appaga barbaro Inglese, e questo seno impiaga”.	1 4 6 8 1 4 6 8.

³⁰ Per un'analisi più dettagliata dei profili ritmici dell'endecasillabo montiano in relazione alle posizioni d'ottava si rimanda al paragrafo successivo (§ 5).

In conclusione si propongono due strofe intere, esemplificative del trattamento dei versi giambici in relazione alla forma metrica e alle diverse modulazioni ritmiche degli endecasillabi montiani. La prima ottava mostra bene quella disposizione divaricata di tali profili accentuali pesanti, accostati a versi più leggeri e di diversa fisionomia, a cui si è accennato in precedenza:

VII 52,1-8	Gli è sol per questo che mi aggradan tanto	2 4 8
	quelle avventure che van via senz'arte,	1 4 8
	il cui successo al ver s'appone in quanto	2 4 6 8
	dalla via natural non si diparte,	3 6
	perché son uomo io pure e aver mi vanto	2 4 6 8
	nell'umane follie la mia gran parte.	3 6
	Amai pur io nei dì che aprile infiora,	2 4 6 8
	e il palpito del cor m'è dolce ancora.	2 6 8.

La seconda ottava mette ancora meglio in luce tale particolare distribuzione dei giambi, in particolare la loro disposizione a cornice all'interno della prima metà strofica (vv. 1 e 4), e il successivo accostamento in serie (vv. 4-5), separati però da una pausa sintattica forte:

XVIII 33,1-8	Volto di grazia è il vostro. Un bello in vero	1 4 6 8
	ardir s'è questo dei dottor, che danno	2 4 8
	sentenze in nome di padron straniero,	2 4 8
	quando voi sol lo siete, ed ei lo sanno.	1 4 6 8
	Eroi sol nati a por sul bianco il nero	2 4 6 8
	che fan chiamarsi, colgali il malanno,	4 6
	del nostro Re tutori, e, malandrini,	2 4 6
	non ne son che i tiranni e gli assassini.	3 6.

II GRUPPO - SCHEMI DI 2^a 4^a 8^a 10^a - 1^a 4^a 8^a 10^a - 4^a 8^a 10^a

Le frequenze di tali schemi metrici sono assai vicine a quelle delle altre opere considerate, e caratterizzano per lo più, con l'intensificazione della punta endecasillabica e la bilanciata regolarità accentuale, la versificazione lirica di stampo petrarchesco.³¹ Il gruppo conta infatti percentuali elevate in primo luogo in Ariosto (21%), che predilige endecasillabi *a minore* di quarta e ottava,³² ma anche, con una leggera diminuzione, nei *Fragmenta* (18,3%) e nella *Secchia* (17,33%), mentre nella *Pulcella* si attesta al 20,59%; superiori sono invece i valori nell'*Iliade* (23,79%) e ancora più nella *Musogonia* (28,37%). Anche all'interno del gruppo, la predilezione per il modulo di 2^a 4^a 8^a 10^a è mantenuta in tutte le opere considerate, a cui seguono in successione, con distacchi più o meno ampi, gli schemi di 1^a 4^a 8^a 10^a e di 4^a 8^a 10^a. Secondo la tendenza nella *Pulcella* a costruire versi più leggeri, il profilo a tre ictus è però leggermente più frequente rispetto alle altre opere.³³

³¹ Praloran 2003, pp. 139-140.

³² Cfr. Dal Bianco 2007, p. 145.

³³ Anche nel Tasso della *Liberata* la percentuale dell'intero gruppo è piuttosto elevata (21,51%), con una decisa preferenza per il modulo con attacco in seconda posizione, al quale segue lo schema di 1^a 4^a 8^a 10^a

La *Pulcella* dunque si allinea alle caratteristiche della versificazione lirica petrarchesca, ma a ben guardare presenta differenze vistose, giocate ai margini del gruppo, ovvero nella relazione che esso intrattiene rispetto alle frequenze degli altri profili endecasillabici del poema. Mentre in Petrarca e in Ariosto, e nelle alte opere montiane, il modulo di 2^a 4^a 8^a 10^a, e in generale gli schemi ritmici che poggiano sulle arsi di quarta e ottava, contano i valori più alti in assoluto, l'endecasillabo del poema volterriano tocca le frequenze maggiori con il VI gruppo (e in particolare con il profilo di 3^a 6^a 10^a), esattamente come avviene anche per la *Secchia*. Come per la *Pulcella* quindi, anche in Tassoni, nonché negli sciolti tragici settecenteschi, il verso con accenti di 2^a 4^a 8^a 10^a è al secondo posto per frequenza tra i singoli schemi ritmici.

Per la stessa conformazione dei moduli di 4^a 8^a 10^a, tali versi si prestano tradizionalmente a strutturazioni regolari a due movimenti, che però nella *Pulcella*, a differenza in primo luogo del Petrarca, si accostano ad altri andamenti meno simmetrici. Sono quindi presenti, ma relativamente scarsi, i versi bilanciati tra due segmenti in correlazione, anche in chiasmo:

VIII 41,1	Scende la bestia e Dunoè la monta	1 4 8
IV 69,6	senza vederlo e dall'odor guidato;	1 4 8
III 59,2	chi piglia il brando, chi la targa imbraccia	2 4 8,

mentre più diffusi sono gli endecasillabi genericamente costruiti su due sintagmi intonativi:

VI 6,3	segreta invidia che gli prese il core.	2 4 8
XIV 15,3	Colla test'alta nel passarle accanto	4 8
IX 8, 3	senza riguardi fa sedersi a lato.	1 4 8
VI 45,3	L'una applicata alla sua larga bocca;	1 4 8.

In generale, si osserva che questi versi svolgono spesso una funzione di collegamento: inadatti ad aprire o chiudere l'ottava, si prestano meglio ad accogliere sintagmi non tematici o segmenti di proposizione. Accanto quindi alle strutture simmetriche menzionate or ora, si trovano anche fisionomie versali differenti: in questi casi, il nucleo centrale delle frasi sembra infatti precedere o seguire tali endecasillabi, che accolgono invece spezzoni a volte appartenenti a due diversi nuclei frastici. Da qui l'andamento "scollato", spesso a più tempi e basato su segmenti non omogenei, dovuto alla presenza, in punta di verso, di un breve innesco di inarcatura:

IV 57,3-4	Le appicca un bacio inverecondo e mette in rischio il suo pudor [...]	2 4 8
X 56,7-8	Metter sossopra il monaster? Ciò fora uno scandalo [...]	1 4 8

e quello a tre ictus (cfr. Bordin 1992-'93, p. 139). Nel *Giorno* di Parini il modulo di 4^a 8^a 10^a, più spesso preceduto però dall'accento di prima, sembra essere piuttosto frequente (cfr. Esposito 1998, che però non fornisce le percentuali). L'unica opera che si discosta da tale tendenza è l'*Innamorato*, solidale con il versante cavalleresco in cui tale gruppo viene limitato in favore di diverse soluzioni ritmiche.

xii 30,3-4	Pe' suoi reali passatempi egli ebbe trecento belle [...]	4 8
x 57,1-2	A pazienza rassegnarsi, e mute tener le labbia [...].	4 8

Gli schemi con attacco in prima o seconda sede si adattano a volte ad una diversa realizzazione, che gioca ancora su un elemento forte in punta di verso, ma che presuppone una tensione sintattica tutta interna alla misura endecasillabica. La figura è quella dell'iperbato tra due elementi separati dall'inserzione di un sintagma centrale, posto in anastrofe rispetto all'elemento conclusivo (di tipo a-c-b), che crea due scarti intonativi ai confini del verso, eludendo completamente la cesura:

xviii 46,3	porta del pari che la mano il core,	1 4 8
ii 31,3	La voce il tuono di padrona assume,	2 4 8
v 3,6	s'ode dai labbri moribondi uscire:	1 4 8.

A conclusione, un'ultima considerazione. Nonostante il fatto che, come si vedrà nel paragrafo dedicato alla disposizione dei profili ritmici rispetto all'ottava (§ 5), questa tipologia occupi sostanzialmente le posizioni endecasillabiche pari (soprattutto nella prima metà strofica), l'alta frequenza dell'intero gruppo presuppone a volte una disposizione in serie di questi versi, che scandiscono il ritmo-guida di porzioni testuali anche molto estese:³⁴

	Appena ha tocco le incantate piume	2 4 8
	che il vero incesso di regina prende.	2 4 8
	La voce il tuono di padrona assume,	2 4 8
	protezion lo scaltro occhio già rende.	4 6 7
	Lo spirito acquista degli dei l'acume	2 4 8
	ed all'altezza del suo rango ascende.	4 8
	Ma paragoni di sì lunga coda,	4 8
	lettor, lasciamo e ritorniamo a proda.	2 4 8
	Ad affrettar la ben comincia impresa,	4 8
	con la donzella immantinente piglia	4 8
ii 31; 32,1-3	il buon Santo [...].	

III GRUPPO - SCHEMI DI 2^a 4^a 6^a 10^a - 1^a 4^a 6^a 10^a - 4^a 6^a 10^a

A differenza di altri gruppi metrici, i diversi schemi endecasillabici con ictus di quarta e sesta non presentano grossi divari tra le loro percentuali nella *Pulcella*: l'escursione tra il valore più alto (5,52%, del profilo 2^a 4^a 6^a 10^a) e gli altri due,

³⁴ Lo stesso fenomeno avviene anche nel *Furioso*, dove gli endecasillabi del gruppo con ictus di quarta e ottava si dispongono spesso in successione immediata, rappresentando il "ritmo normale" della scrittura ariostesca, dunque in contesti non particolarmente connotati e totalmente all'interno dell'orizzonte d'attesa ritmica del lettore (cfr. Dal Bianco 2007). L'elevatissima frequenza di questi moduli endecasillabici nella *Musogonia* non presuppone invece una disposizione in successione immediata, ma più spesso una collocazione, all'interno delle strofe, a distanza.

praticamente identici (4,26% di 1^a 4^a 6^a 10^a e 4,24% di 4^a 6^a 10^a), è minima, e mostra quindi una grande omogeneità all'interno di tale insieme, e una medesima predilezione di Monti per l'utilizzo delle tre tipologie. La frequenza del modulo maggioritario, di 2^a 4^a 6^a 10^a, non differisce molto nelle diverse opere presentate: in tutte lo schema si assesta attorno al 4-5% (dal 5,9% in Ariosto al 4,39% in Petrarca e nell'*Iliade*), mentre superiori nel poema sono le percentuali degli altri due profili, che negli altri testi toccano invece valori più bassi rispetto al modulo maggioritario, e che sono in graduale diminuzione tra loro (minoritario lo schema a tre ictus, ad eccezione dell'*Iliade*, dove vengono fortemente ridotti gli schemi di 1^a 4^a 6^a 10^a).³⁵ Le frequenze complessive del gruppo metrico presentano comunque una discreta omogeneità tra i valori di *Pulcella*, *Secchia* e *Furioso* (attorno al 13%), distanziate però da diversi punti (fino quasi a dimezzarsi) dalle altre opere montiane e da Petrarca, che a sua volta aveva ridotto di molto l'utilizzo di tali moduli ritmici, caratteristici della prosodia lirica duecentesca.

Com'è prevedibile, lo spazio atono tra la sesta e la decima sede di tali endecasillabi è dovuto spesso alla presenza di un polisillabo in punta di verso, che però nella *Pulcella* è il più delle volte un trisillabo o al massimo, ma meno frequentemente, un quadrisillabo. Marginale rimane la soluzione più lirica, che prevede in chiusura il nesso sdrucchiolo + trisillabo piano, presente invece negli sciolti settecenteschi³⁶ e, in misura comunque contenuta, nella *Musogonia*. Rari sono inoltre i più ampi avverbi in *-mente* o i gerundi, sia in punta endecasillabica che, tanto meno, all'interno del verso (per lo più semmai in apertura, per il modulo a tre ictus):

II 28,5	La grazia intanto agiva e percotendo	2 4 6
XIV 44,5	Sandò morendo e invan si dibattendo	2 4 6
XXI 49,4	squassando in man di Debora la lancia.	2 4 6
XV 9,8	a ringraziarne Iddio devotamente.	4 6
XXI 45,1	Profondamente ognun vi ragionò,	4 6.

Sembra che tali fisionomie ritmiche siano più frequentemente associate a versi bipartiti, sovente giocati su correlazioni parallelistiche "facili", di tipo simmetrico (isocoliche, anaforiche), non chiastico:

II 8,7	versa fiasconi e serve con piacere	1 4 6
VI 39,4	chiude la porta, tira la cortina,	4 6
VIII 14,5	Abbraccia ei quindi e bacia di allegrezza	2 4 6
XI 10,4	vaso di senno e fior delle devote,	1 4 6
XVI 31,1	Senza vergogna, senza carità	1 4 6.

Abbastanza frequenti sono anche le dittologie, più facilmente in chiusa di verso, e più spesso giocate su un primo termine bisillabico ed un secondo polisillabo:

³⁵ Fa grande eccezione l'*Innamorato*, nel quale gli schemi del III gruppo sono invece altamente caratteristici della versificazione del Boiardo epico: i moduli con accenti portanti di quarta e sesta sono infatti maggioritari nel poema (26,2%), e in particolare il modulo di 2^a 4^a 6^a 10^a è il più sfruttato dalla versificazione dell'autore (11,30%). Caso contrario il Tasso, che nella *Liberata* contrae fortemente tali soluzioni ritmiche (6,8% l'intero gruppo).

³⁶ Zanon 2005, p. 104.

II 59,7	Alla risposta saggia e misurata	4 6
IX 7,1	l'Impudicizia sporca e vinolenta	4 6
X 7,4	lo trafiggea di rabbia e di dolore. ³⁷	4 6
XI 1,6	l'un contro l'altro stesi e abbandonati	1 4 6
XVII 29,5	Era Bonel sbuffante e polveroso,	1 4 6.

Accanto a soluzioni bipartite, tali profili endecasillabici si prestano bene anche a strutturazioni sintattiche tripartite, giocate comunque spesso sulla correlazione, non sempre perfetta:

II 38,7	lo monta, il punge e giura furibondo	2 4 6
V 22,3	predicator, casisti, monsignori,	4 6
VI 12,6	di Grisbordone; e grida: "O gran Pulcella,	4 6
XII 2,1	Giovani donne, o vedove, o donzelle,	1 4 6.

Oltre a tali assetti versali più bilanciati ed armonici, numerosi sono gli endecasillabi che prevedono uno scatto in chiusa, mediante differenti organizzazioni sintattiche e giocato sulla *mise en relief* dell'elemento in punta.³⁸ In questa sede viene cioè esposto il secondo elemento di una correlazione (ma spesso sproporzionato dal punto di vista dell'estensione sillabica o per tipologia dei membri), anche in epifrasi rispetto al precedente:

I 19,3	le belle forme tutte e l'eccellenza	2 4 6
V 40,6	d'amor tremava a un tempo e di rispetto.	2 4 6
XIV 3,8	le sue tempeste in calma e le tenzoni.	4 6;

oppure la punta di verso può accogliere una rapida, nuova proposizione minima di tipo verbale, che viene posta in una posizione di rilievo e chiude seccamente il discorso:

III 44,8	Bonel sostiene il braccio, e la puntella.	2 4 6
XII 56, 5	Le tasta Carlo il polso e si smarrisce,	2 4 6;

o ancora, in versi lontanissimi da un'architettura bilanciata, il segmento finale introduce una nuova proposizione che si sviluppa, in *enjambement*, al verso successivo:

VII 14,5-6	Misera amor m'ha fatta, ed un gagliardo figlio d'amor [...]	1 4 6
X 35,6-7	disperazion, dispetto; e nondimeno si guatano sott'occhio [...]	4 6
XVIII 8,3-4	poser le lance in resta, e violenti su le guardie piombar [...].	1 4 6

³⁷ T. Tasso, *Rinaldo*: «confuse, in suon di rabbia e di dolore» (77, 2).

³⁸ Tutti gli stilemi analizzati di seguito si ritrovano anche nelle altre opere montiane, in special modo nella *Musogonia*, anche se in misura piuttosto contenuta rispetto alla *Pulcella*.

IV GRUPPO - SCHEMI DI 2^a 4^a 7^a 10^a - 1^a 4^a 7^a 10^a - 4^a 7^a 10^a

I profili dattilici che appartengono al gruppo IV delle tabelle statistiche subiscono in tutte le opere di Monti un'ulteriore forte contrazione, sia rispetto ai valori che raggiungono nei *Fragmenta* (5,17%), dove erano stati già drasticamente ridotti, sia rispetto ai più bassi valori del *Furioso* (4,5%), che con questo dato dimostra l'allontanamento dai poemi quattrocenteschi in ottave e l'assimilazione piena del modello petrarchesco.³⁹ Tali moduli, connotati in senso popolareggiante, propri dello stile canterino e narrativo (e ancora molto alti nell'*Innamorato*), non sono quindi riabilitati né da Ariosto, che predilige una scrittura lirica, né nella *Pulcella* (1,16%), né tanto meno nella *Secchia* e nelle altre opere montiane, dove toccano le percentuali più basse.⁴⁰

Lievissime differenze si possono osservare in relazione ai valori dei singoli profili endecasillabici del gruppo: trascurando *Iliade* e *Musogonia* per l'esiguità delle occorrenze, in tutti gli autori la preferenza è accordata allo schema di 2^a 4^a 7^a 10^a, mentre la seconda frequenza spetta agli endecasillabi con accenti di 1^a 4^a 7^a 10^a per Petrarca, Boiardo e Monti, di 4^a 7^a 10^a per Ariosto e Tassoni.

Nella *Pulcella* la maggior parte di tali versi è tipicamente bipartita, soprattutto per i profili con attacco forte in prima o seconda sede, che distribuiscono simmetricamente due ictus per emistichio:

III 24,3	v'accorre il zoppo con passo ineguale,	2 4 7
VI 13,4	vedi che piango e son vivo a fatica".	1 4 7
XVI 39,4	nugolo mostra il suo volto divino.	1 4 7
XXI 8,7	ma tal capriccio innocente e leggiro	4 7.

Com'è visibile nel secondo e terzo esempio, in sesta sede sillabica, priva di ictus, spesso si trovano monosillabi o bisillabi deboli, che scaricano il loro peso sul termine successivo, come i frequenti aggettivi comuni, le congiunzioni o gli ausiliari seguiti dal participio tonico:

III 30,1	Vien qui, vien qua, mio <i>bel</i> padre Gherardo,	2 4 7
IV 70,4	della <i>Pulcella</i> <i>avea</i> trito il sentiero.	4 7
VIII 58,3	compiangio e voi; <i>perciò</i> uopo è trovare	2 4 7
IX 3,3	ma per Trimuglio <i>allor</i> molle divenne	4 7
XII 43, 4	Agnese al sonno <i>avea</i> chiusi i begli occhi.	2 4 7
XVIII 5,3	ove il demonio <i>avea</i> guasto il cervello	1 4 7.

Tale strategia, tipicamente petrarchesca, (riscontrabile in quasi un terzo dei versi della *Pulcella* appartenenti al gruppo) mostra in controluce un modello ritmico tradizionale con arsi di sesta sede, troppo debole per essere accentata ma capace di modificare la percezione del ritmo endecasillabico rispetto al tipo "puro", vicino alla versificazione cavalleresca, di cui si dà qualche altro esempio di realizzazione, anche con termine ossitono - tronco e apocopato - in settima sede:

³⁹ Dal Bianco 2007, pp. 145-146.

⁴⁰ Il medesimo discorso vale per Tasso, che nella *Liberata* ne fa un uso molto parco (0,41%). Lo stesso avviene negli sciolti delle traduzioni settecentesche delle tragedie francesi e del *Giorno* di Parini.

II 25,7	pensa che fosse il fuggir de' confusi	1 4 7
III 18,4	con man vezzosa una bolla divina,	2 4 7
V 36,7	piombarti adosso e col brando pulito	2 4 7
VIII 26,7	provò che il mondo beltà non avea	2 4 7
XVIII 31,2	contra gl'Inglesi un discorso posato	1 4 7.

L'accentazione in settima e decima sede spesso è garantita, sia per la realizzazione più petrarchesca che per la tipologia meno lirica, da uno stilema ricorrente del tipo sostantivo + aggettivo in punta di verso, dal sapore formulare, ovvero presente in altri luoghi del poema (addirittura in un caso con lo stesso profilo ritmico dattilico):

III 24,3	v'accorre il zoppo con passo ineguale,	2 4 7
V 2,5	La febbre ardente con passo ineguale	2 4 7
V 1,4	son visso anch'io nel bel tempo fiorito;	2 4 7
XX 21,6	più del dover di tante opre famose	4 7.

V GRUPPO - SCHEMI DI 2^a 6^a 10^a - 2^a 6^a 8^a 10^a

L'elevata frequenza del V gruppo, e al suo interno del primo schema metrico di 2^a 6^a 10^a, più vicino alle modulazioni delle opere cavalleresche, è dovuta alla visibile preferenza nella *Pulcella* per endecasillabi a tre ictus (in primo luogo però con attacco di terza). L'unico altro testo in cui il profilo a tre accenti risulta maggioritario è il *Furioso*, dove le occorrenze dell'intero gruppo sono superiori alla traduzione montiana. In tutte le altre opere invece è il modulo di 2^a 6^a 8^a 10^a ad essere maggiormente frequentato, con divari apprezzabili nell'*Iliade*, nella *Musogonia* e nei *Fragmenta*, dove è evidente la scarsa predilezione del Petrarca per i profili costruiti su pochi accenti.⁴¹

Nella versificazione della *Pulcella*, lo spazio atono tra seconda e sesta sede è assicurato, per entrambi i moduli accentuali, da ampi sdrucchioli posizionati in attacco di verso, sia trisillabici, introdotti da proclitici, che quadrisillabi, più spesso di tipo verbale:⁴²

VI 48,3	e tumidi arroganti a quella iddia	2 6 8
IX 23,8	gli sbalzano a capriccio e alla ventura.	2 6
XVI 40,8	vedendoli fuggir gli danno adosso.	2 6 8.

Tra i frequentissimi polisillabi presenti anche all'interno dell'endecasillabo, per lo più di tipo verbale, spiccano i lunghi gerundi, spesso sdrucchioli per enclisi in attacco di verso (si veda il terzo esempio precedente), realizzazione questa esclusa dalla versificazione dei *Fragmenta*. Restano poco frequenti gli avverbi in *-mente* e i superlativi assoluti, come avviene anche per i profili ritmici del III gruppo. Qualche altre esempio:

⁴¹ Interessante il dato riportato da Bordin 1992-'93 a proposito del primo canto della *Gerusalemme Liberata*, dove la percentuale totale del gruppo è esattamente pari a quella dei *Fragmenta*, con delle percentuali relative ai due profili ritmici pressoché invariate.

⁴² La presenza di sdrucchioli in attacco di verso è riscontrabile anche nella *Musogonia*, dove più spesso sono però di natura nominale o aggettivale; raro invece lo stilema nell'*Iliade*.

III 48,2	piegando e bestemmiando per l'angoscia	2 6
VI 21,6	dormendo la tenea per la cavezza.	2 6
X 46,3	prostrossi ed adorando il santo legno	2 6 8.

In chiusura di verso, invece, una delle figure più riconoscibili (anche nella *Musogonia*), soprattutto per lo schema a quattro accenti, è la tradizionale coppia dittologica, più spesso aggettivale o verbale, con almeno un elemento polisillabico, a volte anaforica (come nel quarto esempio):

III 48,8	veggendola partir, sospira e geme. ⁴³	2 6 8
VIII 9,5	di popolo imbecille e discortese	2 6
XI 44,3	terribile rotando incalza e serra	2 6 8
XV 34,4	sol piena di bestemmie e di dolore.	2 6.

Alcune volte la correlazione occupa tutta la lunghezza del verso, e lo articola in più *cola*, dalla tradizionale bipartizione parallelistica:

I 28,7	in alto la visiera, in man la lancia,	2 6 8
v 37,3	Il nero sopracciglio e il duro aspetto	2 6 8,

all'enumerazione retoricamente più raffinata, a tre tempi per il profilo di 2^a 6^a 10^a o a quattro membri per il profilo a quattro accenti, che può distribuire simmetricamente i suoi ictus:

I 22,2	Intingoli, faggiani e capponesse	2 6
XIII 56,6	di grazia, di candor, di cortesia,	2 6
XVII 41,7	garofano, moscada, pepe e sale	2 6 8.

L'organizzazione interna degli endecasillabi a tre accenti non sempre prevede un andamento lineare dal punto di vista sintattico; si osservano spesso sovversioni dell'ordine naturale dei componenti della frase, dovute ad iperbati che divaricano i due segmenti collegati ad inizio e fine verso (del tipo a-c-b o c-a-b):⁴⁴

I 3,7	che intatta per un anno ed odorosa	2 6
VIII 8,3	di Carlo ricondursi alla presenza	2 6
XXI 5,1	Infami di bugie compilatori,	2 6,

a cui si possono avvicinare le più semplici anastrofi, generalmente localizzate in chiusa del profilo di 2^a 6^a 8^a:⁴⁵

⁴³ Dittologia presente in diverse opere di Monti, sempre in punta di verso. Cfr. anche l'*Orlando Furioso*: «il pallido nocchier sospira e geme» (XL 29, 5).

⁴⁴ Come avviene spesso nell'*Innamorato*, dove i moduli endecasillabici a tre accenti (2^a 6^a 10^a e 3^a 6^a 10^a) si strutturano su tre segmenti ritmici che prevedono una pausa dopo ognuno dei due ictus portanti, e che si legano spesso ad una sovversione della linea sintattica (cfr. Praloran 1988, pp. 47-50). Lo stesso stilema di tipo a-c-b si riscontra anche nella *Musogonia*, del tipo «e cento di natura arcane prove» (44, 6).

⁴⁵ Lo stesso fenomeno viene sottolineato anche da Dal Bianco 2007 per gli endecasillabi del *Furioso* con ictus di 2^a 6^a 10^a, nei quali spesso si rintracciano movimenti anastrofici tra gli elementi nucleari del discorso.

I 26,4	con baci che parean di foco strali,	2 6 8
VIII 53,1	L'ardor che gli accendea perduto egli hanno	2 6 8
XVI 19,2	prodigi che indurar d'Egitto i cuori,	2 6 8.

Come accade spesso per tutti gli endecasillabi della *Pulcella*, fortemente inarcati, anche i versi a tre accenti, che nella maggior parte dei casi hanno funzione di collegamento, accolgono al loro interno conclusione e *incipit* di due diverse proposizioni:⁴⁶

III 8,7-8	fu questo il personaggio su cui l'occhio pose Dionigi [...]	2 6
IX 31,6-7	San Balsamo nomata, di cui suona tanto la fama [...]	2 6
XI 22,3-4	“Fermatevi, crudeli, un sì nefando lavor cessate [...].	2 6

A differenza delle varie tipologie endecasillabiche finora analizzate, con l'eccezione forse del solo II gruppo, gli schemi con ictus di seconda e sesta tendono a disporsi talvolta in serie continue di versi, dando luogo ad una lettura non solo molto spedita del testo, ma anche fortemente cantilenata, spesso concentrata ad inizio o a chiusa d'ottava:

II 12,1-3	Trovavasi costui nell'osteria venuto con Sandò dall'Inghilterra, e amava la Giannetta alla follia,	2 6 2 6 2 6
VIII 7,7-8	il raggio gli rimise che s'imperna nell'omero ed il moto ne governa.	2 6 2 6
XI 43,7-8	e il santo derretano ha tocco appena le groppe, che rinasce al cor la lena.	2 6 8 2 6 8.

Gli esempi differiscono notevolmente per la loro composizione: la struttura sintattica del primo caso prevede una perfetta coincidenza tra metro e verso, per cui ogni attacco versale coincide con un sintagma verbale che introduce una nuova proposizione; tale organizzazione sintattica lineare, e in qualche modo isocolica, conferisce al passo una lettura molto rapida e scorrevole. Nel secondo esempio, invece, l'ordine dei sintagmi è più mosso, in primo luogo per la suddivisione del distico conclusivo d'ottava in tre segmenti, dei quali il centrale (la relativa *che s'imperna nell'omero*) si accavalla tra i due versi; inoltre la prima e la terza proposizione si strutturano secondo lo stesso schema in anastrofe oggetto-verbo (*il raggio gli rimise e il moto ne governa*), mentre la relativa intermedia, ancora a due elementi, si struttura inversamente su verbo-complemento, creando giochi periodali parallelistico-isocolici. La relativa inarcata prevede anche una lieve divaricazione tra il pronome relativo *che* e il sostantivo precedente a cui si riferisce (*il raggio*), ma soprattutto seziona il secondo endecasillabo

⁴⁶ Stesso statuto hanno anche i versi di tali schemi ritmici nell'*Iliade* in ottave.

tra quarta e quinta sede, ovvero in posizione non canonica.⁴⁷ La chiusa d'ottava proposta nel terzo esempio è ancora inarcata, con un *rejet* breve seguito da pausa in sede non tradizionale (la terza), che quindi aumenta l'intensità dell'*enjambement* e sfasa l'andamento canonico dell'endecasillabo.

VI GRUPPO - SCHEMI DI 3^a 6^a 10^a - 1^a 3^a 6^a 10^a - 3^a 6^a 8^a 10^a - 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a

All'interno di tale raggruppamento ritmico si giocano le differenze più vistose tra l'endecasillabo montiano e le pratiche versificatorie degli altri autori portati a confronto. Si può innanzitutto notare che i valori toccati da tutti i profili dell'insieme sono notevolmente elevati nella *Pulcella* (ben tre su quattro sopra il 6%); ciò è valido in primo luogo per lo schema a tre accenti, che sventa anche rispetto agli altri, toccando la più alta frequenza in assoluto con ben il 13,38%, mentre l'intero gruppo si attesta al 28,8% (di poco inferiore il valore nella *Musogonia*, 27,08%).⁴⁸ Ciò significa che, astrattamente, l'ordine di attesa prevede almeno un endecasillabo di tale fisionomia a tre ictus per strofa, e tra i due e tre versi del gruppo per ogni ottava. Vista però la relativa disomogeneità tra le percentuali dei singoli modelli ritmici appartenenti all'insieme, sia per la *Pulcella* che, soprattutto, per gli altri testi, si è preferito analizzare il trattamento di ogni profilo endecasillabico in maniera sostanzialmente indipendente l'uno dall'altro, procedendo secondo l'ordine degli schemi del gruppo presentato nelle tabelle 1 e 5.

L'aspetto in primo luogo interessante di tali statistiche è che la frequenza maggiore nella *Pulcella* è rappresentata da un endecasillabo a tre accenti, ovvero un verso molto semplice e scorrevole, e inadatto ad una tradizionale bipartizione versale; tali sono anche i motivi per cui nei *Fragmenta* il modulo ha scarse ricorrenze, come avviene più in generale per tutti i modelli ritmici leggeri. Nel *Furioso* lo schema di 3^a 6^a 10^a guadagna terreno, in quanto, con Dal Bianco, «a causa del passo ternario-anapestico, è l'unico in grado di assolvere la funzione narrativa che nelle opere di tradizione canterina e cavalleresca era appannaggio della base dattilica»⁴⁹ dei profili appartenenti al IV gruppo, fortemente ridotto da Ariosto. Nella *Secchia* il modulo raggiunge, come nella *Pulcella*, la frequenza più alta tra tutti i ritmi endecasillabici, mentre nella *Musogonia* è al secondo posto.⁵⁰

Il profilo di 3^a 6^a 10^a si realizza molto di frequente nella *Pulcella* con strutture tripartite, giocate su ampi polisillabi che scandiscono i tre tempi del verso; in relazione però ad una scrittura molto mossa, veloce ed asciutta, poche volte tali endecasillabi accolgono particolari costruzioni retoriche, come l'enumerazione o l'accumulazione:

⁴⁷ Per un maggior approfondimento delle strategie inarcanti si veda il capitolo IV, dedicato agli *enjambements* della *Pulcella*.

⁴⁸ Si vedano le considerazioni fatte in apertura di capitolo, riguardo alla «progressiva restrizione dello spettro metrico» (Menichetti 1993, p. 419) nella poesia italiana a partire dal Cinquecento, ben visibile in queste percentuali molto elevate della *Pulcella*, che dimostrano una minore varietà di soluzioni ritmiche a vantaggio di pochi profili preferenziali. Da sottolineare inoltre che anche negli sciolti delle traduzioni dei testi teatrali francesi il gruppo ritmico di terza e sesta tocca le frequenze più elevate, in relazione alla contrazione dei profili giambici (cfr. Zanon 2005).

⁴⁹ Dal Bianco 2007, p. 146.

⁵⁰ Nell'*Innamorato* i numerosi endecasillabi a tre ictus prediligono invece l'attacco in seconda sede (cfr. Praloran 1988); relativamente scarso anche il valore di tale profilo ritmico nella *Liberata* del Tasso (secondo le schedature del canto I di Bordin 1992-'93).

III 27,7	di rosari, novene, e giubilei,	3 6
XII 55,8	a quel culo, a quei gigli, a quel blasone	3 6
XV 1,8	che severe, sublimi e strepitose.	3 6
XXI 22,5	l'andamento, il gestir, la profumata	3 6,

o l'inserzione, all'interno di una coppia in correlazione anaforica, dell'elemento reggente (del tipo b1-a-b2), stilema riscontrabile anche nella *Musogonia*:

I 8,6	di mistero si veli e di decoro:	3 6
VII 24,8	e di noie m'opresse e di premure.	3 6
XIX 39,8	di Trimuglio si debbe e dell'amata.	3 6.

Il leggero rallentamento retorico-sintattico di questi esempi, che occupa tutta la lunghezza versale, comporta un'intonazione che definirei scandita, perché giocata su due cambi di tono, prima e dopo l'elemento centrale. Nella maggior parte dei casi, però, tale fisionomia ritmica si associa a strutture sintattiche lineari, più veloci e meno liriche, sempre a tre tempi, dove al contrario l'intonazione è discendente e senza scarti:

I 11,7	si vibravano sguardi lusinghieri	3 6
VI 58,8	ma il pallore era bello in su quel viso.	3 6
XVIII 18,2	Consecrai la mia vita alla virtute,	3 6.

Spesso gli endecasillabi di 3^a 6^a 10^a sono soggetti ad inarcatura, soprattutto perché accolgono segmenti di proposizioni che proseguono nel verso successivo o continuano dal precedente; questo particolare statuto è ben presente anche nell'*Iliade* e nella *Musogonia*. In particolare, le realizzazioni di questo tipo ripartiscono l'endecasillabo in due nuclei non simmetrici, strutturati su un rigetto, con cesura *a minore* (I) (I+I), o, più frequentemente, su un innesto, con cesura *a maggiore* (I+I) (I):

II 61,7-8	spedir le fece nelle forme, e in bella pergamena, un diploma di pulcella.	3 6
VII 17,2-3	un dolcissimo scritto, che vergato fu dal dito d'Amor, d'Amore istesso.	3 6
XVI 5,4-5	[si tenea] e la vita e la morte, e gli piaceva pescar non triglie e scardove al Signore,	3 6
XIX 30,7-8	e mortalmente ferito trabocca su l'amata e le spira a fior di bocca.	3 6.

Le stesse dinamiche realizzative si riscontrano anche nel *Furioso*, dove gli endecasillabi anapestici a tre ictus sono caratterizzati spesso da un andamento ternario, che il più delle volte travalica i confini versali dando luogo a frequenti fenomeni inarcanti.⁵¹

I versi con questo profilo, che statisticamente ci si aspetterebbe di incontrare nella *Pulcella* almeno una volta per ottava, in realtà tendono a concentrarsi all'interno di una

⁵¹ Cfr. Dal Bianco 2007.

stessa stanza, dove il ritmo di terza e sesta scandisce interamente l'andamento. Un esempio:

	Possedeo quel frataccio il pastorale	3 6
	di Giacobbe e l'anel di Salomone	3 6
	e il suo sterno e la verga spiritale	3 6
	d'un mago consiglier di Faraone.	2 6
	Avea la scopa ancor sopra la quale	2 4 6 7
	di Saulle la strega a cavalcione	3 6
	presentassi, allorquando al malaccorto	3 6
IV 76,1-8	veder fece in Endor l'ombra d'un morto.	3 6 7.

Si tratta di un'ottava incardinata sul medesimo ritmo di 3^a 6^a 10^a, con un'intensificazione accentuale ad inizio e fine della seconda quartina; inoltre è ben visibile come la sintassi sia complicata da differenti dislocazioni (soprattutto nella seconda metà della stanza) o come essa continui a cavallo dei versi, delineando per esempio strutture enumerative non simmetriche, come nella prima quartina.

I moduli a quattro accenti, di 1^a 3^a 6^a 10^a e 3^a 6^a 8^a 10^a, più vicini al versante lirico, presentano nella *Pulcella* percentuali molto simili tra loro, attorno al 6%, ma presuppongono fisionomie ritmico-sintattiche differenti. Lo schema con accenti di 1^a 3^a 6^a 10^a, leggermente meno frequente di quello con inizio anapestico, ha un attacco molto rallentato, per poi accelerare verso una rapida chiusa, in cui torna un polisillabo pesante, spesso quadrisillabico. All'interno cadono a volte una coppia dittologica o un *tricolon*, collocati in posizione libera:

II 8,3	Brune e dure le tette a meraviglia	1 3 6
VII 36,6	ch'egli è mago, pagano, anticattolico;	1 3 6
VIII 54,7	nudi secchi arrabbiati avvicinosse	1 3 6
X 45,1	Stuol di sagge e pudiche verginelle	1 3 6
XIII 32,1	Pari entrambi di furia e di bravura	1 3 6,

o ampie strutture correlative, che coprono l'intera lunghezza del verso e che si articolano non tanto su due elementi lunghi in parallelismo, quanto piuttosto su enumerazioni a quattro costituenti.⁵²

I 28,6	l'elmo in testa, le gambe stivalate,	1 3 6
V 20,3	L'oro, il sangue, gl'intrighi e la scaltrezza	1 3 6
XX 4,3	grassa, bigia, pelosa, impertinente	1 3 6
XXI 61,4	tira, ammazza, da bravo, egregiamente".	1 3 6.

Leggermente superiori le frequenze del modulo di 3^a 6^a 8^a 10^a, ritmo endecasillabico maggioritario all'interno del gruppo innanzitutto in Petrarca, ma anche nella *Liberata*,⁵³ nell'*Iliade* in ottave, nel *corpus* degli sciolti settecenteschi studiati da Zanon (con una prevalenza generale per i due profili a quattro ictus) e nel *Giorno* di Parini.⁵⁴ A

⁵² Realizzazione estranea alle altre due opere montiane, i cui versi sono raramente strutturati su *cola* parallelistici che occupano l'intera misura versale.

⁵³ Secondo le schedature del canto I di Bordin 1992-'93.

⁵⁴ Esposito 1998.

differenza dello schema con attacco in prima sede, impiegato soprattutto per gli avvii strofici o comunque periodali,⁵⁵ o di quello a tre accenti, frequentemente inarcato, il profilo di 3^a 6^a 8^a 10^a accoglie spesso nella *Pulcella* il nucleo principale della frase, specializzandosi come luogo in cui cadono il verbo e i complementi nucleari di proposizione:

IV 33,3	Di bianchissimo marmo è tutto il muro:	3 6 8
IX 38,5	la cagion di sue fiamme avria scordata,	3 6 8
XXI 2,4	e d'un vivo incarnato il volto alluma.	3 6 8.

Non si tratta di un endecasillabo adatto a particolari elaborazioni ritmico-retoriche, ad eccezione delle poche coppie dittologiche in punta di verso, che sfruttano la concentrazione accentuale del secondo emistichio:

III 52,6	il piacer per le vene inonda e cola	3 6 8
VII 33,5	Che da gente sperar che fugge e trema	3 6 8
XII 19,7	ché tremante la man di rabbia e d'ira	3 6 8
XIII 6,2	in sembianti accorrea tremendi e fieri,	3 6 8.

Si tratta più spesso di versi sintatticamente completi, a volte cesurati al loro interno - soprattutto con pausa forte in sesta - per l'infittirsi di brevi proposizioni, raramente legate da fenomeni parallelistici; ciò che li caratterizza, come avviene d'altronde anche nel *Furioso*, è semmai il contesto tematico, legato a scene di violenza, di dinamicità o generalmente enfatiche:

III 11,2	Un sonaglio ha per scettro, e assiste al soglio	3 6 8
XIII 32,6	l'armatura si spezza e getta un vampo,	3 6 8
XIV 36,8	risonando nell'armi, e il suol ne geme.	3 6 8
XIX 20,7	sul nimico si scaglia e tanta è l'ira	3 6 8.

Infine, il modulo più scandito, costruito su cinque accenti di 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a, che, come tutti gli schemi fitti di ictus, ha scarse occorrenze nella *Pulcella*,⁵⁶ rappresenta un buon contenitore per architetture ritmico-sintattiche più complesse, d'altra parte abbastanza infrequenti nell'opera. Questi endecasillabi sembrano molto adatti per creare versi vagamente bipartiti, giocati su parallelismi di tipo anaforico, la cui ripetizione dell'elemento incipitario è figura molto rara nel poema:

II 53,5	<i>Siete</i> nato al diadema, <i>siete</i> degno	1 3 6 8
III 46,7	<i>ch'egli</i> viva felice, e <i>ch'io</i> gli muora	1 3 6 8
VII 38,5	<i>Poi</i> di nuovo s'avanza e <i>poi</i> sogguarda,	1 3 6 8
XIV 35,4	<i>cresce</i> l'ira le forze e <i>cresce</i> il danno.	1 3 6 8
XVII 5,5	<i>Ride</i> , piange, poi <i>ride</i> e canta e balla	1 3 6 8.

⁵⁵ Lo stesso avviene nel *Furioso*, dove il profilo di 1^a 3^a 6^a 10^a viene spesso impiegato per gli attacchi sintattici, soprattutto in contesti di tono sostenuto (cfr. Dal Bianco 2007). Per maggiori dettagli si rimanda al paragrafo 5, dedicato al rapporto tra i profili ritmici e le posizioni d'ottava.

⁵⁶ Tra le diverse schedature considerate spicca invece il Tasso epico: nel primo canto della *Liberata* infatti il modulo a cinque ictus tocca ben il 6,11% (cfr. Bordin 1992-'93).

Tutte le figure della ripetizione sono piuttosto inconsuete nella scrittura montiana della *Pulcella*; tuttavia all'interno di questi endecasillabi ricorrono a volte iterazioni, soprattutto nella forma della *geminatio*, ad inizio o fine verso, legate per lo più ai discorsi diretti, spesso come una sorta di zeppa metrica:

v 7,8	Si signori" correte, è desso, è desso.	1 3 6 8
x 4,6	scrisse un foglio d'amor, che tratto tratto	1 3 6 8
ix 35,4	presto presto, pagati assai danari.	1 3 6 8.

Più in generale, la densità accentuale del profilo di 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a, e la sua tendenza a strutturarsi in maniera piuttosto marcata, si presta sovente ad accogliere figure di correlazione, che vanno dalle dittologie in punta di verso,

xi 26,4	questa istoria ridir famosa e vera.	1 3 6 8
xii 41,4	tutto osserva con occhio attento e saggio.	1 3 6 8
xiv 5,6	Spegna il foco le leggi e vane e tante	1 3 6 8,

alle enumerazioni a più elementi, in posizione libera all'interno del verso o lungo tutta la sua lunghezza, soprattutto in scene concitate e dinamiche:

iii 10,2	fredda, incerta, feral: sue stelle sono	1 3 6 8
v 37,5	Presi i modi, l'andar, le chiome, il petto	1 3 6 8
vii 42,6	vola, morde, spetezza e calci tira,	1 3 6 8
xii 8,6	fosse principe, o turco, o prete, o frate,	1 3 6 8
xvii 31,3	S'alza, mena le gambe e tocca via,	1 3 6 8
xx 13,6	scorre, accende, feconda, e sempre brilla,	1 3 6 8.

La medesima inclinazione è riscontrabile nella *Secchia*, dove, seppur con minore complessità e ricercatezza, gli endecasillabi di 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a accolgono volentieri al loro interno bipartizioni o tripartizioni che ne complicano l'assetto intonativo, oltre alle dittologie a fine verso. Un più articolato trattamento retorico viene invece osservato da Dal Bianco nel *Furioso*, dove tali versi accolgono spesso dei *tricola*, delle strutture bipartite, o comunque sono fortemente cesurati al loro interno; si tratta infatti di un profilo ritmico che Ariosto impiega soprattutto per finalità di enfasi, sia in ambito dialogico e per scene di azioni violente - come nella *Pulcella* - sia in contesti più strettamente lirici.⁵⁷ La stessa *gravitas* legata allo schema di 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a viene richiamata anche da Zanon per gli sciolti delle traduzioni dal francese, nelle quali il modulo si associa ad un forte valore enfatico-retorico, compensando anche, a livello funzionale, la contrazione dei modelli giambici.⁵⁸

VII GRUPPO - SCHEMI DI 1^a 6^a 10^a - 1^a 6^a 8^a 10^a

I due profili appartenenti al gruppo sono assai rari nella *Pulcella*, così come nelle diverse opere presentate a confronto; nonostante ciò è possibile osservare dei minimi scarti tra le percentuali dei due schemi, che mostrano tendenze diverse tra gli autori

⁵⁷ Dal Bianco 2007.

⁵⁸ Zanon 2005, pp. 104-105.

proposti. I valori più bassi spettano a Monti (0,65% in totale nella *Pulcella*; occorrenze irrisorie nelle altre opere dell'autore), il quale indica una maggiore predilezione per il modulo più leggero a tre accenti di 1^a 6^a 10^a (0,43%); esattamente pari sono invece le due percentuali sia in Ariosto (0,7% ciascuna), che raddoppia la seppur minima frequenza del gruppo rispetto alla *Pulcella*, sia in Tassoni (1,4% ciascuna), che incrementa ulteriormente l'utilizzo di tali endecasillabi, raddoppiandoli rispetto al *Furioso*. Com'è prevedibile, Petrarca mostra una netta preferenza per lo schema a quattro accenti, e nel complesso raggiunge frequenze che si collocano tra i due autori precedentemente menzionati (1,6%).⁵⁹ Monti dunque si differenzia sia per il trattamento marginale riservato a questi endecasillabi, sia per la maggiore propensione accordata al profilo meno strutturato di 1^a 6^a 10^a.

L'ampio spazio atono tra prima e sesta sillaba è molto spesso garantito dalla presenza di uno sdrucchiolo in apertura di verso - proprio come avviene anche nel *Furioso*, specialmente in attacco strofico - seguito da un ampio polisillabo:

I 4,2	gotico colascion di ria memoria	1 6 8
III 12,3	L'avida Furberia ministro antico,	1 6 8
XIV 3,4	traggonlo le colombe amorosette:	1 6
XVIII 32,3	Femmina innamorata ha un cuor pietoso	1 6 8
XX 24,5	L'asino illuminato la cavezza	1 6.

Quando il verso si apre invece con un bisillabo piano, è molto frequente, nelle realizzazioni a tre accenti, un termine tronco in sesta posizione, spesso apocopato:

VIII 29,4	tutto vi s'impiegò per farlo ornato,	1 6 8
XI 18,4	braccio vendicator degli aurei gigli,	1 6 8
XX 47,6	certo di governar quell'alma invasa.	1 6 8.

I tre tempi forti del modulo a tre ictus spesso coincidono con ampi polisillabi, dove il termine in apertura è soggetto ad una visibilità particolare, soprattutto se sdrucchiolo:

IV 19,2	gli angeli della morte e della guerra,	1 6
XIV 45,5	L'anima formidabile ed impura	1 6
XV 17,1	Cesare, che accendea coll'eloquente	1 6
XVII 20,2	pallida, lagrimosa e spaventata,	1 6
XX 26,5	L'asino componendo il portamento	1 6.

Non sempre però i tre segmenti presuppongono un rapporto gerarchico per cui il primo è soggetto ad una maggiore evidenza e rilievo rispetto al resto del verso; anzi a volte il termine che cade sull'accento più esposto di prima è una parola semanticamente vuota:

IV 48,2	verso la mezzanotte si degnasse	1 6
XII 5,1	Questa filosofia non imitate	1 6
XVI 38,4	Quindi con un decreto sbardellato	1 6
XXI 40,4	sovra la sua bellezza un complimento,	1 6.

⁵⁹ Percentuali molto simili a quelle petrarchesche si riscontrano anche nel primo canto della *Liberata* (cfr. Bordin 1992-'93).

VIII GRUPPO - ICTUS ADIACENTI

La classificazione degli endecasillabi con accenti ribattuti si organizza, com'è visibile anche dai dati presentati nelle tabelle seguenti, in base alla posizione degli ictus contigui, senza distinzione a livello qualitativo tra i due contracenti. Per ogni singola tipologia si sono poi individuate le diverse realizzazioni concrete del nesso accentuale, osservando il ribattimento in relazione ai profili ritmici degli endecasillabi in cui si innesta, di cui cioè è una sorta di variazione-intensificazione. Si è cercato quindi, in questo modo, di tenere in considerazione sia la metodologia utilizzata da Praloran nel saggio petrarchesco, sia l'approccio più classificatorio proposto da Dal Bianco, del quale però ho ritenuto di non accogliere i concetti di accento *di base* e *soprannumerario*.

Si propongono dunque di seguito dapprima le statistiche relative alla *Pulcella* e alle opere appartenenti alla tradizione letteraria (Tabella 6) - Tassoni, Ariosto e Petrarca (quest'ultimo separato) - e successivamente gli stessi valori della traduzione volterriana affiancati a quelli delle altre opere montiane considerate (Tabella 7).

Tabella 6: Tipologie degli ictus adiacenti (gruppo VIII)

	Pulcella d'Orléans			Secchia Rapita			Orlando Furioso	
	vv.	% sul tot.	% su ic. ad.	vv.	% sul tot.	% su ic. ad.	% sul tot.	% su ic. ad.
1 2	47	0,50	2,68	12	0,53	2,42	0,36	1,5
2 3	83	0,88	4,74	29	1,27	5,85	1,35	5,6
3 4	148	1,56	8,45	38	1,67	7,66	3,28	13,6
4 5	18	0,19	1,03	48	2,11	9,68	2,27	9,4
5 6	25	0,26	1,43	6	0,26	1,21	0,80	3,3
6 7	1255	13,24	71,67	327	14,35	65,93	10,82	44,9
7 8	35	0,37	2,00	6	0,26	1,21	0,92	3,8
9 10	88	0,93	5,03	16	0,70	3,23	3,21	13,3
1 2 e 6 7	6	0,06	0,34	1	0,04	0,20		
2 3 e 5 6	1	0,01	0,06	0	0	0		
2 3 e 6 7	21	0,22	1,20	4	0,18	0,81		
2 3 e 9 10	2	0,02	0,11	0	0	0	*	
3 4 e 6 7	13	0,14	0,74	5	0,22	1,01		
3 4 e 7 8	1	0,01	0,06	0	0	0		
4 5 e 7 8	0	0	0	1	0,04	0,20		
6 7 e 9 10	7	0,07	0,40	3	0,13	0,60		
Totale	1750	18,46	100	496	21,76	100	24,1	100

* I versi con coppie di accenti ribattuti sono 205, dei quali lo 0,8% con nessi di 6^a 7^a.

tipologie*	Fragmenta	
	% sul tot.	% su ic. ad.
1 2	0,63	1,95
2 3	3,35	10,39
3 4	5,7	17,67
4 5	2,93	9,09
5 6	1,21	3,75
6 7	11,72	36,34
7 8	1,81	5,61
9 10	4,9	15,19
Totale	32,25	100

* Per quanto riguarda i *Fragmenta*, ogni tipologia di ribattimento conteggia al suo interno anche i versi in cui la coppia di accenti è compresente con un'altra; Praloran 2003 somma questi particolari casi in ciascuna delle due categorie di contiguità coinvolte.

La frequenza di accenti in contiguità conosce una progressiva diminuzione, a partire dall'elevato valore petrarchesco (32,25%), sia in Ariosto (24,1%) sia in Tassoni (21,76%) sia, da ultimo, in Monti (18,46%).⁶⁰ Le statistiche mostrano infatti che i versi con ribattimenti rappresentano ancora un gruppo metrico forte nell'economia del sistema prosodico di tutte le opere considerate, ma nel percorso dai *Fragmenta* alla *Pulcella* quasi dimezzano la loro frequenza.

All'interno di tale insieme, ovvero per i singoli profili con ictus contigui, si osserva un altro macrofenomeno che interessa tutte le opere: se cioè da un lato diminuiscono fino al poema montiano i versi con accenti ribattuti, dall'altro aumenta il numero proporzionale dei profili con ictus di 6^a-7^a, sempre maggioritari (si vedano le percentuali relative, ovvero rispetto al totale dei versi con ribattimenti). Anche in questo caso il *gap* tra Petrarca (36,34%) e Monti (71,67%) si traduce in un finale raddoppiamento dei valori di tale modulo di 6^a-7^a rispetto alle altre tipologie, che conosce incrementi significativi già in Ariosto e Tassoni. Ciò significa, sotto una diversa prospettiva, che nella *Pulcella* la varietà complessiva dei contraccenti diminuisce e si impoverisce la variazione di scontri d'arsi, assestandosi sulla posizione più canonica e rafforzata di 6^a-7^a. Tale tendenza è d'altronde in linea con il trattamento dei ribattimenti osservato da Zanon per gli sciolti settecenteschi: «Se da un lato l'uso stilisticamente considerevole degli accenti ribattuti (o adiacenti), da Dante e Petrarca in poi, rimane invariato, dall'altro tende a ridurre lo spettro di utilizzo, polarizzandosi su alcune posizioni specifiche».⁶¹ Assolutamente valido anche per Monti, dove però i nessi biaccentali che “tengono”, oltre a quello istituzionale di 6^a-7^a, sono i più tradizionali di 9^a-10^a e di 3^a-4^a; non la contiguità di 4^a-5^a quindi, che nelle traduzioni in endecasillabi del Settecento assume un ruolo stilisticamente rilevante, già visibile forse nell'incremento della figura ritmica nella *Secchia*, dove tocca la seconda frequenza relativa più elevata.

Riassumendo, ai margini del ribattimento di 6^a-7^a, si riscontra pertanto sia in Monti che in Ariosto la medesima predilezione petrarchesca per i profili, rispettivamente, di 3^a-4^a e di 9^a-10^a, anche se in costante diminuzione fino alla *Pulcella*; diverso il caso della *Secchia*, dove ai frequenti contraccenti di 4^a-5^a seguono comunque a breve

⁶⁰ Solo il Boiardo epico presenta una percentuale inferiore rispetto alla *Pulcella* (15,39%), mentre nella *Liberata* il valore complessivo (25,12%) si avvicina, superandolo di poco, alle frequenze ariostesche.

⁶¹ Zanon 2005, p.106.

distanza gli scontri d'arsi di 3^a-4^a.⁶² Il nesso di 4^a-5^a, superiore ai due punti percentuali assoluti in Petrarca, Ariosto e Tassoni, diminuisce infatti vistosamente per la *Pulcella*, nella quale rappresenta il valore minimo, addirittura inferiore ai contraccenti di 5^a-6^a.

Riporto ora di seguito la tabella relativa alle schedature dei versi che presentano contiguità accentuali nelle tre opere montiane: *Pulcella*, *Iliade* in ottave e *Musogonia*.

Tabella 7: Tipologie degli ictus adiacenti (gruppo VIII)

	Pulcella d'Orléans			Iliade in ottave			Musogonia		
	n.	% sul tot.	% su ic. ad.	n.	% sul tot.	% su ic. ad.	n.	% sul tot.	% su ic. ad.
1 2	47	0,50	2,68	0	0	0	5	1	4,03
2 3	83	0,88	4,74	7	1,62	6,14	8	1,28	6,45
3 4	148	1,56	8,45	11	2,54	9,65	14	2,24	11,29
4 5	18	0,19	1,03	3	0,69	2,63	1	0,16	0,81
5 6	25	0,26	1,43	3	0,69	2,63	5	0,80	4,03
6 7	1254	13,23	71,62	80	18,48	70,18	84	13,46	67,74
7 8	35	0,37	2,00	4	0,92	3,51	1	0,16	0,81
9 10	88	0,93	5,03	3	0,69	2,63	1	0,16	0,81
1 2 e 6 7	6	0,06	0,34	0	0	0	1	0,16	0,81
2 3 e 5 6	1	0,01	0,06	0	0	0	0	0	0
2 3 e 6 7	21	0,22	1,20	1	0,23	0,88	2	0,32	1,61
2 3 e 9 10	2	0,02	0,11	0	0	0	0	0	0
3 4 e 6 7	14	0,15	0,80	1	0,23	0,88	2	0,32	1,61
3 4 e 7 8	1	0,01	0,06	1	0,23	0,88	0	0	0
4 5 e 7 8	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6 7 e 9 10	7	0,07	0,40	0	0	0	0	0	0
Totale	1750	18,46	100	114	26,33	100	124	19,87	100

Le schedature delle tipologie di contraccenti nei tre testi montiani presentano sostanziali caratteri di omogeneità, a differenza che per i profili endecasillabici privi di ribattimenti. Ciò può essere dovuto anche all'esiguo numero di versi con nessi biaccentuali nelle due opere richiamate a confronto, che rende le percentuali non sempre indicative. Per questo motivo non mi soffermerò troppo sull'analisi delle singole frequenze, per concentrarmi piuttosto su considerazioni generali e sull'osservazione della tipologia maggioritaria, che prevedibilmente rimane quella con ictus di 6^a-7^a.

Si è già sottolineato il leggero incremento delle percentuali di tutti i versi con ribattimenti nell'*Iliade* rispetto alle alte due opere, ma anche la fondamentale coerenza nel trattamento degli ictus contigui in tutti e tre i testi. Osservando infatti nel dettaglio le preferenze accordate da Monti per le diverse tipologie, si riscontrano dei valori piuttosto vicini: il nesso di 6^a-7^a copre circa il 70% di tutti i versi con contiguità, mentre quello di 3^a-4^a rimane al secondo posto con un leggero incremento per l'*Iliade* e la *Musogonia*. Volendo poi spingerci poco oltre, tenendo però conto delle esigue occorrenze di questi versi, si potrebbe ipotizzare anche, per queste due opere rispetto alla *Pulcella*, una lieve contrazione delle occorrenze per gli ictus contigui di 9^a-10^a in favore del nesso di 2^a-3^a.

⁶² Fa ancora eccezione il Boiardo epico, che presenta valori molto alti, rispettivamente, per i nessi di 3^a-4^a e di 2^a-3^a, mentre lo scontro d'arsi di 4^a-5^a tocca la frequenza minima. Differente anche il caso della *Liberata*, nella quale al ribattimento di 6^a-7^a seguono quelli di 4^a-5^a e di 2^a-3^a.

Contiguità di sesta e settima

Com'è già stato accennato, gli endecasillabi con contracenti nella posizione più canonica di 6^a-7^a, a cavallo di cesura, conoscono nella *Pulcella*, e nelle altre opere montiane, un incremento significativo che si orienta nella direzione opposta rispetto alla contrazione generale dell'intero gruppo degli ictus adiacenti rispetto alla tradizione (ad eccezione dell'*Iliade*). Nell'insieme degli endecasillabi con ribattimenti, infatti, la tipologia di 6^a-7^a è di gran lunga la più diffusa, e copre circa il 70% del totale (il doppio rispetto a Petrarca, e poco meno rispetto ad Ariosto). Anche rispetto alla totalità dei versi del poema, i contracenti di 6^a-7^a crescono nella *Pulcella* (13,24%) almeno nei confronti del *Furioso* (10,82%) e dei *Fragmenta* (11,72%), mentre si attestano quasi sugli stessi livelli della *Secchia* (14,35%); la *Musogonia* si avvicina ai valori della traduzione volterriana, mentre l'*Iliade* in ottave giunge addirittura al 18,48%.

Ecco in dettaglio i profili ritmici degli endecasillabi nei quali si riscontrano i nessi accentuali di 6^a-7^a nel poema montiano, anche in associazione con altre coppie di ribattimenti:

Tabella 8: Profili ritmici con ictus ribattuti di 6^a-7^a

Profili	Pulcella d'Orléans - 21 canti	
	vv. 1302	% su 6 ^a 7 ^a
1 6 7	21	1,61
2 6 7	284	21,81
3 6 7	464	35,64
4 6 7	77	5,91
1 3 6 7	200	15,36
1 4 6 7	102	7,83
2 4 6 7	106	8,14
Totale	1254	96,31
1 2 6 7	4	0,31
1 2 4 6 7	2	0,15
2 3 6 7	21	1,61
1 3 4 6 7	8	0,61
3 4 6 7	6	0,46
1 4 6 7 9	1	0,08
2 3 6 7 9	3	0,23
2 4 6 7 9	1	0,08
2 6 7 9	1	0,08
3 6 7 9	1	0,08

Nella stragrande maggioranza dei casi tale modulo si associa ad un accento in terza sede, il più delle volte isolato, meno frequentemente associato ad un ictus in prima sede; soluzione, quest'ultima, più frequente nell'Ariosto del *Furioso*, che associa al nesso 6^a-7^a un verso denso al primo emistichio.⁶³ La seconda soluzione montiana più ricorrente prevede che la coppia in contiguità sia preceduta da un accento di seconda, più spesso unico che accostato ad uno in quarta sede. Abbastanza frequenti sono anche le

⁶³ Si rimanda, per i dettagli sul *Furioso*, alle tabelle in appendice a Dal Bianco 2007, dove risulta che il nesso di 6^a-7^a si associa preferibilmente ad endecasillabi con ictus di prima e terza sede e di sola prima; nei *Fragmenta* invece la contiguità incide soprattutto su schemi ritmici con accento di terza (cfr. Praloran 2003, p. 155).

occorrenze in cui lo schema di 6^a-7^a si associa ad accenti di prima e quarta, mentre scarse rimangono le occorrenze del nesso in endecasillabi con il solo ictus in quarta posizione.

Tali valori rispecchiano bene le percentuali dei profili endecasillabici privi di contraccenti, a significare come la contiguità di ictus si distribuisca abbastanza uniformemente tra le diverse soluzioni prosodiche adottate da Monti. Diversa risulta però la funzione dei versi con arsi contigue, a dimostrare la non assimilabilità tra il modulo soggiacente e il medesimo schema ritmico con ribattimento. Per il momento si può comunque affermare che la contiguità di 6^a-7^a si trova in accordo con i più tipici versi veloci montiani (in primo luogo 3^a 6^a 10^a), che procedono con un andamento molto scorrevole nel primo emistichio per poi incresparsi, sullo scontro o incontro d'arsi, nel secondo.

Il nesso di 6^a-7^a è dovuto, per una buona metà delle occorrenze, alla soluzione più comune della versificazione tradizionale, quella con pausa sintattica in coincidenza del ribattimento, che nella *Pulcella* si realizza mediante un termine tronco o, più facilmente, apocopato, in sesta posizione, seguito da un bisillabo piano. Vi è infatti una sostanziale parità numerica tra i versi con sinalefe in settima da un lato, e l'apocope consonantica o la parola tronca in sesta sede dall'altro, esattamente come nell'*Iliade* in ottave. Questo dato si avvicina all'equilibrio riscontrato tra le due soluzioni principali, con sinalefe o apocope, della *Musogonia*, del *Furioso*, degli sciolti didascalici cinquecenteschi e di quelli tragici settecenteschi.⁶⁴ Differente la prassi ritmica del *Giorno*, dove il frequentissimo ribattimento di 6^a-7^a, che «solo col Parini assume il carattere di un istituto»,⁶⁵ è realizzato più di frequente con quel noto effetto di «dialefe nella sinalefe» di cui ha parlato Isella.⁶⁶

Nella *Pulcella* la fisionomia di tali endecasillabi muta notevolmente rispetto al profilo ritmico al quale si associano gli ictus adiacenti; essi conferiscono infatti un andamento fortemente scandito, per esempio in versi che poggiano su un attacco forte di prima o seconda sede, e che presuppongono almeno due accenti precedenti al nesso di 6^a-7^a:

I 20,3	Senza il tatto d'Amor morto è un bel viso,	1 3 6 7
I 54,7	Dio ti faccia trovar, caro lettore,	1 3 6 7
IV 57,2	senza riguardo alcun ficca la mano.	1 4 6 7
XIII 21,8	sul fiero suo ronzin, rozza ma bella.	2 4 6 7,

ma anche negli endecasillabi più veloci, che scorrono rapidamente, appoggiandosi su un solo ictus precedente, verso il ribattimento di 6^a-7^a:

I 2,4	ne' perigli mostrò l'aspra donzella.	3 6 7
VI 26,4	insomma una beltà degna di Dio.	2 6 7
X 45,8	al sommo del porton vide una croce.	2 6 7
XVIII 8,7	quel tremendo drappel senza dimora	3 6 7.

⁶⁴ Cfr. rispettivamente Dal Bianco 2007, pp. 154.158, Soldani 1999b, pp. 294-295 e Zanon 2005, pp. 106-107.

⁶⁵ Esposito 1998, p. 457.

⁶⁶ Cfr. Isella 1968.

Le stesse tipologie si realizzano, molto di frequente, con uno scontro accentuale giocato sulla presenza di un termine monosillabico in sesta sede, tonico per collocazione o valore semantico, spesso in apocope, seguito da un bisillabo piano, con un medesimo effetto di scontro accentuale marcato:

III 13,5	E alchimisti vi son d'alto sapere	3 6 7
VI 56,5	dal balcone qua e là l'occhio balestra	3 6 7
XIX 29,1	Vede il fiero al suo pie' morta la figlia,	1 3 6 7.

Dai casi proposti si può facilmente notare che è quasi del tutto assente la soluzione che prevede, in settima posizione, un trisillabo sdrucchiolo, come in

III 14,8	né gli fece stupor l'esservi giunto.	3 6 7
XII 15,7	almo di gioventù florido raggio:	1 6 7,

per cui molto spesso tali fisionomie versali si chiudono con termini trisillabici o con almeno un monosillabo atono tra settima e decima sede.

Come si è già accennato, accanto allo scontro d'arsi, per accostamento di termini apocopati, tronchi o monosillabici, la contiguità accentuale di sesta e settima sede è ottenuta per una buona metà dei casi mediante sinalefe, soluzione questa tipicamente petrarchesca, nonché pariniana, che prevede una maggiore continuità ed armonizzazione seppur in coincidenza con un incontro di ictus:

VI 38,7	non più di quattro passi era il bel viso	2 4 6 7
XI 60,8	che il peccator percuote ove ha peccato".	4 6 7
XVIII 7,3	Giovanna, che frattanto oltre si caccia,	2 6 7
XXI 13,5	d'Orleano discese entro le mura,	3 6 7.

I profili intonativi di questi endecasillabi di 6^a-7^a presuppongono una varietà molto ampia di soluzioni, per lo più giocate su un andamento mosso e vivace. Come in molti esempi riportati, infatti, gli ictus contigui possono segnare il confine tra due segmenti intonativi, con tradizionale realizzazione *a maiore*. Più di frequente, però, lo scontro d'arsi cade tra due diverse battute di dialogo o nel passaggio tra discorso diretto e indiretto, ovvero a contesti più mossi, ricchi di esclamazioni, che bene si associano alla concitazione del nesso accentuale:⁶⁷

I 26,5	"cara Agnese", dicea, "cor del mio core,"	1 3 6 7
IV 7,2	Fra' Capocchio gridava: "Ella è pulcella,	1 3 6 7
V 7,7	"Ben venuto; voi qui? Siete voi stesso?"	3 6 7
IX 4,1	"Oh quanto mi conforta", egli dicea,	2 6 7.

Realizzazioni formalmente simili, che prevedono ancora una cesura tra sesta e settima sede, ma che in realtà possiedono strutture intonative differenti, sono rappresentate dai versi giocati sulle correlazioni. Nei casi di endecasillabi isocolici,

⁶⁷ Si richiami qui lo studio di Zanon sui versi sciolti settecenteschi, nei quali le contiguità accentuali maggioritarie (4^a-5^a e 6^a-7^a) coincidono con le «posizioni maggiormente frequentate per il cambio di interlocutore nei versi a gradino» (Zanon 2005, p. 106). Del tutto assenti invece queste realizzazioni nelle altre due opere montiane.

bipartiti e soprattutto tripartiti, la giustapposizione dei segmenti in serie contribuisce alla concitazione del discorso, amplificata dallo scontro accentuale:

VI 19,3	altri corre, altri fugge, altri s'azzuffa,	1 3 4 6 7
VIII 14,6	or l'amante or l'amico, ora il somaro,	1 3 4 6 7
XI 7,2	gente senza pudor, gente molesta	1 3 6 7
XIII 10,4	governa l'onestà, punge l'amore.	2 6 7
XX 45,7	frega gli occhi, in pie' salta, armasi in fretta	1 3 6 7. ⁶⁸

Infine, diversi endecasillabi con contracenti di 6^a-7^a prevedono delle partizioni interne molto brevi, giocate sulla rara figura dell'enumerazione che spesso corre lungo l'intera ampiezza del verso:

I 13,4	a tre voci, tenor, basso e soprano.	3 6 7
v 20,1	Ambizion, lussuria, ira, mollezza	4 6 7
XI 11,1	Pianti, preghi, bestemmie, ira, tumulto	1 3 6 7
XVII 12,8	lunga, pungente, dura, ispida e folta?	1 4 6 7.

Esistono diversi casi, molto meno numerosi, in cui il nesso accentuale prevede in sede di contiguità l'incontro di due elementi appartenenti ad un unico sintagma coeso, sia per sinalefe che con termini tronchi o apocopati. L'effetto è un andamento molto legato in sede di stacco, e, soprattutto nei casi meno densi accentualmente, un effetto di *continuum* lungo tutta l'estensione del verso:

I 20,8	e da questo alla dolce opra del letto.	3 6 7
III 8,8	pose Dionigi, e avea nome Capocchio.	1 4 6 7
XII 33,1	Conta come l'avean messo in guarnello,	1 3 6 7
XVII 29,3	E qual era il gentil corpo vezzoso	3 6 7
XVII 46,5	Il frate con paterni occhi clementi	2 6 7.

Infine, una particolare realizzazione di contracenti in 6^a-7^a è legata alla presenza di una dittologia in punta di verso: la coppia, aggettivale o sostantivale, può essere preceduta sia dall'elemento reggente (soluzione abbastanza presente anche nella *Musogonia*),

II 8,6	alza pesi con man grassa e nervosa,	1 3 6 7
IX 3,8	del suo tenero cor schietto ed onesto.	3 6 7
XI 30,2	di Vulcano i garzon guerci ed ignudi	3 6 7,

sia da altri elementi che, allontanando la coppia dal termine reggente con perturbazione quindi dell'*ordo verborum*, aumentano la forza dello scontro d'arsi, a causa di una maggiore tensione a livello microsintattico:

II 30,3	cui d'accordo formarò arte e natura	1 3 6 7
v 5,8	votavano i dimoni orci e tinelli.	2 6 7
XVI 36,1	Maddalena è d'Agnese ombra e figura:	3 6 7
XXI 46,3	una marcia eseguì saggia e lentata.	3 6 7.

⁶⁸ La quinta sillaba non è stata accentata per la "regola dei tre ictus contigui" (cfr. Praloran-Soldani 2003).

Contiguità di terza e quarta

Pur toccando valori modesti, gli endecasillabi con contiguità di terza e quarta sede rappresentano per Monti la seconda tipologia più frequente del gruppo degli ictus adiacenti, come avviene sia nei *Fragmenta* che nel *Furioso*, ma con una contrazione della percentuale relativa a circa la metà. La stragrande maggioranza di tale modulo metrico si costruisce nella *Pulcella* per accostamento di un termine tronco o apocopato ad un bisillabo piano, mentre rara è la soluzione del ribattimento con sinalefe; lo stesso avviene nell'*Iliade* e nella *Musogonia*. Una realizzazione frequentissima nella *Pulcella* prevede in terza sede una voce verbale, tronca o in apocope:

IV 10,6	conoscea poco allor filosofia;	3 4 6
VI 29,7	declinò mesta il volto e fe' a sé stessa	3 4 6 8
VIII 18,1	Per servir dame e regi al mio valore	3 4 6
XV 20,4	per potar teste e non virgulti e tralci,	3 4 8
XXI 14,7	Aspettiam questo, e allor, dolce mia speme,	3 4 6 7;

all'interno di tale tipologia, spicca la figura tipica dell'infinito apocopato seguito dal verbo reggente, in anastrofe:

II 1,2	che trovar puote al mondo un pulcellaggio!	3 4 6
XI 30,4	risonar fanno le gementi incudi	3 4 8
XII 41,2	circolar fece accortamente un paggio,	3 4 8.

Numerosi anche i casi in cui lo scontro d'arsi avviene per la presenza in terza sede di un sostantivo tronco o in apocope, seguito dall'aggettivo correlato, spesso possessivo:

I 49,2	e l'onor suo per una puttarella,	3 4 6
VI 65,4	il tenor conta de' sofferti guai.	3 4 8
VIII 21,3	e il valor vostro, a cui non si contrasta,	3 4 6
X 14,3	per favor sommo un'amica che pura	3 4 7.

Dal punto di vista dell'organizzazione sintattico-intonativa, lo schema con ribattimento di terza e quarta si associa più di frequente a versi bipartiti, giocati su parallelismi isocolici o anaforici:

I 42,6	che parlò molto e pur parlò benissimo.	3 4 6 8
VI 18,7	di morir prima che mancar di fede;	3 4 8
VIII 1,6	e il regal dritto, e il femminil pudore:	3 4 8
XV 33,2	di parlar d'ira e di cantar di morte,	3 4 8
XX 25,8	Del lodar l'arte è l'arte di piacere.	3 4 6.

Come si osserva da tutti questi esempi, la densità accentuale della prima metà del verso viene bilanciata poi da una maggiore scorrevolezza metrica del secondo emistichio, che prevede più spesso un solo accento in ottava o, leggermente meno frequente, in sesta sede. Come nel *Furioso* inoltre, il ribattimento di 3^a-4^a si innesta su

un endecasillabo tendenzialmente veloce e leggero, per la scarsa frequenza di un attacco forte in prima sede.

In tutti i casi riportati, che rappresentano le soluzioni più comuni, è ben visibile come non vi sia, in coincidenza con lo scontro d'arsi, una pausa sintattica: più spesso cioè la contiguità accentuale coinvolge elementi lessicali appartenenti allo stesso sintagma, secondo la medesima prassi dell'Ariosto.⁶⁹ L'interruzione sintagmatica in coincidenza della contiguità accentuale, anche con sinalefe, avviene infatti in pochi casi, fortemente connotati per la loro fisionomia metrica: la frattura tra terza e quarta sede è caratteristica di versi spezzati e cadenzati, con andamento a più tempi, per lo più a tre segmenti (il cui modello soggiacente è molte volte giambico). In particolare, essi si aprono spesso con accento di prima e/o presuppongono due sedi forti nel secondo emistichio:

v 22,2	vede ognor cose arcane e ognor più belle,	1 3 4 6 8
VIII 31,2	in Loreto era il tomo ch'io vi dico,	3 4 6 8
XXI 48,4	Oh prodigio, oh poter del nostro Santo!	1 3 4 6 8.

Spesso tali endecasillabi associano al ribattimento di 3^a-4^a, giocato molto di frequente sulla sinalefe, quello di 6^a-7^a, grazie ad una ricca presenza di monosillabi in coincidenza degli scontri accentuali, come in

x 5,3	Dopo un'ora, oh rio caso! ecco stordito	3 4 6 7
v 27,5	Quanto a me l'opre mie fur della stampa	1 3 4 6 7.

Inoltre, l'andamento tipicamente tripartito di tali realizzazioni versali con pausa sintagmatica tra terza e quarta sede si adatta bene a giochi correlativi, spesso con anafora tra i segmenti:

VI 36,4	brama assai, poco spera e nulla chiede.	1 3 4 6 8
VII 42,1	Altri muore, altri langue, ed altri piglia	1 3 4 6 8
VIII 14,6	or l'amante or l'amico, ora il somaro,	1 3 4 6 7
XV 31,5	mano a mano, occhio ad occhio e petto a petto;	1 3 4 6 8.

Contiguità di nona e decima

Pur con uno scarto notevolissimo rispetto ad autori come Ariosto e Petrarca (una riduzione a circa un terzo della percentuale relativa rispetto al gruppo degli ictus adiacenti), lo scontro d'arsi in punta di verso rappresenta comunque nella *Pulcella* la terza tipologia più frequente, come nei due autori citati. La strutturazione ritmica di tali endecasillabi prevede sempre l'ictus di sesta sede, il più delle volte preceduto da quello di terza, secondo la stessa tendenza del verso montiano privo di contracenti. Il ribattimento accentuale in chiusura di verso avviene molto spesso per la tradizionale sequenza sostantivo bisillabico apocopato + aggettivo bisillabico piano (o viceversa), dunque senza finalità di intensificazione espressiva:

⁶⁹ Per entrambi i riferimenti al *Furioso* cfr. Dal Bianco 2007, p. 166.

II 3,1	Mostrerò che frenando i desir nostri	3 6 9
X 7,6	per l'angoscia quetar del regal core.	3 6 9
XIV 28,1	All'orrende parole un terror cupo	3 6 9.

Lo scontro accentuale di 9^a-10^a è leggermente più marcato quando almeno uno dei due termini è monosillabico, e tale effetto sembra associarsi a versi più fitti e ritmati, ma chiusi ancora su un ribattimento che coinvolge un unico sintagma:

I 31,5	mirò gl'Inglesi in festa, il destin reo	2 4 6 9
VI 58,1	“O caro amante, o tu che sul cor mio	2 4 6 9
XI 49,2	fe' sul Nilo Mosè quando il mar truce	1 3 6 7 9
XIII 62,5	Quindi gridò tremenda oltre uman uso:	1 4 6 7 9.

Accanto a tale tipologia, il modulo di 9^a-10^a si adatta anche ad una diversa realizzazione. Nei casi seguenti, la linea sintattica del verso è più perturbata, in primo luogo per l'anastrofe dei due termini coinvolti dal ribattimento, appartenenti comunque al medesimo sintagma o per lo meno fortemente coesi:

VI 63,3	che qui col mio coraggio a provar vegno	2 6 9
IX 3,4	quel cor che prima tutto di bronzo era.	2 4 6 9
X 21,2	dalla spumante gola cader lassa ['lascia']	4 6 9
XIII 42,7	sentimenti gentili e d'onor pieni,	3 6 9
XIV 22,2	i cavalli da giostra apprestar fero.	3 6 9,

dove spiccano le realizzazioni con costrutti infinitivi anastrofici, proprio come nel *Furioso*, dove lo scontro d'arsi di 9^a-10^a è «equidistante sia dal vigore dantesco sia dall'intensificazione melodica petrarchesca». ⁷⁰ Da tutti gli esempi proposti emerge chiaramente come la contiguità accentuale in punta di verso tenda anche nella *Pulcella* a configurarsi come un ribattimento abbastanza debole, in primo luogo perché i due costituenti conclusivi dell'endecasillabo appartengono nella maggior parte dei casi ad uno stesso sintagma.

In pochissimi casi lo scontro di ictus si percepisce con maggior forza, perché cade tra due sintagmi differenti; ciò avviene soprattutto in versi fortemente ictati, in cui c'è complicazione dell'ordine sintattico, o dove compaiono movenze e battute dialogiche: ⁷¹

IV 10,7	mi lordi assai gl'ingegni avean duri, irti:	2 4 6 9
XII 18,5	Pien di giubilo e d'ira, “oh sei tu”, grida,	1 3 6 7 9
XVII 37,2	la sua bella ad un tempo e il suo Re suona,	3 6 9
XXI 41,4	bella Agnese, parlatene al Re subito”.	1 3 6 9.

⁷⁰ Dal Bianco 2007, p.159.

⁷¹ I due aspetti a cui si associano i ribattimenti più marcati - la sovversione sintattica e la situazione dialogica - sono individuati anche da Dal Bianco nel *Furioso* come elementi tipici della realizzazione di questi endecasillabi. Secondo lo studioso, l'artificialità dell'ordine sintattico attenua gli scontri d'arsi più violenti, mentre il legame alle situazioni di dialogo è dovuta ad una funzione mimetica del parlato (cfr. Dal Bianco 2007, pp. 160-161).

Contiguità di seconda e terza

Gli endecasillabi con ribattimento di seconda e terza sede rappresentano nella *Pulcella* il quarto gruppo più frequente tra le tipologie di ictus adiacenti; dato interessante se si tiene in considerazione la drastica diminuzione nel poema di tutti i nessi accentuali.⁷² La frequenza del gruppo (4,68% in relazione al totale dei versi con contracenti) si avvicina infatti a quella che tocca nel *Furioso* (5,6%) nonché nella *Secchia* (5,85%) - per entrambi rappresenta però il quinto valore - mentre non raggiunge la metà della percentuale dei *Fragmenta* (dove è al quarto posto, come in Monti).

Nella *Pulcella* tali endecasillabi si strutturano più spesso su un solo ictus successivo di sesta, dunque con un primo emistichio accentualmente denso ed un secondo molto scorrevole, in cui cade di frequente un ampio polisillabo:

I 35,4	saran sempre cattolici romani,	2 3 6
VI 6,4	Saprai dopo, lettor, minutamente	2 3 6
VIII 3,4	l'aver sempre altamente preferito	2 3 6
XXI 27,1	Talbò svelto del par che innamorato	2 3 6.

Com'è visibile anche da questi esempi, lo scontro d'arsi è per lo più dovuto alla presenza in attacco di verso di un termine tronco o apocopato, seguito da un bisillabo piano; rarissima invece le contiguità d'accenti per sinalefe. Inoltre nella maggior parte dei casi si tratta di nessi accentuali senza stacco sintattico forte tra i due termini in contiguità, ma anzi con una certa unitarietà e scorrevolezza nella successione delle arsi.

Un'altra realizzazione frequente del ribattimento prevede la sequenza, in seconda e terza sede, di un monosillabo + bisillabo piano (o ancora monosillabo), che rafforza leggermente l'effetto sincopato dello scontro accentuale:

II 51,5	che dir sempre soleva la nuda e pura	2 3 6 8
III 30,7	Che di' tu della bella penitente	2 3 6
VIII 42,8	né il cor fiero esultò che nel periglio.	2 3 6
XIII 2,7	e te stimo del par Gianni secondo,	2 3 6 7.

Dal punto di vista sintattico-intonativo, la fisionomia di tali endecasillabi si presenta molto variegata; com'è visibile anche dagli esempi precedenti, tra le varie soluzioni spiccano i versi con andamento tripartito, dove più spesso le pause sintattiche cadono tra i due termini posti in contiguità d'accenti (soprattutto nelle invocazioni e nelle costruzioni correlative):

III 34,1	O tu, nume balordo, o dea Sciocchezza,	2 3 6 8
IV 23,6	fracassa, apre le file, anima ardita,	2 3 6 7
VI 26,3	due coscie opra d'Amore, un sen di neve,	2 3 6 8
VII 48,1	Ma tu, caro lettor, non ti vergogni	2 3 6
XIV 8,1	E tu Como ricolma d'ogni pro	2 3 6 8
XVI 57,6	che mai questo palazzo in quel deserto	2 3 6.

⁷² In questo senso risulta ancora più rilevante la situazione di *Iliade* e *Musogonia*, dove la tipologia biaccentuale è al terzo posto; l'esiguità delle occorrenze però non permettono una valutazione troppo netta.

Un'altra realizzazione frequente per tale schema prevede una dittologia in punta di verso, sia di tipo copulativo che anaforico, che può cadere tra sesta e decima sede, strutturandosi su polisillabi, o tra ottava e decima:

II 51,5	che dir sempre soleva la nuda e pura	2 3 6 8
V 26,8	se qui siamo arrostiti e sconacrati?	2 3 6
VII 50,7	Ov'è l'alma si dura e sì malnata	2 3 6
IX 26,7	città, libera un dì, libera e greca!	2 3 6 7
XIII 41,4	d'orror fremere e di sdegno avvampa e bolle.	2 3 6 8
XVI 31,6	di dieci anni di lagrime e d'esiglio,	2 3 6.

Contiguità di prima e seconda

Pur essendo un numero minimo, gli endecasillabi con attacco forte di 1^a-2^a rappresentano un gruppo abbastanza numeroso tra le tipologie di ictus contigui nella *Pulcella*. La frequenza di tale contiguità rispetto a tutti i versi con contracenti (2,68%) è infatti superiore a quella dell'Ariosto e del Petrarca, mentre il valore assoluto, in relazione al numero totale di versi del poema (0,5%), si colloca circa a metà strada tra quelli delle due opere menzionate (si escludono gli altri testi di Monti, per esiguità delle occorrenze); rispetto alla *Secchia*, invece, si osserva una certa vicinanza per entrambi i parametri statistici. Ciò significa che, di fronte ad una diminuzione vistosa di tutte le tipologie di contracenti in Monti, il nesso di 1^a-2^a "tiene".⁷³

Il ribattimento in attacco si associa più spesso a endecasillabi con accento di quarta, seguito poi da un ictus di sesta e/o di ottava, delineando dunque un verso abbastanza bilanciato nella distribuzione dei tempi forti, con un primo emistichio sempre accentualmente denso. Il nesso in *incipit* versale si configura il più delle volte come una sequenza di monosillabo + bisillabo piano, senza sinalefe. L'effetto che ne scaturisce dipende però dalla qualità dei termini posti in contiguità, e soprattutto dal loro legame sintagmatico:

I 29,1	Va, vola, abbatte le città tremanti,	1 2 4 8
II 20,7	Poi stracco morto e di cattiva cera	1 2 4 8
VI 32,1	Ciò fatto il paggio le dicea: "Signora,	1 2 4 8.

Tra i primi due esempi e il terzo, infatti, emerge una discreta differenza intonativa del ribattimento d'arsi: mentre i primi due versi presuppongono uno stacco sintattico tra i due termini in contiguità, che conferisce maggiore rilievo allo scontro accentuale, il terzo endecasillabo si apre con un nesso di tipo ascendente, nel quale cioè la coesione sintagmatica dei due elementi presuppone una lettura più fluida.

La rottura sintattica tra prima e seconda sede si trova più spesso in versi vivaci e mossi, legati a contesti dialogici⁷⁴ o segmentati per enumerazione, anche con sinalefe (si

⁷³ I valori della *Pulcella* sono infatti avvicinabili al trattamento che Boiardo riserva a tale stilema, ancora molto frequente (0,98% sul totale dei versi dell'*Innamorato*; cfr. Praloran 1988), ma anche a quello del Tasso epico, che nel canto I della *Liberata* utilizza il ribattimento in 1^a-2^a sede per lo 0,83% dei versi (cfr. Bordin 1992-'93).

⁷⁴ Utilizzo molto vicino a quello boiardesco, ovvero in relazione ad un «avvio di verso fortemente concitato, che va visto spesso in rapporto con la natura enfatica del discorso diretto» (Praloran 1988, p. 59).

noti anche la frequente associazione della contiguità in attacco di verso con quella in 6^a-7^a):

VI 54,7	“qua”, disse al suo corsier, “vola veloce	1 2 6 7
IV 44,1	Sprezzi, onte, villanie d’ogni maniera	1 2 6 7
XVIII 18,7	sì, quello è loco, o mio monarca, dove	1 2 4 8
XIX 16,4	spada, asta, usbergo e tutta l’armatura	1 2 4 6,

mentre i ribattimenti meno marcati sono spesso composti da due elementi appartenenti allo stesso segmento intonativo, soprattutto con sinalefe:

II 51,3	Questi era un cavalier d’alta bravura,	1 2 6 7
VI 63,8	pria dir mi debbe di che vuolsi rea.	1 2 4 8
VII 7,5	Qui amommi ahi lassa! e qui giurò d’amarme	1 2 4 6 8.

Contiguità di settima e ottava

Con una frequenza assoluta e relativa più bassa rispetto non solo ai *Fragmenta* ma anche al *Furioso*, gli endecasillabi con accenti contigui di 7^a-8^a svolgono un ruolo marginale nell’organizzazione ritmica della *Pulcella*, seguiti solo dai più scarsi valori della *Secchia* (irrilevanti nell’*Iliade* e nella *Musogonia*). Tutti i versi di tale modulo appoggiano sul modello dattilico di quarta sede, con un precedente accento in seconda o, leggermente meno di frequente, in prima.

Pochissimi sono gli endecasillabi di tale fisionomia che giocano lo scontro d’arsi sulla sinalefe, mentre nella stragrande maggioranza dei casi il ribattimento prevede un termine apocopato seguito da un bisillabo piano. Una delle realizzazioni più comuni gioca la contiguità accentuale sulla sequenza monosintagmatica aggettivo + sostantivo, spesso in anastrofe rispetto all’elemento che chiude il verso:

IV 4,3	strage facendo e d’ostil sangue un rivo,	1 4 7 8
XI 23,7	di dosso in dosso il fatal brando mena,	2 4 7 8,

ma soprattutto sulla tradizionale dittologia in punta di verso, preceduta dal termine reggente, che crea una sorta di intersezione tra il sintagma nome + aggettivo e la coppia aggettivale:

III 26,3	d’inquisitori un drappel sacro e fiero	4 7 8
XV 4,6	Quando vedremo in istil franco e tondo	1 4 7 8
XXI 58,1	Ebbro Talbò del piacer tolto e reso	14 7 8.

Entrambe le tipologie realizzative della *Pulcella* sono presenti anche nell’*Ariosto*, in particolare lo scontro d’arsi dovuto al «verbo a fine verso con l’anteposizione del sintagma biaccentuale» per i ribattimenti ascendenti di 7^a-8^a (come nel secondo esempio montiano del primo gruppo) e «la dittologia nominale in punta di verso» (e dunque non aggettivale come accade più spesso in Monti) per i nessi discendenti.⁷⁵

Spesso nella *Pulcella* lo scontro d’arsi si giova di termini monosillabici, sia in settima che in ottava sede:

⁷⁵ Dal Bianco 2007, p. 166.

VII 32,3	ma per morir nell'età mia più bella	4 7 8
XIV 13,8	e l'innocenza e l'amor suo protesse.	4 7 8,

dove è evidente, come in tutti gli esempi precedenti, che il nesso accentuale non prevede uno stacco sintattico tra i due elementi contigui. Meno numerose sono infatti le strutturazioni che prevedono uno scontro accentuale in coincidenza con il confine tra due sintagmi:

III 46,6	beltà infelice, e per me salvo ei sia,	2 4 7 8
XV 13,1	Sotto una porta i Breton posti avieno	1 4 7 8
XXI 43,4	Arrossì Agnese, chinò i rai, compose	3 4 7 8.

Contiguità di quinta e sesta

Il modulo con scontro d'arsi di 5^a-6^a raggiunge nella *Pulcella* valori molto modesti - identici alla *Secchia* rispetto al totale dei versi - superati solo dai ribattimenti di 4^a-5^a, ai quali spettano le frequenze più basse. Penultima tipologia di contiguità anche nel *Furioso*, dove però tocca una percentuale maggiore, e nei *Fragmenta*, con qualche punto in più rispetto all'Ariosto. La maggior parte di tali endecasillabi appoggia nella *Pulcella*, oltre che sui due contracenti, su una sola ulteriore sede forte precedente, di seconda o terza. Si tratta infatti di versi che spesso si chiudono su termini ampi, trisillabici o quadrisillabici, che cioè scorrono veloci verso la punta diluendo la densità e la difficoltà accentuale precedente. Questo andamento di contrazione e distensione della linea intonativa è valido soprattutto per i pochi casi in cui il ribattimento cade in coincidenza con una pausa sintattica:

IV 21,1	Ma lassù così gli era stabilito.	3 5 6
VII 9,2	che dinanzi a me venne il giovinetto	3 5 6
IX 9,1	Quanto a me per me tutto è indifferente;	1 3 5 6.

Anche in presenza dei più numerosi nessi di 5^a-6^a che coinvolgono elementi monosintagmatici, è molto raro che la contiguità avvenga per sinalefe; più spesso infatti la sequenza prevede un bisillabo apocopato + bisillabo piano:

X 19,6	Monroso è d'amor pieno e di coraggio,	2 5 6
XIV 41,1	Sul nemico andar lascia un rovescione	3 5 6
XV 16,7	votiamle, togliam l'oro a que' furfanti	2 5 6,

o un monosillabo tonico seguito sempre da bisillabo piano:

VIII 46,4	Cristoforo, a cui poco il colpo garba,	2 5 6 8
XVII 31,5	Trimuglio, che ciò vede, in fantasia	2 5 6.

Contiguità di quarta e quinta

I rarissimi endecasillabi con accenti di 4^a-5^a (tipologia meno frequente, con l'1,03% rispetto ai versi con contiguità) rappresentano la differenza forse più vistosa a confronto

con il sistema dei ribattimenti nei *Fragmenta*, nel *Furioso* e nella *Secchia*, nonché rispetto ai più vicini sciolti settecenteschi del *Parini* e delle traduzioni delle tragedie francesi (in entrambi la contiguità di 4^a-5^a è la più frequentata dopo quella “istituzionale” di 6^a-7^a). In tutte le occorrenze della *Pulcella*, la fisionomia di tali endecasillabi si sviluppa quasi sempre con un precedente accento di prima o seconda ed un successivo di ottava. All’interno di tale tipologia si individuano due realizzazioni prevalenti. A volte la sede dello scontro d’arsi coincide con una forte cesura della linea sintattica in due proposizioni distinte, che si realizza però attraverso l’incontro vocalico per sinalefe, e che in quinta sede prevede spesso un’interiezione:

I 27,4	“non m’è il tuo core, io più di lui re sono”	2 4 5 8
III 29,3	perciò ti brucia. Oh parlamento rapa!	2 4 5 8
XII 17,4	fra sé dicendo: “Ah perché qui non era	2 4 5 8.

Tale realizzazione sembra richiamare da vicino l’uso che i traduttori settecenteschi delle tragedie francesi fanno del nesso di 4^a-5^a, situato in un «punto strategico» e «pronto a portare a compimento il dettato accolto dal verso precedente e diventare punto di snodo sintattico, sua fine o rilancio» (spesso in coincidenza con un cambio di interlocutore).⁷⁶

L’altra soluzione montiana del ribattimento di 4^a-5^a prevede invece che il verso si sviluppi lungo un’unica linea frasale, e che in coincidenza dello scontro d’arsi cada il confine tra due sintagmi, per lo più con sinalefe:

V 16,6	aver poi debba ogni sentier preciso?	2 4 5 8
IX 1,2	siensi portati aspre percosse e crude	1 4 5 8
XIII 28,6	gente citar d’ogni sospetto fuori,	1 4 5 8
XIX 5,1	Giunse a una valle ove tra molli erbette	1 4 5 8.

In questi casi l’effetto prodotto dal ribattimento è decisamente meno marcato rispetto alle soluzioni analizzate in precedenza; ciò è dovuto alla linearità sintattica di questi versi, tra i quali spiccano per frequenza quelli in cui la contiguità accentuale appoggia sull’aggettivo indefinito *ogni*. Tale stilema permette infatti di costruire scontri d’arsi molto deboli, che rallentano la lettura del verso ma non rompono la linea intonativa, secondo una modalità ben presente già nel *Furioso*,⁷⁷ mutuata dal *Canzoniere* petrarchesco. Un esempio interessante è l’ultimo verso, dove l’ictus soprannumerario coincide con la congiunzione *ove*, richiamando ancor più da vicino le realizzazioni tipicamente petrarchesche: in questi casi l’accento contiguo di quinta cade su un elemento di connessione, che dà luogo ad un «collegamento “dolce”, senza fratture»,⁷⁸ e che intensifica ulteriormente l’effetto di legato armonico di tutti gli elementi dell’endecasillabo.

⁷⁶ Zanon 2005, p. 106.

⁷⁷ Dal Bianco 2007, p. 163.

⁷⁸ Praloran 2003, p.163.

5. GLI SCHEMI DELL'ENDECASILLABO DELLA *PULCELLA* IN RELAZIONE ALLE POSIZIONI DELL'OTTAVA

L'analisi della strutturazione ritmica dell'endecasillabo montiano in relazione all'ottava è resa assai ardua dai movimenti sintattici asimmetrici, imprevedibili e affatto tradizionali interni alle stanze del poema: l'alta frequenza (approssimativamente più di un terzo del campione) di suddivisioni sintattiche lontane dall'euritmia armonica petrarchesca e dal principio dell'alternanza ariostesca - il tradizionale andamento per distici - impedisce di presupporre sempre posizioni dispari ascendenti e pari discendenti. Lo stesso avviene per la classica posizione semi-conclusiva di quarta, la "piccola chiusa", che ancora per i soli due terzi abbondanti delle ottave schedate rappresenta una sede di clausola. Queste premesse non escludono però la possibilità di un'analisi delle posizioni dell'ottava saldamente ancorata al piano del ritmo, tenendo in considerazione, ma solo ad un livello secondario, la strutturazione sintattica.⁷⁹

Nelle due tabelle seguenti (9 e 10) si riportano rispettivamente le percentuali relative (cioè rispetto al totale dei versi di ogni modulo ritmico) dei profili endecasillabici nelle diverse posizioni d'ottava e le loro occorrenze totali (numeri assoluti di versi) sempre in base alla strutturazione strofica.

Tabella 9: Frequenza relativa di ciascun modulo ritmico nelle posizioni dell'ottava

Gruppi		Posizioni dell'ottava							
		1	2	3	4	5	6	7	8
I	2 4 6 8 10	10,4	13,4	13,7	11,7	12,4	10,0	15,4	13,0
	1 4 6 8 10	11,2	14,7	8,9	12,9	14,7	13,8	12,9	10,7
	4 6 8 10	11,8	12,4	13,0	13,7	8,1	8,1	18,6	14,3
	Totale	11,0	13,6	12,0	12,6	12,1	10,8	15,4	12,6
II	2 4 8 10	10,6	16,2	10,8	16,2	10,2	10,9	12,1	13,0
	1 4 8 10	10,4	14,5	11,3	12,3	12,4	10,9	12,1	16,1
	4 8 10	7,5	18,2	12,3	13,7	12,3	13,9	11,6	10,6
	Totale	9,9	16,1	11,3	14,4	11,3	11,6	12,0	13,4
III	2 4 6 10	13,4	12,6	15,7	12,4	14,0	11,5	10,5	9,9
	1 4 6 10	14,4	11,6	11,4	13,6	12,1	11,6	13,4	11,9
	4 6 10	11,7	11,4	11,7	13,7	10,7	11,7	13,2	15,9
	Totale	13,2	12,0	13,2	13,2	12,4	11,6	12,2	12,3
IV	2 4 7 10	8,2	14,3	12,2	20,4	10,2	8,2	22,4	4,1
	1 4 7 10	5,6	5,6	27,8	13,9	8,3	11,1	22,2	5,6
	4 7 10	4,0	8,0	8,0	20,0	12,0	28,0	16,0	4,0
	Totale	6,4	10,0	16,4	18,2	10,0	13,6	20,9	4,5
V	2 6 10	10,5	11,6	17,4	9,7	11,2	12,9	12,0	14,8
	2 6 8 10	13,6	10,9	11,8	10,6	14,7	13,0	15,6	9,7
	Totale	11,8	11,3	15,0	10,1	12,7	12,9	13,5	12,7
VI	3 6 10	11,0	12,4	12,2	13,6	12,5	12,0	11,2	15,2
	1 3 6 10	18,6	7,1	13,1	7,8	14,6	15,3	11,1	12,2
	3 6 8 10	11,7	10,2	11,4	10,7	11,4	13,4	16,6	14,6
	1 3 6 8 10	21,2	10,6	6,5	9,9	16,4	13,0	12,3	9,9
	Totale	13,8	10,6	11,6	11,4	13,2	13,1	12,5	13,8

⁷⁹ Cfr. le affermazioni di Dal Bianco 2007, pp. 177-178, sulla legittimità metodologica di uno studio della struttura ritmica dell'ottava indipendente dai fenomeni sintattici, senza dimenticare però, con Soldani, che «metrica e sintassi costituiscono due diversi livelli di strutturazione, due dimensioni, della *medesima* linea del discorso»; Soldani 2003, p. 384.

VII	1 6 10	17,1	9,8	9,8	19,5	17,1	14,6	2,4	9,8
	1 6 8 10	23,8	19,0	19,0	14,3	4,8	4,8	9,5	4,8
	Totale	19,4	12,9	12,9	17,7	12,9	11,3	4,8	8,1
VIII	1 2	30,2	5,7	7,5	3,8	15,1	11,3	17,0	9,4
	2 3	12,1	6,5	12,1	14,0	16,8	15,9	11,2	11,2
	3 4	12,9	11,0	12,3	15,3	9,8	16,0	12,3	10,4
	4 5	16,7	16,7	5,6	11,1	11,1	33,3	0,0	5,6
	5 6	15,4	11,5	0,0	23,1	7,7	15,4	15,4	11,5
	6 7	13,9	13,0	14,4	10,8	13,4	13,1	11,2	10,1
	7 8	13,9	2,8	19,4	22,2	8,3	8,3	8,3	16,7
	9 10	8,2	10,3	14,4	17,5	16,5	14,4	13,4	5,2
	Totale	13,9	11,9	13,7	12,0	13,3	13,7	11,5	10,0
Irr.	Totale	8,8	15,8	14,0	14,0	7,0	15,8	14,0	10,5

Tabella 10: Ricorrenza di ciascun modulo ritmico nelle posizioni dell'ottava

Gruppi		Posizioni dell'ottava								Totali
		1	2	3	4	5	6	7	8	
I	2 4 6 8 10	31	40	41	35	37	30	46	39	299
	1 4 6 8 10	25	33	20	29	33	31	29	24	224
	4 6 8 10	19	20	21	22	13	13	30	23	161
	Totale	75	93	82	86	83	74	105	86	684
II	2 4 8 10	99	151	101	151	95	102	113	121	933
	1 4 8 10	62	86	67	73	74	65	72	96	595
	4 8 10	32	77	52	58	52	59	49	45	424
	Totale	193	314	220	282	221	226	234	262	1952
III	2 4 6 10	70	66	82	65	73	60	55	52	523
	1 4 6 10	58	47	46	55	49	47	54	48	404
	4 6 10	47	46	47	55	43	47	53	64	402
	Totale	175	159	175	175	165	154	162	164	1329
IV	2 4 7 10	4	7	6	10	5	4	11	2	49
	1 4 7 10	2	2	10	5	3	4	8	2	36
	4 7 10	1	2	2	5	3	7	4	1	25
	Totale	7	11	18	20	11	15	23	5	110
V	2 6 10	49	54	81	45	52	60	56	69	466
	2 6 8 10	46	37	40	36	50	44	53	33	339
	Totale	95	91	121	81	102	104	109	102	805
VI	3 6 10	139	157	154	172	159	152	142	192	1267
	1 3 6 10	107	41	75	45	84	88	64	70	574
	3 6 8 10	70	61	68	64	68	80	99	87	597
	1 3 6 8 10	62	31	19	29	48	38	36	29	292
	Totale	378	290	316	310	359	358	341	378	2730
VII	1 6 10	7	4	4	8	7	6	1	4	41
	1 6 8 10	5	4	4	3	1	1	2	1	21
	Totale	12	8	8	11	8	7	3	5	62
VIII	1 2	16	3	4	2	8	6	9	5	53
	2 3	13	7	13	15	18	17	12	12	107
	3 4	21	18	20	25	16	26	20	17	163
	4 5	3	3	1	2	2	6	0	1	18
	5 6	4	3	0	6	2	4	4	3	26
	6 7	181	169	188	141	175	171	146	131	1302
	7 8	5	1	7	8	3	3	3	6	36
	9 10	8	10	14	17	16	14	13	5	97
	Totale	251	214	247	216	240	247	207	180	1802
Irr.	Totale	5	9	8	8	4	9	8	6	57

Non devono innanzitutto sorprendere le più grandi differenze distributive delle percentuali, osservabili nella tabella 9, in base alle diverse posizioni d'ottava, legate principalmente a gruppi ritmici che raggiungono generalmente scarse occorrenze.⁸⁰ Decisamente interessanti invece i divari tra le percentuali dei moduli endecasillabici appartenenti ai gruppi più frequenti - rispettivamente VI, VIII,⁸¹ II, III - che dimostrano come nella *Pulcella* esistano considerevoli variazioni distributive degli schemi ritmici nell'ottava. Questo aspetto allontana ulteriormente il poema montiano dall'omogeneità dei valori che presentano invece i versi del *Furioso*, spia, con Dal Bianco, di una «*variatio* ritmica ariostesca [...] che significa massima disponibilità di ciascuna posizione dell'ottava ad ospitare qualesisia tipo ritmico».⁸²

Innanzitutto, tra i versi del primo distico della strofa, il II gruppo (con accenti portanti di quarta e ottava) incrementa bruscamente il valore, da 9,9% a 16,1%: si tratta di un salto legato certamente al differente statuto che, almeno per questi profili, hanno le posizioni pari e dispari. La medesima tendenza distributiva è visibile anche nell'escursione fra le percentuali in terza (11,3%) e quarta posizione d'ottava (14,4%); in relazione invece alle posizioni della seconda metà strofica, i valori del gruppo rimangono abbastanza omogenei (tra l'11,3% e il 13,4%).⁸³ Un'altra escursione significativa riguarda il gruppo VIII degli ictus ribattuti, che presenta proprio in relazione agli estremi strofici, *incipit* e clausola, la frequenza rispettivamente più elevata e più bassa. Per una più corretta analisi del gruppo ritengo però opportuno considerare isolatamente il profilo maggioritario con nesso di 6^a-7^a, viste le scarse occorrenze delle altre tipologie. Tra terza posizione e chiusa d'ottava gli endecasillabi con tale contiguità accentuale di 6^a-7^a presentano un divario di 4,3 punti percentuali, e significativamente la diminuzione, abbastanza notevole, avviene proprio in chiusura strofica. Il gruppo che conta le frequenze assolute maggiori, il VI, con accenti portanti in terza e sesta, gioca le sue differenze più vistose tra seconda posizione, con il 10,6%, e le due posizioni più esposte di *incipit* e clausola finale, entrambe al 13,8%, mentre i versi compresi tra le due estremità strofiche si muovono entro valori piuttosto costanti. Il quarto gruppo più consistente del sistema ritmico della *Pulcella* - il III, con accenti di quarta e sesta - si distribuisce più uniformemente lungo le posizioni d'ottava, con un'escursione massima di 1,6 punti percentuali.

Più in generale, la configurazione interna della strofa di Monti mostra una discreta variazione ritmica tra il succedersi delle diverse posizioni, data dalla specializzazione di alcuni moduli endecasillabici nelle diverse sedi. Com'è già stato accennato, questo aspetto allontana la *Pulcella* dalla sapiente armonia ariostesca, anche a causa di un numero minore di tipologie prosodiche dominanti nel poema montiano, e, come si vedrà più oltre, di una minore prevedibilità per quel che riguarda il trattamento delle posizioni d'ottava. Il risultato quindi è comunque una molteplicità ritmica che non si appiattisce

⁸⁰ Per esempio il IV gruppo scivola, tra le sedi strofiche contigue di settima e ottava, da un 20,9% ad un 4,5%, mentre il VII gruppo passa da un 19,4%, in posizione incipitaria, ad un 4,8% in settima sede; si tratta però in entrambi i casi di un numero molto limitato di versi, come si evince dalla tabella 10.

⁸¹ Importante tenere sempre presente che l'alta percentuale di endecasillabi con ictus ribattuti è dovuta sostanzialmente, per più del 70%, alla contiguità di 6^a-7^a, che da sola raggiunge una frequenza assoluta vicina all'intero III gruppo.

⁸² Dal Bianco 2007, p. 179.

⁸³ La tendenza alla specializzazione in posizioni pari e dispari è infatti valida esclusivamente per la prima metà dell'ottava, e in particolare per il primo profilo del II gruppo, di 2^a 4^a 8^a 10^a, analizzato singolarmente più avanti.

su serie strofiche monotone, dovuta però non tanto alla *variatio* continua di tipo ariostesco, quanto piuttosto allo scardinamento delle geometrie tradizionali interne alla forma chiusa dell'ottava, soprattutto per quel che concerne la strutturazione prosodica dalla quinta posizione all'*explicit*.

LETTURA ORIZZONTALE - PER SCHEMI METRICI

I Gruppo - Schemi giambici: 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a - 1^a 4^a 6^a 8^a 10^a - 4^a 6^a 8^a 10^a

La scarsità delle frequenze di endecasillabi giambici all'interno del sistema ritmico della *Pulcella* rende le percentuali relative alle posizioni strofiche poco indicative; nonostante ciò, tali valori risultano tra i più omogenei lungo lo sviluppo dell'ottava, mentre l'interpretazione delle loro piccole variazioni distributive mostra degli aspetti piuttosto interessanti.

Innanzitutto il gruppo endecasillabico non si specializza, soprattutto nella seconda metà dell'ottava, sulle posizioni pari di ciascun distico, come avviene invece nel *Furioso*; ⁸⁴ ciò significa che nella *Pulcella* i versi giambici non si associano necessariamente ad un movimento sintattico di chiusura. Senza entrare nel dettaglio di ogni singolo schema ritmico, è facile infatti osservare che l'intero gruppo metrico si dispone sulle sedi pari solo nella prima metà d'ottava, con uno scarto significativo unicamente per il primo distico; a partire dalla quinta posizione, poi, inverte, per così dire, la sua distribuzione. Esso tocca infatti la percentuale minore al sesto verso, mentre il vertice più alto di frequenza spetta alla settima posizione, soprattutto in relazione ad endecasillabi che proseguono un movimento sintattico precedente. In base a tutte le statistiche distributive, sembra infatti che la settima posizione si adatti particolarmente, rispetto a *incipit* e chiusa, ad un ritmo più incalzante e serrato; tale tendenza era già avvertibile, anche se in misura decisamente più contenuta, nel *Furioso*, dove, nonostante la chiara associazione del gruppo ritmico ai versi pari, la settima posizione non subisce la diminuzione delle altre sedi dispari. ⁸⁵

Un ulteriore aspetto significativo che contraddistingue ancora Monti rispetto alla tradizione ariostesca - ma anche alla lezione dei *Fragmenta* - riguarda il trattamento della clausola strofica, dove i versi giambici contano percentuali modeste, rispetto in primo luogo alla contigua settima posizione. Anche tale dato, se messo in relazione ai valori di tutti i profili endecasillabici nelle posizioni d'ottava, nega il tradizionale statuto di lentezza alla chiusa finale.

II Gruppo - Schemi di 2^a 4^a 8^a 10^a - 1^a 4^a 8^a 10^a - 4^a 8^a 10^a

In relazione alla prima metà dell'ottava, il gruppo metrico presenta un regolarissimo e vistoso incremento distributivo in coincidenza delle sedi pari, come avviene anche nella versificazione ariostesca. Il valore minimo del gruppo ritmico spetta infatti alla posizione incipitaria, mentre il vertice cade in corrispondenza del secondo verso. Tale andamento viene però disatteso dopo la metà strofica, a differenza del *Furioso*, in favore di un incremento graduale ma costante delle percentuali a partire dalla quinta (ancora molto bassa) fino alla chiusura strofica.

⁸⁴ Cfr. Dal Bianco 2007, pp. 179-180.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 180.

Entrando nel dettaglio, la medesima tendenza a specializzarsi nelle posizioni pari della prima metà dell'ottava viene mantenuta da tutti i singoli profili endecasillabici, in particolare in relazione al distico iniziale; in terza e quarta posizione i divari si fanno meno accentuati, ad eccezione del regolarissimo schema di 2^a 4^a 8^a 10^a, che presenta le variazioni distributive più elevate. Nella seconda metà strofica l'incremento costante delle percentuali almeno tra sesta posizione e clausola finale viene disatteso dal profilo più veloce di 4^a 8^a 10^a, che tocca anzi il secondo valore più basso (dopo l'*incipit*) proprio in chiusa d'ottava.

III Gruppo - Schemi di 2^a 4^a 6^a 10^a - 1^a 4^a 6^a 10^a - 4^a 6^a 10^a

Il gruppo endecasillabico con accenti portanti di quarta e sesta si distribuisce, com'è già stato accennato, in maniera molto omogenea lungo l'intera stanza. Le percentuali più alte spettano, in egual misura, alla prima, terza e quarta posizione, mentre la meno frequentata è la sesta, "piccolo *incipit*" della seconda metà strofica. Osservando però i comportamenti dei singoli profili ritmici appartenenti al gruppo, si notano andamenti nient'affatto assimilabili tra loro: il modulo con attacco forte di prima sede predilige la prima, la quarta (ovvero gli estremi marcati della prima metà strofica) e la settima posizione; lo schema di 2^a 4^a 6^a 10^a tende a disporsi sulle sedi dispari, ad eccezione della settima; l'endecasillabo più veloce, a tre ictus, presenta un andamento anch'esso facilmente definibile, in quanto incrementa la sua frequenza in settima posizione, ma ancor più in quarta e in ottava, ovvero in corrispondenza con la "piccola" e la "grande" clausola strofica.

IV Gruppo - Schemi di 2^a 4^a 7^a 10^a - 1^a 4^a 7^a 10^a - 4^a 7^a 10^a

Pur essendo poco attendibili, le percentuali di tale gruppo metrico mostrano un leggero incremento in coincidenza della quarta e della settima posizione d'ottava, mentre toccano le frequenze minori in apertura e chiusura strofica. Le scarsissime occorrenze di tale modulo non permettono di sostenere con certezza che il tradizionale statuto antilirico e narrativo del gruppo ritmico abbia giustificato la bassa presenza nelle posizioni più marcate della struttura strofica (come avviene invece per il *Furioso*, dove il gruppo IV «non è tipico né degli attacchi né delle chiuse d'ottava», mentre sembra più adatto «a una funzione di chiusa "intermedia": né di ottava né di quartina»).⁸⁶

V Gruppo - Schemi di 2^a 6^a 10^a - 2^a 6^a 8^a 10^a

L'andamento di tale gruppo metrico è abbastanza omogeneo lungo le posizioni d'ottava, ad eccezione forse del lieve incremento distributivo in corrispondenza del terzo verso; si potrebbe infatti intravedere una tendenziale specializzazione in relazione alle posizioni dispari, soprattutto nella prima metà d'ottava.

Sorprendentemente però, analizzando nel dettaglio la distribuzione dei singoli profili endecasillabici, risultano comportamenti del tutto differenti, per certi versi anzi opposti. Il modulo di 2^a 6^a 10^a, decisamente svincolato rispetto ad un andamento per distici, tocca la sua più alta frequenza in terza posizione, seguita poi dall'ottava, mentre meno frequentati restano i due estremi della prima quartina; lo schema più denso, di 2^a 6^a 8^a 10^a, privilegia invece più regolarmente le posizioni dispari (soprattutto, in

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 183-184.

crescendo, prima, quinta e settima), mentre tocca il valore minimo in coincidenza dell'*explicit*.

VI Gruppo - Schemi di 3^a 6^a 10^a - 3^a 6^a 8^a 10^a - 1^a 3^a 6^a 10^a - 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a

La distribuzione delle frequenze di tale gruppo metrico sembra apparentemente irriducibile ad una logica: non si dispiega infatti in base al procedere tradizionale per distici, né presuppone soluzioni coerenti tra le due quartine dell'ottava, eccetto un generale incremento nelle posizioni della seconda metà strofica rispetto alla prima. Tale considerazione è assai interessante, anche perché si tratta del gruppo endecasillabico maggioritario della *Pulcella*. In realtà, il comportamento di tali schemi ritmici potrebbe essere così interpretato: gli estremi strofici sono le posizioni più frequentate, valori medi interessano le posizioni dalla quinta alla settima, mentre le collocazioni su seconda, terza e quarta sono minoritarie. Se da un lato gli endecasillabi costruiti su un ritmo di base di terza e sesta si dispongono in tale maniera, privilegiando cioè posizioni marcate e seconda metà strofica, dall'altro i singoli profili appartenenti al gruppo presentano però andamenti più irregolari e discordanti tra loro.

Lo schema più cadenzato, a cinque ictus, svolge un ruolo molto marginale per la sua bassissima frequenza assoluta nel poema, e privilegia le posizioni incipitarie di prima e, con leggero scarto, di quinta, mentre tocca il valore minimo in terza posizione. Abbastanza regolare anche il modulo, più frequente, di 3^a 6^a 8^a 10^a, che si adatta maggiormente alla seconda metà strofica, in particolare tra la sesta e l'ottava, con un vertice massimo in settima. L'attacco forte e la scarsa densità accentuale del profilo di 1^a 3^a 6^a 10^a giustificano la discreta frequenza assoluta di tale modulo nonché la sua distribuzione molto mossa all'interno dell'ottava: fortemente adatto come verso incipitario (dove raggiunge il valore più elevato), lo schema privilegia nettamente le posizioni dispari della prima metà strofica, mentre nella seconda metà sono maggioritarie la quinta e ancor più la sesta posizione.

Il ritmo endecasillabico più caratteristico della versificazione montiana, a tre soli tempi forti, di 3^a 6^a 10^a, si specializza chiaramente come verso di chiusura, sia dell'intera strofa (percentuale maggiore) che della sua metà, in netta controtendenza rispetto alla distribuzione tradizionale dei profili metrici in primo luogo ariostesca.⁸⁷ L'andamento fluido e la scorrevolezza di tale profilo lo rendono d'altra parte indubbiamente inadatto sia alla posizione incipitale, dove aumentano le percentuali dei profili ad attacco forte di prima sede, sia alla settima posizione, luogo rilevato di intensificazione ritmica (schemi a quattro e cinque accenti) che precede e prepara, con un movimento di anticlimax, alla riduzione accentuale della clausola strofica.

VIII Gruppo - Ictus adiacenti

Vista l'esigua presenza di moduli endecasillabici con ribattimenti accentuali, ad eccezione del nesso di 6^a-7^a, ho deciso di considerare il gruppo ritmico nel suo complesso e di analizzare poi singolarmente la sola tipologia maggioritaria.

Fino alla quinta posizione la distribuzione dei profili con ictus adiacenti privilegia chiaramente i versi dispari, toccando la percentuale più elevata in corrispondenza

⁸⁷ Il modulo ritmico con attacco anapestico presenta infatti nel *Furioso* una scarsa predilezione per gli estremi strofici, in favore di una specializzazione nelle posizioni mediane. Tale tendenza è valida per l'intero gruppo ritmico (cfr. Dal Bianco 2007, p. 182).

dell'*incipit* strofico; i valori relativi alla seconda metà dell'ottava si attestano su frequenze abbastanza elevate per quinta e sesta posizione, mentre calano bruscamente in coincidenza del distico finale, dove toccano i valori minimi.

Un andamento analogo presenta anche la singola tipologia di 6^a-7^a, ma con alcuni importanti distinguo rispetto alle percentuali del gruppo di appartenenza. L'attacco d'ottava non è più la posizione maggioritaria, ruolo che spetta invece alla terza, ancora all'interno di una logica distributiva che privilegia abbastanza regolarmente i versi dispari della prima metà dell'ottava. I valori relativi alla seconda quartina si attestano invece su frequenze generalmente più basse rispetto ai primi quattro versi, in diminuzione graduale e costante fino all'*explicit*. In generale è chiaramente evidente l'estraneità di endecasillabi con ribattimento di 6^a-7^a in posizione marcata di chiusura, sia in "piccola" che, soprattutto, in "grande" clausola.⁸⁸ Tale aspetto è assai significativo se si considera che il profilo ritmico su cui si innesta più di frequente il nesso biaccentuale è quello di 3^a 6^a 10^a, che si specializza proprio sulla posizione conclusiva d'ottava; ciò dimostra quindi la totale non-assimilabilità di comportamento del medesimo profilo con e senza ictus adiacenti.⁸⁹

Altri schemi - VII Gruppo, Irregolari

Le bassissime frequenze dei due gruppi ritmici minoritari impediscono qualsiasi tipo di indagine sulla distribuzione lungo l'ottava. L'inattendibilità delle percentuali è dovuta anche alla discreta uniformità distributiva dei moduli. Si potrebbe forse azzardare che i profili endecasillabici irregolari rifuggono dalle posizioni incipitarie dell'ottava (prima e quinta), probabilmente perché più esposte; tali versi si caratterizzano oltretutto per un andamento generalmente veloce, con scarsa densità accentuale, dunque più adatti a posizioni interne alla strofa.

LETTURA VERTICALE - PER POSIZIONI

Mentre la lettura orizzontale dei dati esposti nelle tabelle 9 e 10 ha esaminato l'andamento distributivo di ogni gruppo ritmico in rapporto alle posizioni d'ottava, la lettura verticale intende invece analizzare i medesimi risultati prendendo in considerazione le singole posizioni strofiche, suddivise in prima e seconda metà d'ottava; sono state così messi in relazione i versi dispari e pari e le partizioni interne alla stanza in distici. Per ogni "zona" della stanza si sono osservate quindi non tanto le tipologie ritmiche maggioritarie, ma soprattutto gli incrementi, o le diminuzioni, dei diversi schemi versali.

In primo luogo, due considerazioni generali, già avanzate in precedenza. Dalle statistiche emerge una notevole differenza di comportamento dei medesimi profili

⁸⁸ Divergente il trattamento ariostesco degli endecasillabi con ribattimento di 6^a-7^a, il cui «andamento a picco centrale si presta a effetti di drastica chiusura»; cfr. Dal Bianco 2007, p. 198.

⁸⁹ Questo aspetto è uno dei tanti elementi che hanno giustificato un trattamento analitico degli endecasillabi con accenti contigui indipendentemente dal profilo endecasillabico a cui si associano. I versi con ribattimenti dunque non sono stati ricondotti ad un ritmo soggiacente, del quale sarebbero variazioni, ma sono stati trattati come moduli ulteriori, autonomi e con una loro specificità: essi infatti presuppongono funzioni e collocazioni spesso dissimili se non opposte agli analoghi schemi endecasillabici privi di ictus soprannumerari (tale scelta è del tutto divergente rispetto al metodo seguito da Dal Bianco 2007 per l'analisi dei contracenti nel *Furioso*).

prosodici in relazione alla prima e alla seconda metà dell'ottava. Non c'è infatti coerenza distributiva tra le diverse sedi pari, o tra quelle dispari, nemmeno escludendo i luoghi più marcati (ovvero tra i versi 2-4-6 o 3-5-7), né, in misura ancora più disattesa, tra le posizioni strofiche più esposte, sia tra gli estremi (versi 1 e 8) che nelle coppie di attacco (versi 1 e 5) o di chiusa (versi 4 e 8). Non risulta inoltre grande omogeneità distributiva nemmeno tra i profili ritmici appartenenti ad uno stesso gruppo in relazione alle posizioni nell'ottava (aspetto emerso anche dalla lettura orizzontale dei dati); sembra anzi che l'accordo rispetto alle medesime posizioni sia piuttosto dettato da altri fattori, che si cercheranno di mettere in luce nel corso dell'analisi.

Prima metà dell'ottava

Gli schemi che si specializzano nelle posizioni dispari della prima metà dell'ottava sono essenzialmente due, 1^a 3^a 6^a 10^a e 2^a 4^a 6^a 10^a, a cui si accodano, ma mantenendo un andamento quasi costante tra le prime quattro posizioni, due altri profili ritmici, di 3^a 6^a 8^a 10^a e 2^a 6^a 8^a 10^a. Le due tipologie endecasillabiche più caratteristiche per i versi dispari sono prive dell'accento di ottava sede, mentre poggiano su quello di sesta preceduto da altri due ictus (negli altri due moduli si ritrova l'accento di ottava, ma sempre associato a quello di sesta). Ciò significa una densità accentuale sostenuta e concentrata essenzialmente sul primo emistichio dei due endecasillabi dispari; un avvio energico quindi del verso *a* di ogni distico, che scorre poi velocemente sul secondo emistichio, ritmicamente leggero, e spinge al verso *b*.

Entrando nel dettaglio, ed accantonando la prospettiva, poco produttiva, che accomuna le due posizioni dispari, è facile osservare come in coincidenza dell'*incipit* strofico la maggior parte dei profili con attacco forte in prima sede conosce, prevedibilmente, un sensibile aumento; ciò è valido in primo luogo per lo schema di 1^a 3^a 6^a 10^a, di 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a e di 1^a 4^a 6^a 10^a (per tutti si tratta della percentuale maggioritaria), nonché per i moduli con accenti ribattuti di 6^a-7^a. C'è però da segnalare che per alcuni gruppi endecasillabici, i ritmi con attacco forte in prima sede non presentano le percentuali più elevate in coincidenza dell'*incipit* strofico. Ciò è visibile in primo luogo per lo schema giambico con ictus di prima, che presenta in avvio strofico una percentuale molto modesta, rispetto invece ai valori che tocca in corrispondenza dei versi dispari della prima metà dell'ottava; anche il ritmo di 1^a 4^a 8^a 10^a tocca, in *incipit*, il valore in assoluto più basso. Questo aspetto è dovuto, a mio avviso, alla presenza dell'accento di ottava, che rallentando l'endecasillabo in punta non permette quella funzione di "lancio" del ritmo narrativo verso l'endecasillabo seguente, soprattutto se associato ai due soli ictus precedenti di prima e quarta sede, che alleggeriscono troppo il primo emistichio, stemperando la potenza dell'avvio di distico.

In terza posizione, il maggiore incremento si osserva per profili accentuali ancora ritmicamente sostenuti e privi di accento d'ottava: i moduli di 2^a 4^a 6^a 10^a (valore più alto), 2^a 6^a 10^a (schema particolare perché specializzato quasi esclusivamente su questo verso dispari), 1^a 3^a 6^a 10^a e gli endecasillabi di 6^a-7^a, che qui toccano il vertice massimo.

La fisionomia dei versi pari della prima metà dell'ottava è maggiormente caratterizzata per le alte frequenze di alcuni schemi endecasillabici. Il profilo più indicativo di tali posizioni è senz'altro quello di 2^a 4^a 8^a 10^a, a cui si aggiungono i due ritmi di 1^a 4^a 8^a 10^a e 4^a 8^a 10^a, facenti parte tutti del medesimo gruppo accentuale; infine, con frequenze più basse e minori variazioni tra le quattro posizioni, lo schema

giambico di 1^a 4^a 6^a 8^a 10^a. All'opposto rispetto ai moduli ritmici che caratterizzavano i versi dispari, tali tipologie endecasillabiche poggiano tutte su arsi in quarta e ottava sede, che conferiscono, per lo meno nei tre profili maggioritari, l'intero il gruppo, una collocazione dei tempi forti lungo tutta l'estensione del verso, con un'alternanza regolare di arsi e spazi atoni. Più nel dettaglio, lo schema di 2^a 4^a 8^a 10^a ha un andamento distributivo che presenta un'oscillazione regolarissima nella prima quartina, con un divario molto ampio in favore delle posizioni pari, mentre i due profili appartenenti allo stesso gruppo, 1^a 4^a 8^a 10^a e 4^a 8^a 10^a, si modulano in maniera meno simmetrica, presentando entrambi un incremento maggiore in seconda posizione piuttosto che in quarta.

La "piccola chiusa" possiede infatti una configurazione assai particolare rispetto alla seconda posizione. Accanto al frequentissimo endecasillabo di 2^a 4^a 8^a 10^a, la prima metà dell'ottava si chiude molto frequentemente su versi più scorrevoli,⁹⁰ in primo luogo sul maggioritario 3^a 6^a 10^a, a cui si può accostare il profilo di 4^a 6^a 10^a, che conosce un discreto incremento in tale posizione marcata (ma c'è da tener conto che, al contrario, lo schema di 2^a 6^a 10^a diminuisce vistosamente). Legata a tale conformazione scorrevole della quarta posizione è forse anche la decisiva riduzione dei moduli di 6^a-7^a, rispetto agli elevatissimi valori sia in terza che in quinta.

Negli esempi seguenti di distico iniziale, l'*incipit* apre un nuovo movimento sintattico segnalato dall'avvio piuttosto ictato ed energico (accento di prima e ribattimenti), che poi procede più rapidamente al verso seguente, scandito da pochissimi tempi forti. Il secondo endecasillabo è quasi sempre legato sintatticamente al precedente, per cui la sua fluidità ritmica bilancia e scioglie la concentrazione accentuale dell'avvio del periodo. Non sempre invece il primo distico dell'ottava conclude il movimento sintattico, come nel terzo esempio:

II 38,1-2	Mentre l'asino or va di picciol trotto, or s'alza or vola per lo ciel leggiero,	1 3 6 8 2 4 8
VI 55,1-2	Tosto l'asino aprì le sue grand'ale: un cherubin va meno a precipizio.	1 3 6 8 4 6
XV 14,1-3	L'omicida infernal crudo istromento contenea nel suo ventre cavernoso [quel foco che...].	3 6 7 3 6

Da un'osservazione più dettagliata emerge inoltre chiaramente che il verso incipitario dell'ottava montiana si apre spesso con congiunzioni coordinative di tipo copulativo o avversativo, che dimostrano come la tendenziale continuità sintattica del discorso narrativo propria del modello francese sia presente anche nella traduzione, benché questa organizzi il testo volterriano in ottave:

⁹⁰ Tendenzia riscontrata anche nell'*Innamorato*, dove la clausola minore non prevede un'intensificazione ritmica, ma anzi si configura più spesso come semplice, scorrevole e rapida; cfr. Praloran 1988, p. 93. Nel *Furioso*, «Ariosto preferisce in qualche caso alleggerire l'andamento ritmico della piccola chiusa per evitare di marcare eccessivamente lo stacco sintattico fra le quartine, che minaccia l'unità dell'ottava»; Dal bianco 2007, p. 181.

II 11,1-2	E ben gli fu mestier non andar lento in traccia di Giovanna, ché venuta	2 4 6 9 2 6
IV 47,1-2	Ma se di core alcun ritroso e duro avaro gli si fea di compiacenza,	4 6 8 2 6,

esempi nei quali è ancora possibile rintracciare la modulazione ritmica tipica del distico iniziale, con un primo verso accentalmente più denso ed un secondo molto leggero e scorrevole.

Un'altra frequente figura d'avvio della stanza montiana prevede che l'*incipit* si apra con una complicazione sintattica che va dalla semplice inversione infrasintagmatica Genitivo - Nome a movimenti più complessi ed ampi; tali spostamenti dell'ordine naturale degli elementi concorrono alla tipica intensificazione ritmica del primo verso, che ha dei lievi riflessi anche sul successivo:

IX 17,1-2	Di sonno più che d'amor vinto abbraccia, e con stupida man palpa la fiera	2 4 7 8 3 6 7
XIX 32,1-2	Di quel crudo accidente infine avendo l'orror calmato, e più severa e chiara	3 6 8 2 4 8.

Infine, l'avvio strofico predilige spesso un attacco retoricamente elaborato per esempio tramite invocazioni e allocuzioni (tra le quali è frequentissimo l'*O(h)* in apertura, che è stato accentato secondo le regole adottate per la scansione ritmica)⁹¹ o mediante similitudini (più spesso introdotte dal *Tal(e)*, che garantisce l'accento di prima):

XV 32,1-2	Oh perché non poss'io con alte e rare rime cantar l'imprese che sentite!	1 3 6 8 1 4 6
I 30,1-2	Tale un lupo da fame stimolato assalendo la greggia meschinella	1 3 6 3 6.

Il ritmo del secondo distico dell'ottava della *Pulcella* riprende diverse caratteristiche dei primi due versi: di nuovo un avvio accentalmente denso, soprattutto con ictus in prima sede nel primo verso, seguito da un endecasillabo più leggero e disteso, che scioglie la tensione del precedente. Ciò significa che spesso la prima quartina gioca su una struttura binaria con un doppio movimento di increspatura e distensione ritmica tra i due distici, come negli esempi seguenti:

V 11,1-4	Pieno di santo orrore il francescano s'inginocchia e gli bacia lo sperone. Poi s'alza e tristo il guardo invia lontano in quella vasta accesa regione,	1 4 6 3 6 2 4 6 8 2 4 6
----------	---	----------------------------------

⁹¹ Praloran-Soldani 2003.

	<i>Quando</i> due galli o due mastini a vista,	1 4 6 8
	o scontransi due amanti a naso a naso,	3 6
	<i>quando</i> trova un austero giansenista	1 3 6
x 37,1-4	un gesuita di malizia vaso,	4 8
	Carlo, che più lontan da tutti i canti	1 6 8
	cinto è di stragi e di pugnar non resta,	1 4 8
	sforza tutti i ripari e passa avanti	1 3 6 8
XVI 41, 1-4	fino al centro con furia e con tempesta.	3 6.

Da sottolineare anche i frequenti giochi di richiami interni tra i due distici, in particolare tra i primi due versi delle coppie endecasillabiche, di natura fonica, sintattica o lessicale. In questi esempi, a parte una leggera allitterazione in attacco dei versi 1 e 3 del primo caso, il meccanismo parallelistico è evidente nella seconda quartina, costruita su un'anafora ad inizio di ogni distico.

Seconda metà dell'ottava

Nella seconda metà della strofa, com'è già stato anticipato, la specializzazione dei versi in posizioni pari o dispari sembra non sussistere più, in favore di una più libera collocazione degli schemi accentuali secondo il dispiegarsi dei versi della quartina. Si osservano in ogni caso, soprattutto per i profili che contano le occorrenze più elevate, delle linee di tendenza o delle notevoli variazioni di frequenza tra i quattro versi d'ottava. La quinta posizione, che apre la seconda metà strofica, presenta delle caratteristiche che la avvicinano all'*incipit*. In primo luogo essa si adatta a profili versali con attacco forte sulla prima sillaba, come 1^a 3^a 6^a 10^a e 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a, nonché ad altri schemi metrici accentualmente densi, 2^a 6^a 8^a 10^a e 2^a 4^a 6^a 10^a e agli endecasillabi con contiguità di 6^a-7^a. In questa prospettiva, l'alleggerimento ritmico della quarta posizione d'ottava, semi-conclusiva, potrebbe essere letto come preparazione rispetto all'intensificazione immediatamente successiva. A differenza della prima posizione, la "piccola" apertura strofica non disdegna però anche moduli più scorrevoli, come il frequentissimo 3^a 6^a 10^a, che raggiunge in tale posizione il terzo valore più alto. Diverse sono le affinità anche tra la quinta e la successiva sesta posizione, la quale, quest'ultima, si configura però leggermente più scorrevole e veloce. I ritmi endecasillabici che incrementano qui le loro percentuali sono 1^a 3^a 6^a 10^a, 3^a 6^a 8^a 10^a, 2^a 6^a 10^a e 4^a 8^a 10^a, oltre ai versi con ribattimento in 6^a-7^a, che toccano qui occorrenze discrete.

In coincidenza del distico finale si osservano scarti notevoli delle percentuali dei diversi profili endecasillabici rispetto al loro andamento lungo le altre posizioni d'ottava. Non c'è infatti quasi mai coerenza distributiva di settimo e ottavo verso, rispetto non solo al precedente distico, ma anche, come si è già rilevato, alle posizioni pre-conclusiva e conclusiva della prima metà strofica. Si potrebbe insomma un po' grossolanamente cominciare col dire che la predilezione di Monti si accorda a un profilo accentualmente molto leggero per il verso finale; tale tendenza si associa inoltre alla preferenza, in settima posizione, per endecasillabi più pesanti, molto cadenzati. A riprova, è possibile innanzitutto osservare che gli schemi più ritmati presentano un generale incremento in settima posizione, per poi diminuire in chiusa di strofa proprio per il loro andamento fortemente cadenzato. Si tratta di un gruppo omogeneo di profili con almeno quattro ictus, che nel sistema ritmico del poema rappresentano soluzioni

minoritarie, ma che giocano un ruolo interessante per la loro coerenza distributiva proprio in tale posizione pre-conclusiva. Tutti questi moduli presuppongono un accento in sesta e ottava sede, associati a uno o due precedenti, e tutti raggiungono la percentuale maggioritaria in tale collocazione: in ordine di frequenza, 3^a 6^a 8^a 10^a, 2^a 6^a 8^a 10^a, 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a, 4^a 6^a 8^a 10^a. Al contrario, la chiusa d'ottava si adatta chiaramente a endecasillabi velocissimi, che contrastano quindi con le soluzioni immediatamente precedenti. Frequentissimi in ottava posizione i moduli di 3^a 6^a 10^a (ma non i corrispondenti con accenti ribattuti di 6^a-7^a), che assieme ai profili di 4^a 6^a 10^a e 1^a 4^a 8^a 10^a raggiungono qui i valori maggioritari. Un incremento sensibile si nota anche per gli schemi di 2^a 4^a 8^a 10^a e 2^a 6^a 10^a, mentre abbastanza alta permane la percentuale di 3^a 6^a 8^a 10^a.

Cominciando con le esemplificazioni del distico finale, per poi risalire all'osservazione dell'intera quartina, si possono innanzitutto analizzare i versi conclusivi che presuppongono una pausa sintattica forte con ciò che li precede:

	Ah veggo, o Dea, che il tuo più dolce amore	2 4 6 8
III 35,7-8	del Giornal di [Trevigi] è l'estensore.	3 6
	Montan le scale, gettan l'uscio a terra,	1 4 6 8
X 33,7-8	ed entrano facendo un serra serra.	2 6 8

In tali esempi è evidente che l'intensificazione ritmica cade tendenzialmente sul settimo verso, mentre l'*explicit* bilancia, con una vistosa riduzione accentuale, la tensione precedente.

In generale, la soluzione più comune, che prevede in coincidenza della seconda quartina un periodo sintattico unitario, si allontana vistosamente dal ritmo a due grandi movimenti della prima metà strofica. Qui l'intensa increspatura accentuale si distende lungo una porzione versale maggiore, cioè già a partire da quinto e sesto verso, toccando la massima intensità in posizione pre-conclusiva, alla quale segue appunto una clausola distensiva, che scarica la densità ritmica della strofa:

	Di tumide vesiche ha intorno un monte,	2 6 8
	ch'ei dispensa con fasto a chi s'avanza.	3 6 8
	Preti, guerrier, bagascie e baccalari	1 4 6
III 17,5-8	vi portano ad usura i lor danari.	2 6;

ciò avviene anche quando alla fine del quarto verso d'ottava la pausa sintattica è più debole, come nell'esempio seguente, dove le proposizioni sono rette da un unico precedente verbo *aggio*:

	dir come il nodo sviluppassi e quanto	1 2 4 8
	di Giovanna operò l'alto coraggio,	3 6 7
	tutto insomma che accadde in questa guerra	1 3 6 8
IV 82,5-8	nell'inferno, nel cielo e su la terra.	3 6

Nei casi in cui l'ottava non presenta una pausa sintattica forte tra le due metà strofiche, sembra che la fisionomia ritmica dei versi non cambi affatto:

	In questa istoria veramente bella,	2 4 8
	scritta in lettere d'oro tutto pretto	1 3 6 8
	nel tempio dove nulla si cancella,	2 4 6
	avrei voluto anch'io non metter cose	2 4 6 8
xv 1,4-8	che severe, sublimi e strepitose.	3 6,

anche nei più rari casi in cui il distico finale è sintatticamente autonomo rispetto ai versi che lo precedono, dove anzi l'intensificazione ritmica del settimo verso è più efficacemente funzionale nel segnalare l'avvio di un nuovo periodo:

	Ella n'accolse i puri sentimenti	1 4 6
	con gran modestia e poi per garanzia	4 6
	trenta baci gli die' casti e prudenti	1 3 6 7
	quai la sorella al suo fratel darà.	1 4 8
	L'uno e l'altro al desio la briglia pose,	1 3 6 8
xxi 15,3-8	e onestamente differir le cose.	4 8.

III. L'OTTAVA DELLA *PULCELLA*

1. TRADURRE IN OTTAVE

Come ha più volte delineato Praloran nei suoi studi, fino al più recente sull'ottava ariostesca,¹ l'analisi degli schemi strofici e delle connessioni tra le stanze di un poema narrativo deve tener presente, osservandone le implicazioni reciproche, tre diversi livelli di articolazione del discorso: il metro, la sintassi e la narrazione. Come sostiene lo studioso,

da una parte il discorso metrico è sempre naturalmente “diviso”, da un'altra il discorso sintattico è “diviso” nella sua intonazione non marcata ma può essere anche “continuo”, e infine il discorso narrativo (suddiviso in sequenze e microsequenze) può essere l'uno e l'altro con una certa libertà.²

Accanto a tali condizioni che interagiscono sul racconto poematico, nella *Pulcella* esiste un'ulteriore “variabile” che incide sulla forma del discorso narrativo: il modello volterriano, che esercita una fortissima pressione sulla strutturazione del testo, a livello metrico, sintattico e narrativo. La fisionomia della narrazione quindi, che Praloran definisce sostanzialmente *libera*, rappresenta invece per Monti una struttura di partenza rigida e “già data a priori”, difficilmente modificabile se non a livello minimo, della quale cioè viene mantenuta *la suddivisione in sequenze e microsequenze*.

Tale particolare statuto di traduzione del poema montiano impedisce che il discorso narrativo si adatti passivamente, o meglio naturalmente, alla forma metrica dell'ottava, vista la - ovvia - rara coincidenza tra le sequenze del racconto francese e le stanze. D'altro canto il rapporto tra metrica, sintassi e narrazione, così fortemente assoggettato al genere traduzione, risente anche di una peculiare concezione montiana dell'ottava: se da un lato il trattamento del metro riflette una concezione “tradizionale” - un'ottava sostanzialmente strutturata per distici e sintatticamente chiusa - dall'altro esistono molti casi in cui lo spazio strofico nucleare viene forzato sia al suo interno che nelle zone di transizione, in coincidenza con il “bianco” tipografico.

Questo doppio binario su cui scorre la versificazione della *Pulcella*, dovuto alla sovrapposizione della prospettiva montiana ad un materiale estraneo, è visibile continuamente lungo tutto il poema, in zone diverse e in alternanza. Se da un lato per esempio una sequenza narrativa lunga del modello francese spinge verso una serie di ottave aperte e poco rispettose delle partizioni tradizionali interne (ovvero verso un discorso “saturato”),³ dall'altro il materiale aggiunto da Monti designa spesso i distici

¹ Praloran 1988, 2003 e 2009.

² Praloran 2009, p. 200.

³ Il termine è in origine di Cirese, ma è stato adottato da tutti gli studiosi successivi, dalla Cabani a Praloran.

conclusivi come luogo di commenti autoriali, espressioni proverbiali, incrementi espressivi, proprio come nella tradizione boiardesca ed ariostesca,⁴ con funzione clausolare.

⁴ Cfr. Praloran 2009, p. 206.

2. L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DELL'OTTAVA

In questo capitolo intendo indagare più a fondo, dopo l'analisi del *piccolo ritmo* dell'endecasillabo montiano, il *grande ritmo* (Beccaria) dell'intero spazio della stanza, tenendo conto delle relazioni che Monti intesse tra la struttura oggettiva immanente (6 + 2, da punto di vista rimico, e l'istituzionale andamento per distici), il trattamento del contenuto narrativo (in particolare per il genere traduzione) e la stessa soggettività dell'autore.

L'analisi delle partizioni strofiche interne è stata condotta a partire da una campionatura parziale su cinque canti del poema (III, VIII, X, XI, XVIII), e si richiama alle tipologie impiegate da Soldani per l'analisi della stanza tassiana della *Gerusalemme Liberata*.⁵ La scelta di tali canti, (la medesima che è stata fatta per le schedature degli altri fenomeni retorico-sintattici) ha cercato ovviamente di toccare l'intera estensione dell'opera, mantenendo solo una coppia di canti consecutivi (per valutare eventuali fenomeni di collegamento), ma privilegiando il più possibile la porzione testuale corrispondente all'autografo montiano (che copre la totalità dei canti VIII-XI). La schedatura degli schemi d'ottava ha tralasciato inoltre tutte le strofe introduttive ai canti, i proemi, sia quelli di mano di Maffei che quelli di Monti, vista la loro particolare fisionomia metrico-sintattica di sommario breve extratestuale, che avrebbe falsato le statistiche complessive.

L'operazione di ricondurre ciascuna ottava ad uno schema sintattico "tradizionale", e necessariamente rigido, è stata tutt'altro che agevole, in particolare per la scarsa coincidenza tra metro e sintassi degli endecasillabi del poema, oltre che per l'impostazione complessa dei periodi: il verso montiano è infatti frequentemente inarcato, e le strutture sintattiche, di natura poco regolare, si snodano spesso a cavallo dei versi e si concludono al loro interno. L'organizzazione periodale interna alla strofa è perciò spesso sfuggita a una classificazione in base a modelli regolari, e ha portato alla scelta di segnalare, all'interno di ogni gruppo di schemi, un'ulteriore sottocategoria di ottave definibili come inarcate. Per ricondurre cioè le stanze alle tipologie classificatorie, si sono presi in considerazione esclusivamente le pause e gli snodi sintattici che cadono a fine di verso, senza dimenticare però l'esistenza di ottave che presentano ulteriori snodi frasali all'interno dei versi. Tale criterio infatti non permette di tener conto, nella tabella statistica, dei fenomeni sintattici presenti dentro i singoli endecasillabi (che sono comunque stati analizzati e descritti nei singoli paragrafi), ma d'altro canto consente di osservare molto bene quali sono i luoghi strofici in cui viene maggiormente mantenuta la coincidenza tra la pausa sintattica e la fine di verso.

Emerge bene come la *Pulcella* si iscriva nel medesimo solco tracciato da Ariosto e ancor più da Tasso (gli autori più rilevanti del genere epico-cavalleresco e dei quali disponiamo di schedature) i quali hanno operato un progressivo allontanamento rispetto alla tradizionale "semplicità" della letteratura canterina delle origini, sia a livello di strutturazione del discorso che, ovviamente, per il trattamento e l'organizzazione interna dell'ottava; semplicità alla quale invece resta ancora abbastanza legato il Tassoni della *Secchia rapita*.

Per comprendere meglio l'oggetto del discorso, propongo qui la tabella statistica 1, in cui sono state riportate le schedature relative alle ottave dei cinque canti montiani

⁵ Soldani 1999a, pp. 301-331.

analizzati, cercando di accostare ai risultati, quando era possibile, i dati relativi all'*Orlando Furioso* e alla *Gerusalemme Liberata*.⁶

Tabella 1: Tipologie degli schemi d'ottava

Pulcella d'Orléans - 5 canti (285 ottave - vv. 2280)				Orl. Fur.	Ger. Lib.	
Schemi d'ottava		occorrenze	%	%	%	
A (2+2) + (2+2)	A 1: 2coord2 + 2coord2	9	3,16	} 32,90	29,1	
	A 2: 2coord2 + 2sub2	3	1,05		} 24,62	
	A 3: 2sub2 + 2coord2	3	1,05			
	Totale	15	5,26		53,72*	
B 4 sub 4	B 1: (2+2) sub (2+2)	4	1,40		} 32,90	4,84
	B 2: 4 sub 4	5	1,75			
	Totale	9	3,16			
C 4 + 4	C 1: 4 + (2+2)	27	9,47		} 32,90	1,09
	C 2: 4 + 4	47	16,49			
	C 3: (2+2) + 4	20	7,02			
	Totale	94	32,98	11,76		
D 2 + 2 + 2 + 2	Totale	18	6,32	8,47	0,82	
E 2 + 2 + 4	E 1: 2 + 2 + (2 + 2)	9	3,16	} 9,4		
	E 2: 2 + 2 + 4	16	5,61			
	Totale	25	8,77			
F 6 + 2	F 1: 6 + 2	5	1,75	} 11,11	0,88	
	F 2: (4 + 2) + 2	14	4,91		} 7,39	
	F 3: (2 + 4) + 2	3	1,05			
	F 4: (2 + 2 + 2) + 2	7	2,46			
	F 5: (3 + 3) + 2	1	0,35			
	Totale	30	10,53			
G 4 + 2 + 2	G 1: (2 + 2) + 2 + 2	6	2,11	} 10,11		
	G 2: 4 + 2 + 2	11	3,86			
	Totale	17	5,96			
H 2 + 4 + 2	Totale	9	3,16	5,98	8,49	
I 2 + 6	I 1: 2 + (2 + 2 + 2)	4	1,40	} 3,84	4,12	
	I 2: 2 + (3 + 3)	5	1,75			
	I 3: 2 + 6	3	1,05			
	Totale	12	4,21		0,62	
L sudd. dispari	L 1: 2 + 3 + 3	6	2,11	} 0	0,93	
	L 2: 5 + 3	11	3,86			
	L 3: 3 + 3 + 2	3	1,05			
	L 4: 3 + 5	8	2,81			
	L 5: 3 + 2 + 3	1	0,35			
	Totale	29	10,18			
M vv. singoli	Totale	14	4,91	0		
N uniperiodale-indivisa	Totale	13	4,56	13,61	0,15	

* Nella *Gerusalemme Liberata* il gruppo A comprende anche un'ulteriore realizzazione, assente negli altri autori, di tipo 2sub2 + 2sub2, che raggiunge il 5,94%.

⁶ Che ricavo rispettivamente da Praloran 1988, p. 131, e da Soldani 1999a, pp. 301-331. Non si sono riportati i valori relativi alla *Secchia rapita*, che si è però analizzata parzialmente, e di cui si terrà conto nel corso dell'analisi, avvalendosi anche delle considerazioni espresse da Cabani 1999.

Dalla campionatura effettuata emerge abbastanza distintamente che Monti tende a mantenere delle geometrie regolari soggiacenti alla strofa: innanzitutto lo schema astratto, e storicamente connaturato a tale forma metrica nella tradizione, con andamento per distici, e in particolare l'originaria pausa elocutiva in coincidenza della metà strofica (tra quarta e quinta posizione). Il mantenimento di tale segmentazione pari all'interno dell'unità metrica è ulteriormente significativo se lo si relaziona con l'elevata complicazione della microsintassi e con la grande quantità di versi inarcati nel poema, che per loro fisionomia tendono a rompere le architetture geometriche basate sul modulo minimo del verso.

D'altro canto però il ritmo montiano non sembra condizionato dell'immanente struttura rimica profonda della strofa (6 + 2), che caratterizza l'organizzazione metrica più istituzionale a partire da Ariosto. Viene infatti a cadere l'originaria diversificazione e peculiarità del distico finale, che rimane saldamente legato, dal punto di vista logico e/o sintattico, alla sestina precedente o, a volte, anche all'ottava seguente (oltre che, come si è già visto, dal punto di vista accentuativo), e che raramente mostra segnali evidenti di autonomia. Ciò è dovuto principalmente allo statuto di traduzione che possiede la *Pulcella*, per cui i *decasyllabes* senza soluzione di continuità del modello francese vengono incasellati nella successione delle unità strofiche, ma nello stesso tempo le forzano ad assumere la fisionomia di spazio aperto in relazione ad un discorso continuo. In particolare, ciò significa che la fine d'ottava non sempre può tendere a rappresentare il punto culminante dell'azione, o a condensare il commento del narratore, se non nei rari casi in cui Monti aggiunge *ex novo* del materiale lessicale in chiusa di stanza. Tale aspetto è confermato contrastivamente dalla tipologia strofica più frequente del poema, il tipo C 4 + 4, nonché dall'alto valore che raggiungono tutti gli schemi del tipo n + 4, che coinvolgono grosso modo la metà di tutte le ottave analizzate.

In generale si può da subito sostenere che, se da un lato Monti opta per una sintassi articolata, complessa e ad ampio raggio, dall'altro lato tende a mantenere la suddivisione tradizionale della stanza con andamento pari almeno per quartine, rispetto al quale le soluzioni più "decentrate" o "disarticolate", piuttosto frequenti, saranno da considerarsi come marcate. In relazione a tale particolare fisionomia testuale, rimangono generalmente scarsi i casi in cui gli endecasillabi della stanza montiana, e in particolare quelli conclusivi, si configurano come versi autonomi, che interrompono cioè il *continuum* narrativo in favore di uno scarto logico-narrativo (con valore anaforico o cataforico, per l'intervento del narratore, con effetti patetici ecc.). Ciò avviene solo nel momento in cui tali funzioni siano già presenti nella versione francese, dove però è assente il legame strutturante con la forma dell'ottava; dunque anche nella traduzione italiana non appare una particolare attenzione alla specializzazione delle posizioni dei versi all'interno della stanza. Potrebbero qui venire utili le parole di Padre Pozzi, in relazione alla stanza mariniana, quando parla di

un'operazione per la quale l'ottava da misura per l'orecchio, quale tradizionalmente è, diviene una misura per l'occhio: distici e quartetti non sono l'argine entro cui si snodano i significati, ma gli scomparti d'un magazzino componibile e scomponibile entro i quali viene collocato a vista il materiale;⁷

⁷ Pozzi 1974, pp. 130-131.

nel caso di Monti un *materiale* già preesistente, da tradurre e sistemare appunto in questi *scomparti* metrici.

Difficile quindi ritrovare nella stanza della *Pulcella* la caratteristica distribuzione ritmica del materiale sintattico dell'Ariosto, rappresentata in particolare dall'organizzazione strofica del tipo 6 + 2 (nella tabella 1, schemi F, G, H) con «una “tesi” prolungata e un’“arsi” scattante, stretta»;⁸ né la complessa strutturazione dell'ottava dell'*Innamorato*, giocata sull'unità minima del verso piuttosto che del distico, che dà luogo per esempio alle caratteristiche clausole asindetich;⁹ né tanto meno la costruzione “pari” della strofa del Poliziano, più descrittiva e «concertante»;¹⁰ o, infine, l'organizzazione per distici, paratattica e molto regolare dei versi di Tassoni.

Come nella *Liberata*, sembra anzi che anche nella *Pulcella* la struttura di tipo 4 + 4 rimanga la misura fondamentale dell'ottava, ricalcando certamente il modello-base del *Furioso*, ma con un «diverso “spirito”» rispetto all'Ariosto: analogamente al Tasso, infatti, «la presenza preponderante del tipo 4+4 [...] offre il duplice vantaggio di suddividere la strofa in due parti simmetriche e di attenuare l'autonomia della chiusura baciata».¹¹ Vedremo a conclusione dell'analisi come però il trattamento della stanza da parte di Monti presenti delle specificità che la allontanano sia dal tradizionale modello ariostesco, sia dalla lezione, solo apparentemente vicina, della *Liberata*.

⁸ De Robertis 1950; definizione ripresa da Blasucci 1969, p. 86.

⁹ Cfr Praloran 1988, in particolare, per il trattamento riservato al distico finale, pp. 122ss.

¹⁰ Riprendo la nota definizione da De Robertis 1953, a cui si rimanda per l'analisi della stanza del Poliziano, oltre a Ghinassi 1957.

¹¹ Tutte le citazioni da Soldani 1999a, p. 328.

3. GLI SCHEMI D'OTTAVA DELLA *PULCELLA*

SCHEMI A ([2+2] + [2+2]): PAUSA MEDIANA TRA LE QUARTINE E STRUTTURAZIONE DI ENTRAMBE IN DISTICI

Si tratta di poche ottave che presuppongono una segmentazione interna legata al tradizionale andamento per distici, organizzata secondo una strutturazione periodale che divide l'ottava in due quartine simmetriche. Il tratto distintivo di tali stanze dunque non è tanto la loro ripartizione in più proposizioni (presente anche in altri gruppi), quanto piuttosto la loro fisionomia simmetrica e regolare, per cui ogni proposizione o periodo si chiude in coincidenza con la fine versale; tale corrispondenza tra sintassi e metro è infatti piuttosto rara nella scrittura montiana. La scarsissima frequenza di tale modulo dimostra come il percorso seguito dalla *Pulcella* non si innesti in quello sviluppo che dall'*Orlando Furioso* (32,9% per tutte le ottave di tipo 4 + 4) porta alla *Gerusalemme Liberata*: nel Tasso epico infatti la soluzione strofica del tipo A raggiunge percentuali altissime (53,72%), a testimoniare un «processo storico che cristallizza la soluzione che già in Ariosto appariva maggioritaria».¹² Il modulo strofico è caratteristico anche della *Secchia*, dove queste realizzazioni si adattano ad una sintassi spesso paratattica, senza sconvolgimenti degli elementi della frase, organizzata su coppie biversali accorpate in due periodi coincidenti con le quartine.

Spesso nella *Pulcella* l'articolazione di tali schemi in proposizioni relativamente brevi e di ampiezza regolare viene scandita e sottolineata da richiami interni alla stanza, per lo più di tipo anaforico, giocati sui confini versali. In questo senso, accade anche sovente che le conclusioni sintattiche a metà e a fine d'ottava non assumano il ruolo di una pausa forte tra i segmenti frasali; in particolare lo stacco tra le due quartine presuppone più spesso uno stretto legame logico nonostante l'interruzione periodale.

A1: 2coord2 + 2coord2

Il modulo più frequente tra gli schemi che prevedono una strutturazione binaria di ciascuna delle due metà dell'ottava è il più semplice, costruito su due nessi paratattici tra i due distici delle quartine, come avviene molto spesso in Tassoni. La complessità sintattica del poema montiano non si realizza infatti tanto a livello di macrostrutture, in particolare tramite ampie architetture ipotattiche, quanto piuttosto ad un livello più basso, di ordine dei costituenti della frase, che implica una forte differenza rispetto alla *Secchia*. Il rapporto di coordinazione tra le coppie di endecasillabi è realizzato più di frequente mediante il nesso copulativo *e*, che crea spesso un parallelismo abbastanza evidente tra le due metà strofiche (e che qui regge in entrambi i casi un gerundio):

¹² Soldani 1999a, p. 308. Non è possibile soffermarsi più nel dettaglio sulla comparazione delle percentuali della *Pulcella* e delle altre opere richiamate nel capitolo. Ciò è dovuto alla differente metodologia classificatoria delle ottave impiegata nella presente analisi, nello studio di Soldani 1999a e, soprattutto, in quello di Praloran 1988, che rende pericoloso un avvicinamento troppo serrato dei risultati statistici.

L'aria che in questo spiri ermo ricetto
 all'agitato cor porta la calma,
 e le cure *placando* in mezzo al petto
 l'amor dello star solo infonde all'alma.
 La bella Agnese in riva al ruscelletto
 tra' fior posò la travagliata salma,
 e i begli occhi *fissando* in quel convento
 sentì quetar de' sensi il turbamento.

x 43,1-8

In questo esempio d'ottava "liricheggiante" si può notare come il passaggio tra la prima e la seconda quartina comporti anche un movimento logico di focalizzazione su un soggetto, Agnese, e sull'effetto che il luogo descritto ha sulla donna.

Altre volte la compattezza della stanza, che supera lo stacco sintattico tra le due quartine, è affidata a richiami interni di tipo logico-sintattico, come in:

Col divin ferro li macella, e L'UNO,
 mentre vuol cominciar, *fende* per dritto;
spedisce L'ALTRO all'aer morto e bruno,
 mentre il sozzo finia dolce delitto.
Miete insomma que' rei, sì che CIASCUNO
 su la monaca sua resta trafitto
 e nel mezzo al piacer l'alma perdendo
 passa all'inferno di piacer morendo.

XI 24,1-8

A2: $2coord2 + 2sub2$; A3: $2sub2 + 2coord2$

Nelle rare ottave di tali fisionomie sintattiche, il distico dipendente, che compare all'interno della seconda (tipo A2) o della prima quartina (tipo A3), presuppone dei rapporti ipotattici molto semplici:

Di lascivo desir punto divora
 tutta con gli occhi una sì dolce dape,
 e va fra' denti borbottando: "Or ora
 riavrò le mie braghe": e in sé non cape.
 L'ode Agnese e ne trema. Ei la rincuora,
 su la sponda del letto a sé la rape,
 "giù", DICENDO, "mia bella prigioniera,
 giù quest'armi per voi gonna straniera".

III 54,1-8

Senza indugiar, per taciti sentieri
 inverso la città vanno al castello,
 OVE trovar già Carlo e i suoi guerrieri
 sicuro asilo ed armi e buon tinello.
Fanno mezzo equipaggio i cavalieri,
prendon le donne *un semplice gonnello*,
 e vi *giungono* alfin come Dio vuole
 con un pie' mezzo scalzo e l'altro al sole.

XVIII 48,1-8

Com'è visibile dai due esempi riportati, si tratta di ottave che costruiscono spesso la loro struttura sintattica regolare su parallelismi lessicali o sintattici semplici: l'anafora dell'avverbio nel distico finale della prima stanza (*giù*, vv. 7-8); la costruzione sintagmatica della quartina finale nel secondo esempio, che gioca tra le voci verbali anaforiche (*Fanno.../ prendon.../ e vi giungon...*, vv. 5-7) e il chiasmo di soggetto e oggetto tra i primi due versi (*Fanno MEZZO EQUIPAGGIO i cavalieri / prendon le donne UN SEMPLICE GONNELLO*, vv. 5-6).

SCHEMI B (4 SUB 4): SUBORDINAZIONE TRA LE QUARTINE

B1: (2+2) sub (2+2); B2: 4 sub 4

Gli schemi appartenenti al gruppo B sono strutturati su un unico periodo, suddivisibile in due sezioni minori ed equivalenti, di quattro endecasillabi ciascuna (a differenza del gruppo di ottave uniperiodali N). La frequenza irrisoria di tali schemi dimostra la scarsa propensione montiana sia, in generale, per le architetture ipotattiche (come confermano anche le basse frequenze degli schemi A2 e A3), sia, ancora più nettamente, per la collocazione di un nesso subordinante a metà dell'ottava.¹³ Com'è già stato anticipato, infatti, è assai più frequente che la strofa si strutturi su due periodi con una pausa centrale forte, che cade sovente nella tradizionale posizione tra quarto e quinto verso, ma anche, in maniera meno bilanciata, tra gruppi dispari di versi.

In generale, sia per lo schema B1, in cui le quartine in subordinazione si suddividono in distici, sia per B2, le cui quartine restano indivisibili, si tratta di un'ottava fortemente articolata e compatta al suo interno, più spesso legata a lunghe invocazioni o a similitudini, la cui proposizione principale (o per lo meno il verbo reggente) cade in quinta posizione, snodo fondamentale della stanza:

*O tu, nume balordo, o dea Sciocchezza,
dal cui gran fianco in ogni età fecondo
più figliolanza uscì che in sua gravidanza
non die' numi Cibele al ciel profondo,
mira i tuoi figli e sentine allegrezza,
ond'hai ripiena la tua patria, e il mondo
compilatori e traduttori alocchi,
sciocchi autori, e lettori anche più sciocchi.*

III 34,1-8

¹³ Frequenti invece queste realizzazioni strofiche nella *Secchia*, dove spesso le ottave si strutturano su un unico periodo organizzato per proposizioni biversali coordinate a due a due (spesso in polisindeto anaforico), a creare due blocchi: solitamente il primo contiene due frasi subordinate, il secondo la reggente ed una sua coordinata, secondo un movimento logico-sintattico crescente e molto semplice, che si scioglie nel finale della stanza. La complessità prima di tutto microsintattica della scrittura montiana non permette invece di costruire periodi molto lunghi (anche se comunque più complicati rispetto alla semplicità del modello francese), ma si struttura più di frequente su blocchi periodali coincidenti con la misura di una quartina.

Tale in queta talor notte serena
 che veder chiare in ciel lascia le stelle,
quando di Sirio il sol l'ire disfrena,
 e al celeste lion scalda la pelle,
 tutto d'intorno l'orizzon *balena*
 di mille sottilissime fiammelle
 che fan barbaglio, e appena passa un lampo
 VIII 45,1-8 ratto un altro lo segue e riga il campo.

SCHEMI C (4 + 4): PAUSA SINTATTICA TRA LE QUARTINE

Il gruppo C, generalmente definito come 4 + 4, racchiude al suo interno tutte le realizzazioni strofiche che presuppongono la tradizionale pausa sintattica forte in coincidenza della metà della stanza, a separare due blocchi coincidenti con le due quartine, delle quali almeno una è indivisibile. Si è già sottolineata la tendenza spiccata del Monti a costruire architetture sintattiche non particolarmente ampie, ma più spesso giocate su un'ottava a due sezioni periodali, le quali il più delle volte sono costituite da gruppi di quattro versi. Nella *Pulcella* è infatti in assoluto la realizzazione più frequente, come sembrerebbe anche nella *Secchia*; di poco superiore alle percentuali del *Furioso*, che riserva invece più spazio ad ottave di tipo n + 2, e di gran lunga più sfruttata rispetto alla *Liberata*, dove invece spesseggiano strofe più simmetriche e regolari di tipo A (2+2) + (2+2).

Ciò non significa che l'organizzazione sintattica dei quattro versi non preveda un'articolazione interna giocata su più proposizioni, o a volte su più periodi, ma s'intende piuttosto che essa non rispetti la coincidenza con la lunghezza versale o, per lo meno, la normale scansione in distici (come il tipo A). Quasi scontato dire dunque che per tali realizzazioni sono molto frequenti i fenomeni di inarcatura, che coinvolgono tutte le posizioni d'ottava, ad eccezione della quarta.

C1: 4 + (2+2)

In tali realizzazioni, la prima quartina resta indivisa, mentre la seconda si organizza in coppie endecasillabiche, mantenendo dunque, almeno dal punto di vista sintattico, la tradizionale individuazione del distico in chiusa strofica, che non assume però uno statuto autonomo e isolato dal punto di vista logico. La prima metà dell'ottava accoglie spesso più periodi piuttosto segmentati al loro interno per il susseguirsi di numerosi proposizioni brevi, legate tra loro da frequenti fenomeni isocolici e richiami fonici, e collocate a cavallo dei versi:

Ed in queste parole, *la ghermisce*
 pien di speme e d'amor, *te la scorazza,*
te la diselma. Agnese *si schermisce*
 con moltissima grazia, *e s'imbarazza.*
 Un amabil pudore colorisce
 le belle gote intanto alla ragazza,
 che col pensiero al Re, coll'alma in pace
 III 55,1-8 al suo gagliardo vincitor soggiace.

Nonostante la presenza di più periodi all'interno dei primi quattro versi dell'ottava, sono comunque del tutto assenti i versi-frase, o proposizioni più ampie ma coincidenti esattamente con la lunghezza versale.

Altre volte la prima quartina è percorsa da un unico periodo strutturato su proposizioni relativamente lunghe, le cui pause sintattiche non coincidono con quelle metriche; la seconda metà dell'ottava bilancia invece l'asimmetria precedente, pur presentando spesso versi inarcati in coincidenza con le posizioni dispari:

Per colmo d'infortunio un paggio inglese
lo fe' cornuto, e il diavolo disciolse
a' danni suoi quel mago discortese
Ermafrodito, *che* il cervel gli tolse.
In somma si trovò sempre alle prese
colla sventura ed ogni male il colse,
ma il bonissimo Re lo sopportò
con pazienza e Dio gli perdonò.

XVIII 4,1-8

La funzione di "compensazione" svolta dalla seconda quartina, rispetto allo squilibrio sintattico dei primi quattro versi di tali ottave, è ancora più evidente nell'esempio seguente:

Ebbro d'amor Trimuglio lunga pezza
tiensela in braccio dolce peso e caro,
stanca, languente, e in mezzo alla dolcezza
molle i rai tuttavia di pianto amaro.
*Abbraccia ei quindi e bacia di allegrezza
or l'amante or l'amico, ora il somaro,*
MENTRE tutto il bel sesso alle ringhiere
batte le palme, e piange di piacere,

VIII 14,1-8

dove si giustappongono due periodi notevolmente differenti. La prima quartina accoglie un'unica proposizione sintatticamente molto mossa per le frequenti apposizioni del complemento oggetto, per la forte inarcatura tra i versi 3 e 4, ed una sorta di ellissi verbale (v. 4); il secondo periodo è invece perfettamente strutturato in relazione ai due distici, che accolgono entrambi due coppie di proposizioni coordinative i cui elementi verbali si dispongono a cornice (vv. 5 e 8) e suddividono il verso in due segmenti simmetrici e isocolici, a cui si aggiunge un ulteriore *tricolon* anaforico del v. 6, che contribuisce alla regolarità e geometria della seconda quartina.

Come è evidente dagli esempi finora proposti, all'interno della seconda quartina, suddivisa in distici, si incontrano più spesso due proposizioni legate da un rapporto di coordinazione di tipo copulativo o avversativo, o al massimo di subordinazione molto semplice, per lo più tramite congiunzione relativa.

C2: 4 + 4

Lo schema più frequente del gruppo è il tipo costituito da una struttura bi-periodale del tipo 4 + 4, con due quartine indivisibili. Lo statuto logico-sintattico delle due metà

dell'ottava è pressoché identico: non c'è infatti una specializzazione delle funzioni delle due partizioni (né tanto meno dei distici, in particolare quello conclusivo), le quali traducono più strettamente il discorso continuo della versione francese che non prevede una strutturazione strofica della narrazione.

Come accade sovente, numerosi sono i versi della stanza (ad eccezione ovviamente del quarto) che sono inarcati, con una tendenza a collocare gli *enjambements* più marcati soprattutto sulle posizioni dispari, rispettando quindi più spesso l'unità del distico. Inoltre la compattezza della stanza, mai troppo robusta rispetto al *continuum* narrativo della successione di ottave, viene realizzata soprattutto con figure sintattiche ricorrenti nella prima e nella seconda quartina. Una realizzazione tipica è il susseguirsi di brevi segmenti in isocolo, che spesso ripartiscono l'endecasillabo in sezioni parallelistiche, soprattutto in relazione ai momenti più concitati della narrazione, in primo luogo nei pochi fatti d'arme del poema. Nell'esempio seguente, che descrive lo scontro tra Arondello e Trimuglio, la successione di elementi minimi isocolici, rispettivamente nominali e verbali, anaforici e non, si ritrova in entrambe le quartine, ognuna delle quali è inarcata in terza posizione:

La persona in profilo, *alta la testa,*
il ferro dritto, il braccio steso il piede,
ciascun la spada incrocia, e con tempesta
in terza e in quarta fulminar si vede.
Or si rannicchia, or s'alza, ora s'arresta
or si copre, or si mostra, or cresce, or cede
para, e salta, e fa finte; e si dan botte
VIII 44,1-8 *belle a vedersi or scarse, ora dirotte.*

Altre volte le corrispondenze retorico-sintattiche non sono così marcate, ma creano un parallelismo apparentemente più stretto tra le due quartine per il ripetersi della medesima costruzione:

Venne il destriero, e Giorgio paladino,
coll'asta in pugno e lo spadone a lato
l'orrendo trascorrea spazio azzurrino
che invan l'umano ardire ha misurato.
Passa i cieli diversi, e da vicino
vede i fulgidi globi che Renato
sublime sognator raggira e volve
XI 33,1-8 *nella sua fina vorticosa polve.*

Nell'ottava proposta è evidente la spiccata tendenza della scrittura montiana a comporre versi inarcati, tra i quali raramente si inseriscono proposizioni che coincidono perfettamente con la lunghezza endecasillabica (qui in quarta posizione). La scrittura della *Pulcella* tende infatti più spesso ad organizzarsi in proposizioni minime in successione, che segmentano il verso, o in frasi di più ampio respiro le cui pause sintattiche non coincidono quasi mai con le pause metriche (e a volte nemmeno con la più prevedibile sede della cesura).

Nonostante tale propensione maggioritaria, esistono diverse ottave con quartine indivise che presentano versi-frase, legati logicamente al contesto ma relativamente

indipendenti dal punto di vista sintattico. Ne è un esempio la strofa seguente, dove i due endecasillabi autonomi si dispongono a specchio, rispettivamente a chiudere ed aprire le due quartine:

Solo una mesta luce vi si spezza,
fredda, incerta, feral: sue stelle sono
fatui fochi che crescono tristezza;
l'aria tutta ai folletti è in abbandono.
Reina del paese è la Sciocchezza:
questa vecchia fanciulla assisa in trono
grigia ha la barba, il piede in sé converso
III 10,1-8 sbadiglia sempre e guarda di traverso.

Tale organizzazione sintattica rispetta perfettamente la versione francese, dove i versi-frase sono assai frequenti e le inarcature molto rare; la scelta di mantenere la medesima strutturazione di Voltaire è però in controtendenza rispetto allo sconvolgimento microsintattico che la traduzione italiana attua costantemente sul modello, ed è probabilmente legata qui alla specifica collocazione marcata nella quale Monti dispone i due endecasillabi autonomi.

Un altro dei rari casi in cui lo spazio dell'ottava di tipo C1 viene organizzato sintatticamente in relazione a endecasillabi isolati è rappresentato dalla stanza seguente, in cui la collocazione dei versi-frase è in qualche modo opposta all'esempio precedente. Siamo nel momento narrativo in cui Martinguerra, un furfante inglese, rapisce due donne mentre i loro amati si stanno battendo a duello:

Li vide, e tosto non si vider piue.
E le donne e i cavalli e i muli attrappa
lesto lesto il ribaldo, e delle sue
prede esultando, come lampo, scappa.
Seguian lor pugna tuttavolta i due
combattenti e ciascun si fora e affrappa
coll'impugnate fulminanti lame;
VIII 49,1-8 *e tutto per onor di quelle dame.*

Disposti a cornice rispetto allo spazio strofico, i due endecasillabi sintatticamente o logicamente isolati (vv. 1 e 8) sono gli unici versi slegati da inarcature. Inoltre, mentre il primo, in *incipit*, ripropone lo stesso isolamento sintattico del corrispondente *decasyllabe* volterriano, il verso-frase conclusivo, assente nella versione francese, è da ascrivere ad un'esplicita volontà di Monti. Tale figura è interessante in quanto spezza l'unitarietà tradizionale del distico finale, e semanticamente assume un tono di chiusa perentoria da attribuire alla voce autoriale, anche se legata per coordinazione ai versi precedenti, a mantenere una certa continuità per lo meno sintattica, come avviene in Ariosto.¹⁴ Entrambi i versi isolati dell'esempio, inoltre, possiedono a mio avviso una

¹⁴ «L'isolamento del verso finale è tipico dell'ottava canterina (cfr. Cabani 1988) e di quella boiardesca, a noi più vicina (cfr. Praloran 1988), ma gli elementi di distinzione rispetto all'uso ariostesco sono due: nell'*Innamorato* e nei cantari il verso di clausola è generalmente asindetico, nel *Furioso* esso si apre quasi sempre con una congiunzione, di solito ben motivata, e quindi non rompe mai drasticamente con la

funzione non tanto di tipo introduttivo o conclusivo, quanto piuttosto, rispettivamente, di descrizione e commento ironico rispetto all'avvenimento narrato (si veda in questo senso anche il gioco verbale in poliptoto al v.1), con un incremento della stessa ironia nel passaggio dal primo al secondo verso-frase.

Un caso diverso è rappresentato dall'ottava seguente, dove l'endecasillabo isolato si colloca in posizione incipitaria della seconda metà strofica, e crea un sottile parallelismo sintattico con la secca proposizione finale della stanza, che però, pur essendo indipendente, si dispone a cavallo del distico conclusivo con forte *enjambement* tra aggettivo e sostantivo:

E chi vorria per vero fra le braccia
una bella tenersi che si lagna
che disvia dalla vostra la sua faccia,
e i lin non d'altro che di pianto bagna?
Un galantuom VA d'altri gusti in traccia;
e felice è sol quando alla compagna
rende il preso piacer. *Ma un nerboruto*
x 16,1-8 *capellano NON VA tanto al minuto.*

In questo caso la traduzione montiana si discosta dal modello francese: essa accentua l'autonomia sintattica del quinto verso, che assume un sapore più sentenzioso grazie anche alla qualità dei lessemi e al sovvertimento dei componenti (*va d'altri gusti in traccia*); la versione italiana crea inoltre *ex novo* la ripetizione dello stesso elemento verbale *va* (oltre che della medesima costruzione sostantivo + verbo) tra tale proposizione e la chiusa della quartina; infine conferisce una fisionomia del tutto differente all'*explicit*, che in Voltaire è un verso-frase, seppur ironico, molto semplice e neutro,¹⁵ mentre qui assume un maggiore colorito espressivo grazie all'aggettivazione allusivamente scurrile (*nerboruto*), all'espressione colloquiale finale (*andare al minuto*), oltre che alla disposizione fortemente inarcata a cavallo del distico conclusivo.

C3: (2+2) + 4

La tipologia raccoglie le numerose ottave del gruppo C 4 + 4 la cui prima quartina si struttura in distici, tra loro subordinati o coordinati, mentre la seconda rimane indivisibile. La loro fisionomia sintattica sembra configurarsi, benché rovesciata, allo stesso modo degli schemi C1, di tipo 4 + (2+2), per altro con occorrenze di poco inferiori: ciò significa che la regolare geometria dei quattro versi organizzati sintatticamente a coppie versali bilancia la forte irregolarità e asimmetria dell'altra metà strofica.

All'interno di tale tipologia strofica, le relazioni di subordinazione tra i due primi distici dell'ottava sono comunque scarse, e si configurano ancora come relazioni ipotattiche molto semplici, per lo più tramite nesso relativo, che spesso segue l'apposizione di un termine presente nei versi precedenti, con una specie di anadiplosi per sinonimia. Un esempio, dove è ben visibile come il legame subordinante si realizzi

restante parte dell'ottava»; la seconda distinzione è la tendenziale «velocità della clausola» ariostesca rispetto alla concitazione ritmica del Boiardo (Dal Bianco 2008, p. 215).

¹⁵ «Un aumônier n'est pas si difficile» (x, 120).

tramite due lessemi in relazione di iponimia, e come il trattamento metrico-sintattico si modifichi sensibilmente tra la prima e la seconda quartina,:

VIII 7,1-8
Per timor di sorpresa a *Tursi* addutto
fu il Paladin per torte vie segrete,
città che il fato non iniquo in tutto
serbò fedele al Re, come sapete.
Un Veneziano ciurmador condotto
lì dal caso, con sagge arti discrete
il raggio gli rimise che s'impenna
nell'omero ed il moto ne governa.

Le due coppie endecasillabiche della prima quartina sono legate più di frequente da una coordinazione di tipo copulativo o asindetico:

III 38,1-8
Ivi lo scettro del comando è messo
nelle mani di donna Beatrice;
e frate Anselmo protrasi somnesso
a madama che grave il benedice.
Ma torniamo ad Agnese onor del sesso
che abbandonata afflitta ed infelice
più non vedendo l'amator che adora
dassi in preda al dolor che la divora.

Negli esempi proposti è ben visibile come lo stacco sintattico di metà ottava coincida con uno scarto sul piano logico-narrativo, cioè con un passaggio ad un diverso avvenimento; sintomatico in questo senso il secondo esempio, in cui al quinto verso il narratore interviene in prima persona dando un'*indicazione di regia*¹⁶ per esplicitare la transizione ad un diverso filo della storia.

All'interno dei due distici iniziali si riscontrano a volte anche più proposizioni brevi, che inarcano i versi delle posizioni dispari:

x 23,1-8
Si frappongon di mezzo, ed a quel brutto
ribaldo prete fan trovar le scale;
ognun difende il paggio: dappertutto¹⁷
gioventù leggiadria sempre prevale.
Da solo a sola adunque ecco ridotto
Monroso con Agnese. Il suo rivale,
audace nella sua disfatta istessa,
senza scomporsi va a cantar la messa.

La frequenza relativamente elevata del gruppo C3 rappresenta, assieme alle alte occorrenze toccate dallo schema C2, un dato molto interessante: tali ottave infatti non

¹⁶ Definizione genettiana che indica le precisazioni meta-narrative della voce narrante sul percorso della storia; cfr. Genette 1976, pp. 303-304.

¹⁷ Tipicamente montiani questi *enjambements* in cui l'innesco è rappresentato da un elemento che indica la circostanza o la condizione di un evento, esplicitato al verso successivo, con una fortissima apertura cataforica (cfr. cap. IV).

rispettano la tradizionale unitarietà e compattezza del distico finale, al quale si preferisce un blocco sintattico indivisibile. Praticamente assenti sono invece, a differenza del gruppo C2, i versi sintatticamente isolati nella seconda metà della stanza, che si configura molto compatta, coesa e inarcata, probabilmente per quel cambiamento di fattura sintattica rispetto alla regolarità della prima quartina che si è sottolineato anche altrove.

SCHEMA D (2+2+2+2): DISTICI ISOLATI IN SUCCESSIONE

La scarsa presenza di ottave perfettamente strutturate in coppie di versi sintatticamente autonome si lega alla più generale avversione montiana a costruire periodi brevi e semplici, nonché alla volontà di allontanarsi da un andamento monotono che procede per unità sintattiche uniformi, caratteristico piuttosto della versione francese. L'esiguità di tali modelli strofici nella *Pulcella* (6,32%) è comunque di poco inferiore rispetto ai valori del *Furioso* (8,47%), mentre irrisoria è la presenza degli schemi D nella *Liberata*.¹⁸ Inoltre la strutturazione a coppie versali si adatta tradizionalmente a contenuti di alta velocità, come i passaggi narrativi o le scene guerresche, dove l'ottava si snoda secondo una continua messa a fuoco di una serie di azioni ed eventi in rapida successione. Mentre i momenti di accelerazione del racconto sono tradizionalmente realizzati nella caratteristica forma dei sommari, le scene più concitate di scontri e duelli, quantitativamente ridotte, sono spesso snaturate internamente del loro carattere "epico". Ad ogni modo, il modello strofico D è riconoscibile nei punti di maggiore dinamicità narrativa, dove gli eventi sono fortemente velocizzati o scanditi in relazione al tempo:

Fu Trimuglio che accorsesi primiero
della sua dolce Dorotea sparita.
Correr vede lontano il suo scudiero
e riman come cosa istupidita.
La sua spada il suo braccio il suo pensiero
perdon subito e moto e forza e vita.
Arondello è di sasso, come alocchi
VIII 50,1-8 restano tutti e due con tanto d'occhi.

Queste ottave poggiano generalmente su brevi periodi biversali, che al loro interno si organizzano in due proposizioni (legate più spesso da semplici nessi coordinativi), oppure periodi-frase, che si estendono per l'intero distico. L'alto tasso di frammentazione di questi schemi sembra essere ricomposto ad un diverso livello di elaborazione formale: sul versante ritmico infatti gli endecasillabi battono spesso sui medesimi accenti portanti, che conferiscono a tali ottave un andamento cantilenante e fortemente coeso. Nell'esempio precedente quasi tutti i versi poggiano sui medesimi ictus di terza e sesta, scandendosi su tre tempi forti (a cui si aggiungono i due *tricola* del terzo distico). Anche la qualità delle inarcature che coinvolgono i due versi di ciascun

¹⁸ La diminuzione dei modelli D nella *Pulcella* (6,32%) è ben visibile confrontando invece i valori di altre opere come *l'Innamorato* (9,24%), le *Stanze* di Poliziano (14,03%) o il *Morgante* di Pulci (10,20%). Ricavo tutte le statistiche da Praloran 1988, p. 121. Tutti i confronti vanno comunque considerati con le cautele già espresse alla nota 12.

distico sembra possedere una minore forza rispetto agli *enjambements* marcati che puntellano costantemente le ottave montiane. Molto spesso anzi le pause sintattiche coincidono con quelle metriche, anche internamente alle coppie endecasillabiche:

Sì dicendo ella piange e si fa rossa,
freme di rabbia e di dolor sospira.
La gelosia le manda il gel per l'ossa,
e ne' suoi sguardi scintillar si mira.
Pocchia repente dal furor riscossa
nuova e bella un'astuzia Amor le ispira.
Ratto verso Orleano in compagnia
III 42,1-8 della servente e di Bonel s'invia.

Da notare che sia in quest'ottava che nell'esempio precedente solo il distico finale presenta un'inarcatura più marcata, in coincidenza forse di una transizione del soggetto (nel primo caso, dal singolare al plurale) o della tipologia di azioni narrative.¹⁹

Esistono inoltre alcune ottave, classificate come tipo D, che però presuppongono due livelli differenti di articolazione logico-sintattica, per cui lo schema potrebbe essere meglio definito come $2+(2+2)+2$, dove i due distici centrali mantengono un legame di tipo logico rispetto alla prima e all'ultima coppia endecasillabica isolata. Tale fenomeno è interessante in quanto supera la canonica suddivisione della stanza in due metà equivalenti, ed avviene soprattutto in coincidenza con l'intervento in prima persona della voce autoriale:

Al suo fianco Giovanna in vago elmetto
già di Remme gli dà certo il conquisto.
*Que' giovani scudier, quel fiore eletto
di generosi paladini hai visto?
Come l'aste impugnar? Con che rispetto
fan cerchio alla guerriera in un bel misto?*
Tal si vede il buon sesso mascolino
III 37,1-8 servire in Fontebraldo al femminino.

SCHEMI E (2+2+4): COPPIA DI DISTICI AUTONOMI SEGUITI DA UNA QUARTINA

Si tratta di schemi d'ottava a tre sezioni, che si aprono con due distici autonomi seguiti da una quartina, divisibile a sua volta in coppie endecasillabiche (E1) o meno (E2). La frequenza discreta del gruppo (di poco inferiore ai valori del *Furioso*), dovuta in particolare dello schema E2, più frequente rispetto allo schema opposto G2 di tipo $4+2+2$, conferma nuovamente un trattamento dell'ottava che non rispetta il tradizionale statuto di autonomia del distico finale della stanza, ma che anzi preferisce mantenere unitaria la seconda metà strofica. Inoltre la continuità del discorso narrativo non prevede una specializzazione dal punto di vista logico del primo distico, che rimane saldamente legato ai versi seguenti, nonostante la pausa sintattica.

¹⁹ Cfr. per lo stesso fenomeno, ben più evidente, in Ariosto, Praloran 2009, pp. 237-239.

E1: 2+2+(2+2)

La strutturazione della seconda quartina in un unico periodo divisibile in due distici rappresenta la soluzione minoritaria di tale gruppo d'ottave. Il rapporto sintattico tra le coppie versali della seconda metà strofica si avvale di legami molto semplici, sia ipotattici che paratattici, ricalcando quindi la successione frasale della prima metà dell'ottava. La regolarità di tale schema si riscontra anche all'interno delle coppie di versi che lo compongono, in cui lo stacco metrico coincide sempre con una pausa sintattica relativamente forte, tendenzialmente sempre a conclusione di sintagma, dando quindi luogo ad inarcature poco marcate.

Le poche ottave di questa tipologia sembrano molto spesso adattarsi a contesti legati al discorso diretto, che copre sia l'intero spazio strofico, come in:

Al suo fianco Giovanna mi rappella
e al fianco del mio Re: forza è partire.
Io sento che mal debbe la Pulcella
del suo ronzin la perdita soffrire.
San Dionigi, non conto bagatella,
m'è comparso nel meglio del dormire,
m'è comparso stanotte, e visto ho lui
tutto d'un pezzo come veggo or vui,

VIII 17,1-8

sia, e più di frequente, una sola parte dell'ottava, tendenzialmente la seconda quartina:

Presente Agnese a quel parlar doglioso
sentiasi tutta alla pietade inchina.
Femmina innamorata ha un cuor pietoso
più che femmina saggia ed eroina.
“Mio Re”, diss'ella, “il giorno è avventuroso
per questa gente povera e tapina:
poi che il mio prence contemplar le lice
deh spezzate i suoi ceppi, e sia felice,

XVIII 32,1-8

per cui lo stacco sintattico e metrico tra le due metà della stanza coincide con un passaggio di tono: dalla descrizione, da parte della voce narrante, della reazione emotiva della donna, all'espressione di tale stato d'animo in discorso diretto.

E2: 2+2+4

Tale tipologia d'ottava, maggioritaria all'interno del gruppo, si struttura sintatticamente su una prima metà regolare, costruita sull'unità minima del distico, ed una seconda quartina indivisibile, composta per lo più da endecasillabi inarcati o da brevi proposizioni che non rispettano la lunghezza versale. Tale sfasamento tra le due sezioni della strofa viene impiegato in diversi contesti, con un generale effetto di progressiva disgregazione sintattica.

Le due coppie versali in successione che aprono l'ottava sono il più delle volte molto compatte, legate cioè sia da una relazione logica, che supera la pausa sintattica, sia per diverse forme di richiami interni, prevalentemente di tipo lessicale, ritmico o retorico. Un esempio è il seguente, dove il poliptoto sul verbo *servire* (ai vv. 1 e 3, al

quale si aggiunge la presenza di due voci verbali monosillabiche tronche, *die'* e *vo'* ai vv. 2 e 4) scandisce l'andamento per distici, ma nello stesso tempo ricompone e compatta la prima quartina:

Per *servir* dame e regi al mio valore
ei *die'* la santa sua cavalcatura.
Servito ho Dorotea, grazie al Signore;
or *vo'* Carlo *servir* con equal cura.
Voi godetevi lieti il vostro amore;
io pel mio Prence e per le patrie mura
vado a morir. Vi lascio; il tempo affretta,
VIII 18,1-8 l'onor mi chiama, e l'asino m'aspetta".

In questo caso emerge con evidenza il differente trattamento sintattico riservato alle due metà strofiche: ad una prima quartina organizzata in distici, i cui versi coincidono con sintagmi unitari o con intere proposizioni, seguono altri quattro endecasillabi indivisibili, che si aprono con un parallelismo di tipo anaforico (*voi.../ io...*), ma che si strutturano su un primo verso-frase, un secondo inarcato e due versi conclusivi fortemente segmentati al loro interno, che conferiscono alla strofa un effetto di disgregazione sintattica e di concitazione del dettato, legata al discorso diretto.

Gli stessi fenomeni di eco tra i distici iniziali a volte si possono riscontrare anche tra la seconda coppia endecasillabica e la quartina seguente, con il risultato di colmare lo stacco sintattico della metà strofica e di conferire maggiore compattezza, almeno dal punto di vista logico, all'intera ottava. I meccanismi coesivi possono essere di tipo ritmico, incardinando i versi sui medesimi ictus portanti, ma possono anche implicare la qualità delle rime, che spiccano per la loro particolarità o orientano gli endecasillabi verso una medesima costruzione sintattica. Nell'esempio seguente le due serie rimiche A e B sono costituite da termini sdruciolli che risaltano per la loro rarità (inoltre i versi a cavallo di pausa sintattica si scandiscono sui medesimi accenti di terza e sesta):

E i devoti credenti allora *enfatici*
svenir di gaudio ed esclamar: "*Miracolo*".
E per la gloria del Signor *fanatici*
del beato baciato il *tabernacolo*.
Fra' Capocchio a man giunte, ad occhi *estatici*
Dio ringraziando di si pio *spettacolo*
e sorridendo un suo cotal sorriso
III 25,1-8 nulla intende, e si crede in paradiso.

Lo stesso andamento ritmico scandito sulle sedi di terza e sesta coinvolge la maggior parte dei versi dell'ottava seguente, in cui i primi tre distici espongono tutti il verbo in apertura:

Copre il capo un cappel da pellegrino
 guarnito di conchiglie benedette.
Pende al fianco un rosario, che d'or fino
 frammischiate di perle ha le pалlette.
Lo recita sovente il Paladino,
 e com'egli dice ave, ella vi mette
 un sospiro in risposta, ed "io t'adoro"
 VIII 25,1-8 è il ritornello degli *oremus* loro.

Come la precedente, anche l'ottava successiva si sofferma su un nuovo personaggio, che viene presentato dalla voce narrante fornendo al lettore alcune indicazioni di tipo pseudo-biografico, incardinate sulle due coppie versali iniziali, mentre la quartina scivola verso un tono più divertito. In particolare la strofa seguente si struttura su una serie rimica A di tipo desinenziale, che implica una medesima costruzione sintattica dei primi tre versi dispari, mentre gli *incipit* dei primi due distici sono costituiti da una simile apposizione del soggetto in questione:

Mortal nemico de' Francesi *avea*
 nome costui Cristoforo Arondello.
Pien di noia l'Italia *trascorrea*
 senza mai rider, né cavar capello.
 Un'amica poi seco *conducea*
 ancor più irosa e rustica, un cervello
 che poco parla, ma per vero dire
 VIII 32,1-8 fatta sul tornio, e bella da stordire:

Lo schema strofico E2 si adatta a volte anche a contesti più narrativi, che prevedono il susseguirsi di azioni, in rapida successione, scandite dai due distici iniziali, ai quali segue, nella seconda quartina indivisa, un cambiamento di tono che modifica l'andamento del discorso per la presenza di elementi differenti, oltre che per la diversa impostazione sintattica. L'ottava seguente può essere un esempio significativo di come la descrizione di un semplice evento, narrato nelle coppie versali della prima metà strofica, si accompagni ad un diverso registro della quartina, dove avviene il passaggio dal discorso del narratore al dialogo. Gli endecasillabi in discorso diretto, inoltre, si aprono ad un tono più vivace, e si chiudono, all'ultimo verso, con un'espressione proverbiale colorita e popolareggiante, assente nella versione di Voltaire:

Portator della lettera fu spedito
 un ordinario gentiluom balocco.
 Dopo un'ora, oh rio caso! ecco stordito
 riede col foglio in mano il nostro alocco.
 Da mortale paura il Re colpito
 "perché torni", gridò, "che rechi o sciocco?
 Il mio biglietto?..". "Ah Sire", in voce fioca
 x 5,1-8 risponde il messo, "è fatto il becco all'oca.

In particolare, lo schema E2 (2+2+4) si ritrova con una certa frequenza in coincidenza con le poche scene di duelli presenti nel poema, dove tali ottave giocano

ancora su una prima metà prettamente narrativa ed una seconda metà aperta ad un tono differente. Nei due esempi seguenti lo scontro avviene tra due personaggi particolari, San Giorgio a San Dionigi, protettori dei due paesi in guerra, che si affrontano in un duello dai tratti spiccatamente comico-parodici. Nell'esempio seguente le due coppie endecasillabiche descrivono l'azione dell'uno e la reazione dell'altro soggetto, mentre la quartina si apre con una battuta di dialogo, alla quale segue, rompendo l'unità sintattica del sesto verso, un periodo conclusivo che accoglie una puntualizzazione di tipo autoriale:

Indi sovr'esso scagliasi feroce
 come sovra un piccion falco spietato.
 Rinculò l'assalito, e ad alta voce
 il suo fido chiamò ronzino alato.
 "Vieni, sostegno mio, vieni veloce,
 salva", grida, "i miei di". Dimenticato
 così parlando il buon Dionigi avea
 che patir morte un santo non potea.

XI 42,1-8

Nel secondo esempio la descrizione dello scontro tra i santi, imperniato su toni epici, scivola verso una conclusione che abbassa bruscamente il registro del discorso, con un'allusione apertamente comica all'ultimo verso, tradizionalmente demandato ad accogliere battute di spirito o espressioni iperboliche:

E una furia di botte disperate
 al cavallo dirizza e al Cavaliero.
 Le spade insieme orribilmente urtate
 gettan lampi, e il conflitto è ognor più fiero.
 Van le crude percosse e le stoccate
 al collare, alla nuca, ed al cimiero,
 all'aureòla, e al delicato sito
 ov'è l'usbergo al pettignone unito.

XI 45,1-8

SCHEMI F (6 + 2): SESTINA E DISTICO FINALE

Il gruppo d'ottave del tipo 6 + 2 rappresenta nel complesso una tipologia strofica abbastanza sfruttata da Monti (10,53%, secondo valore più alto dopo il gruppo C), costruita su due periodi di differente lunghezza, che coinvolgono rispettivamente i primi sei versi e i due finali, e che assecondano dal punto di vista sintattico la struttura metrica immanente dell'ottava determinata dall'organizzazione rimica. Come per Ariosto, dove sono leggermente più frequenti (11,11%), e per il Tasso epico, anche in Monti gli schemi di questo tipo sono di gran lunga più numerosi rispetto al modulo simmetricamente inverso 2 + 6, caratteristico invece della versificazione boiardesca.²⁰

Come già sappiamo a partire dagli studi di De Robertis e Blasucci,²¹ gli schemi di tipo n + 2 (dunque, in generale, i gruppi F, G e H) sono tipici della narrazione in ottave ariostesca, ed in particolare la realizzazione di tipo 6 + 2:

²⁰ Cfr. Praloran 1988, pp.166-170.

²¹ De Robertis 1950; Blasucci 1969.

Uno schema bipartito dunque, squilibrato, con un'arsi lunga e una tesi breve. Un'arsi che possiamo immaginare complessa da un punto di vista ipotattico - ed è questa la ragione per cui lo schema è sostanzialmente raro nella tradizione quattrocentesca - [...il cui] impiego così vario e ampio è comunque una novità nella storia di questo metro con la parziale eccezione delle *Stanze*.²²

Non si può dire altrettanto per la *Pulcella*, dove queste soluzioni strofiche non rappresentano l'organizzazione più tipica del discorso narrativo: in generale infatti appare chiaro come la chiusura della strofa su un distico sintatticamente isolato rappresenti una figura poco congeniale a Monti, a differenza delle ottave che si articolano su una quartina finale. Ciò significa anche che la predilezione dell'autore si accorda più spesso a schemi strofici che presuppongono una pausa forte - ovvero tra due periodi distinti - in coincidenza con la quarta posizione endecasillabica.

Al suo interno, il gruppo di schemi F comprende numerose varianti che riguardano l'organizzazione sintattica del periodo che copre la sestina iniziale, tra le quali la più frequentata è senza dubbio quella di tipo F2 (4+2)+2, ovvero la realizzazione che segna con maggiore evidenza uno snodo sintattico - seppur intra-periodale - in coincidenza con la metà della stanza. Per lo stesso motivo, il secondo schema più frequente prevede un'organizzazione interna della sestina in tre distici, F4 (2+2+2)+2, che ripropone nuovamente una debole pausa tra proposizioni a conclusione della prima quartina, ma che è qui gerarchicamente equipollente allo stacco in seconda posizione.

F1: 6 + 2, F3: (2 + 4) + 2, F5: (3 + 3) + 2

L'esigua frequenza di tali tipologie d'ottava giustifica un'analisi complessiva dei tre schemi minoritari del gruppo F. Inoltre, nonostante la diversa strutturazione interna della sestina iniziale della stanza, l'organizzazione del discorso narrativo ripropone strategie del tutto simili nelle tre differenti varianti. Emerge infatti chiaramente che il distico finale sia non solo sintatticamente, ma anche logicamente staccato dagli endecasillabi precedenti, rispetto ai quali la conclusione mostra spesso una variazione che è data non tanto da un scatto di tipo narrativo, quanto soprattutto da un cambiamento del registro linguistico.

La prima ottava portata ad esempio si apre con un tono prettamente lirico e sostenuto, denso di echi fonici e di costruzioni retoriche di tipo anaforico, che allungano il periodo sull'arco di sei endecasillabi, secondo uno sviluppo progressivo per aggiunta di proposizioni coordinate che inarcano spesso i versi. Il distico finale riporta invece il discorso ad una dimensione ben più concreta ed ancorata al contesto storico contemporaneo a Voltaire: il giornale dei Gesuiti pubblicato a Trevoux dall'inizio del Settecento. L'aspetto interessante non è tanto il contenuto semantico dei versi, presente già nella versione francese, quanto piuttosto la scelta montiana relativa alla collocazione di tale materiale rispetto allo spazio strofico, che riattiva la tradizionale funzione marcata del distico in chiusa:

²² Praloran 2009, p. 239.

Diva possente e prima infra le dive,
 deh fra la turba de' tuoi parti immensa
 dimmi chi t'hai più caro, e chi più scrive
 pesante e basso e più stoltezze addensa,
 chi più raglia, più muggia, e più abortive
 l'idee sviluppa, insomma chi men pensa.
Ah veggo, o Dea, che il tuo più dolce amore
 III 35,1-8 *del Giornal di [Trevigi] è l'estensore.*

Nei casi più caratteristici della traduzione italiana, il distico finale assume, in rapporto ai versi precedenti, una funzione clausolare di tono perentorio, per il quale Monti si avvale di motti di spirito, espressioni proverbiali o modi di dire, spesso in aggiunta rispetto alla versione volterriana. Nell'ottava seguente la voce che parla è quella autoriale, che interviene in prima persona sospendendo il *continuum* narrativo per commentare un evento svoltosi in precedenza. Interessanti in particolare i due endecasillabi conclusivi, che consistono in due versi-frase di cui solo il primo è tradotto dal testo francese:

So ben che v'ha lettori assai bricconi,
 gente senza pudor, gente molesta
 alle spose di Dio, sciocchi buffoni,
 che senza un'oncia di cervello in testa
 ardiscono insultar, Dio li perdoni,
 alle fanciulle a cui s'alza la vesta.
Lasciateli cantar sorelle care:
 XI 7,1-8 *dura cosa co' matti aver che fare.*

In questo caso, il settimo verso svolge una funzione essenzialmente *conativa*, cioè allocutiva, che qui però non stabilisce un contatto tra narratore e narratario, ma tra narratore e le protagoniste della vicenda, alle quali viene rivolta l'apostrofe. Il verso conclusivo, che amplifica la funzione dinamica e scattante della chiusa, è un'appendice montiana, ed assume invece una funzione piuttosto *ideologica*,²³ di commento ironico degli avvenimenti, che condensa il tono sottilmente satirico dell'intera stanza. Una rapida osservazione della sestina strofica mostra inoltre una costruzione sintattica che procede per aggiunta a partire da una reggente esposta in *incipit* (*So ben*), a seguito della quale il periodo si sviluppa per accumulazione di apposizioni e di subordinate relative.

F2: (4+2) + 2

Si tratta dello schema d'ottava più frequente all'interno del gruppo di tipo 6 + 2, in cui la sestina uniperiodale si struttura in due segmenti proposizionali rispettivamente di quattro e due versi. In relazione alle differenti realizzazioni della stanza montiana, tale schema rappresenta una tipologia abbastanza frequente, soprattutto, com'è già stato anticipato, per il mantenimento di una pausa sintattica in posizione canonica della metà d'ottava. Una delle realizzazioni più frequenti di tale schema prevede che tra la sestina

²³ Riprendo le definizioni di funzione *conativa* o *fatica* (contatto con il narratario) e *ideologica* (commento del narratore sugli eventi narrati) da Genette 1976, pp. 303-304.

iniziale e il distico conclusivo si giochi il passaggio dal discorso diretto a quello del narratore (o viceversa, ma meno di frequente). Ciò significa che a cavallo tra sesto e settimo verso spesso cade uno stacco abbastanza netto, sia a livello logico-narrativo che prettamente linguistico, a sottolineare da un lato l'elevato grado di compattezza che assume la sestina iniziale, e dall'altro come in queste realizzazioni strofiche il distico finale faccia sterzare lo sviluppo del racconto assumendo un ampio statuto di autonomia.

Nell'esempio seguente, la strofa si apre con un discorso autoriale che descrive l'esito comunque positivo dello scontro in cielo tra San Dionigi e San Giorgio; tale descrizione si conclude a fine sestina, mentre il distico chiude la scena introducendo una nuova battuta dialogica:

E fibre e sangue e carne e tutto quanto
consolidossi, a segno che rimaso
non fu vestigio all'uno e all'altro santo
di tronca orecchia, o di tagliato naso
tanto la ciccia ben nudrita, e tanto
puro i santi han l'umore in ogni vaso.
Poi Gabriele in tuon di presidente:
XI 54,1-8 “Qua, datevi un amplesso allegramente”.

Anche all'interno delle stanze di tipo F2 non dialogiche, lo stacco tra sesta e settima posizione risulta piuttosto marcato, coincidendo spesso con un cambio di prospettiva o di passaggio ad un nuovo avvenimento:

O Gherardo, Gherardo, e voi che siete
gli accusatori, frateci di scuro
e bianco manto, e voi ch'arso volete,
giudici scribi e testimon, l'impuro;
e voi del par che stolti il proteggete,
ah nessuno di voi gli è il mago, il giuro.
Ma lasciamo Gherardo, e diasi l'occhio
III 32,1-8 a ciò che vide alfine il buon Capocchio.

Qui lo snodo avviene sul passaggio di focalizzazione tra un personaggio e l'altro, all'interno di un contesto discorsivo di commento autoriale; inoltre, come nell'esempio precedente, la coppia endecasillabica finale è introdotta da una particella che sottolinea lo scarto logico-narrativo. L'*indicazione di regia*²⁴ espressa dal distico finale è inoltre presente nella sola traduzione italiana, dove Monti sente la necessità, a differenza del testo francese, di indicare esplicitamente i trapassi narrativi del racconto, perché spezzato dall'andamento strofico in ottave.

F4: (2 + 2 + 2) + 2

Lo schema d'ottava di tipo F4 si articola secondo il tradizionale andamento della stanza per coppie endecasillabiche, tra le quali si avverte un forte legame sintattico, ad eccezione del distico finale autonomo rispetto alla sestina precedente. La coesione dei

²⁴ Genette 1976, pp. 303-304.

primi versi è garantita non solo dall'organizzazione periodale unitaria, che prevede differenti strutturazioni interne, ma anche da alcuni elementi lessicali che ne aumentano la compattezza. Nella maggior parte dei casi i tre distici iniziali si strutturano su serie rimiche desinenziali, per lo più di tipo verbale, che orientano la costruzione sintattica interna delle coppie endecasillabiche verso una medesima conformazione (con verbo in punta), a cui qui si aggiunge anche una ripresa lessicale interna proprio a cavallo della metà d'ottava:

Fra' Capocchio in quel punto il bel paese
della Sciocchezza abbandonato *avea*,
e cinto di vapori al campo inglese
con un gran SACCO indosso *discendea*;
SACCO di belle asinerie che prese
da certi libri monacali *avea*.
Così imbastato rabbuffato e stracco
III 61,1-8 scosse, appena arrivato, il suo gran sacco.

Com'è visibile dall'esempio, il distico finale, introdotto dall'avverbio *così*, come spesso avviene per gli schemi simili di tipo F2, assume un valore riassuntivo-conclusivo rispetto ai versi precedenti. Da notare anche, a mio avviso, il costante gioco allitterante sul suono "duro" /k/ (più spesso doppio), che amplifica ulteriormente, tramite forti echi interni e una sorta di paronomasia (*sacco-stracco*), l'iterazione del termine *sacco*.

SCHEMI G (4+2+2): QUARTINA SEGUITA DA DUE DISTICI ISOLATI

Il gruppo di ottave G, che conta una frequenza modesta all'interno del poema (5,96%),²⁵ presuppone una pausa sintattica forte sia in coincidenza della metà strofica che tra i due distici conclusivi. La prima quartina invece si struttura su un periodo unitario, che mentre per lo schema G1 prevede un'organizzazione in distici, per la tipologia G2 rimane indivisibile. La percentuale della *Pulcella* segna inoltre uno scarto significativo rispetto ai valori del *Furioso*, dove le ottave di tipo G sono abbastanza numerose (10,11%, terzo valore tra i gruppi), ulteriore conferma di una maggiore propensione da parte di Ariosto per schemi strofici con distico finale isolato.

Nella *Pulcella*, la tipologia strofica G2 è la più frequente all'interno del gruppo, a dimostrare nuovamente come l'ottava tenda ad una costruzione del tipo 4 + n, dove i primi quattro versi non assecondano la tradizionale strutturazione metrica in distici. La caratteristica della stanza montiana infatti è un gioco di equilibrio tra una sezione, tendenzialmente una quartina, la cui organizzazione sintattica spesso non rispetta le lunghezze versali, con i conseguenti fenomeni inarcanti marcati, ed una sezione che invece tende maggiormente a ricomporre l'irregolarità periodale, secondo una tradizionale strutturazione periodale in distici.

²⁵ Nella *Pulcella* gli schemi appartenenti al gruppo G (4+2+2) sono minoritari rispetto ai corrispondenti schemi pari a tre sezioni E (2+2+4), come avviene nell'*Innamorato* (cfr. Praloran 1988). Diverso invece il caso dell'Ariosto, dove il gruppo di schemi G è più frequente, anche se di poco, rispetto all'opposto.

G1: (2+2)+2+2

Si tratta di poche ottave che si organizzano secondo una struttura tipicamente tradizionale della stanza cavalleresca, ovvero con un andamento per coppie endecasillabiche, una pausa forte in quarta posizione e un distico finale sintatticamente isolato. La prima quartina, divisibile in due metà equivalenti, poggia più di frequente su rapporti sintattici di tipo paratattico, con congiunzione copulativa in apertura del terzo verso:

La gran madre di Dio l'ardente e casta
mia prece intese dall'eteree sfere,
e il valor vostro, a cui non si contrasta,
scender qui fece sul divin somiere.
Voi mi toglieste alla feral catasta,
per voi vivo, e il mio voto ho da tenere.
Altrimenti la vergine Maria
VIII 21,1-8 tutta ragion di castigarmi avria.”

Com'è visibile dall'esempio proposto, spesso tale schema si associa a contesti dialogici, in cui il dettato è sintatticamente più segmentato e “facile”. Da notare inoltre la chiusa perentoria del discorso diretto, assente nella versione di Voltaire, che conferisce al distico finale un tono conclusivo, più rapido e divertito.

Tra le scarse ottave di tale tipologia emerge inoltre abbastanza chiaramente come la brevità del periodo finale, di due soli versi, introduca più spesso un nuovo discorso che prevede una continuazione nella stanza successiva.²⁶

G2: 4+2+2

Com'è stato già anticipato, lo schema d'ottava costruito su una quartina indivisibile seguita da due distici isolati rappresenta una soluzione abbastanza presente tra le diverse tipologie della stanza montiana, ma meno frequentata rispetto allo schema corrispondente E2 (2+2+4). Due sono i contesti più consueti a cui si associa questa realizzazione strofica: il discorso diretto e i momenti più strettamente narrativi. In primo luogo infatti, come avviene per la tipologia G1, il discreto tasso di frammentazione sintattica di queste ottave si presta ad un periodo fortemente segmentato per le brevi battute del discorso diretto:

Oh cielo! Un naso ed un'orecchia? Ohimè!
Di Dio la grazia e la Misericordia
v'avea formati tutti e due, perché
predicaste la pace e la concordia.
E voi da pazzi per non so quai re
seminate la guerra e la discordia.
Orsù del cielo la rinunzia fate,
XI 51,1-8 o tosto il capo al mio voler piegate.

Questi tipi di ottave non presentano, nonostante gli stacchi sintattici, bruschi cambiamenti dal punto di vista logico o del tono linguistico, nemmeno nel distico finale,

²⁶ Cfr a questo proposito il paragrafo 4, dedicato ai legami interstrofici.

in cui è generalmente assente uno scarto nel procedere del discorso. La stessa fisionomia di tipo dialogico si riscontra per le strofe in cui interviene la voce del narratore, che parla in prima persona:

Vien qui, vien qua, mio bel padre Gherardo,
ché far ti voglio il meritato onore
di due versetti a parte. Oh maliardo
direttor di fanciulle e confessore!
sei qui dunque mio dolce pappalardo
delle griglie gentil predicatore!
Che di' tu della bella penitente
che sul letto converti? Ottimamente.

III 30,1-8

Accanto ai contesti dialogici, lo schema d'ottava G2 si riscontra di frequente, come ho anticipato, all'interno dei momenti più prettamente narrativi del poema. In queste occasioni, le strofe si strutturano secondo meccanismi sintattici molto simili, che prevedono, ad apertura di almeno due delle tre partizioni versali, le stesse tessere grammaticali in parallelismo isocolico; inoltre in queste ottave il discorso si articola in maniera compatta, ovvero senza stacchi dal punto di vista logico-narrativo. Nell'esempio seguente la quartina e i due distici si concentrano ognuno sull'azione di un singolo soggetto che partecipa alla scena, descritta in toni triviali e comici; la strutturazione sintattica, pre-esistente già nella versione francese, viene riversata nella forma strofica dell'ottava in maniera tale da aprire ciascuno dei due distici conclusivi con il soggetto della frase:

[Agnese] Sì vestita e dell'armi sotto il peso
piegando e bestemmiando per l'angoscia
cavalca rannicchiata, e tutto offeso
n'ha il derettano e livida la coscia.
Bonel sopra un corsier normando ascaso
ronfa al suo fianco e dondola e si scoscia.
E Amor che tutto per la bella teme
veggendola partir, sospira e geme.

III 48,1-8

Una diversa organizzazione sintattica dell'ottava prevede che il parallelismo, nel caso seguente, poggi su elementi verbali disposti in posizione marcate nelle diverse sequenze versali. La collocazione dei predicati in *incipit* della prima e della terza partizione (vv. 1 e 7) è già presente nel testo francese, ma è interessante osservare come Monti disponga tali tessere in posizioni endecasillabiche che delineano geometrie ed echi in relazione allo spazio strofico e alle sue suddivisioni interne, e aggiunga accanto ad esse altri elementi verbali ad attacco di verso, per incorniciare la prima sestina (v. 6), e, in dittologia, ai versi pari 2 e 4:²⁷

²⁷ Cfr. i corrispondenti versi francesi, dove sono presenti i due elementi verbali ad aprire il primo e settimo verso, mentre sono assenti gli altri parallelismi individuati in Monti: «*Elle tremblait* que Christophe Arondel / Ne transperçât de quelque coup mortel / La douce peau de son cher La Trimouille, / Que de ses pleurs tendrement elle mouille. / La dame anglaise animait son Anglais / D'un coup d'œil fier et sûr de ses attraits. / *Elle n'avait* jamais versé de larmes; / Son cœur altier se plaisait aux alarmes» (VIII, 291-298). Da sottolineare anche come in luogo di un solo verbo francese la traduzione scelga invece lo stilema della dittologia.

[Dorotea] *Teme* che d'Arondello una stoccata
 NON FORI E SQUARCI al suo gagliardo Achille
 la finissima cute; e desolata
 IL BACIA E LAVA di dolenti stille.
 All'Inglese l'Inglese imperturbata
porge ardir con secure alte pupille.
Non conobbe mai lagrime il suo ciglio,
 VIII 42,1-8 né il cor fiero esultò che nel periglio.

SCHEMI H (2+4+2): DISTICI AUTONOMI AD INIZIO E CONCLUSIONE D'OTTAVA

Si tratta di schemi minoritari in relazione al generale trattamento dell'ottava, la cui particolarità (e causa della loro scarsità) è data essenzialmente dal mancato rispetto della pausa sintattica forte in coincidenza con la metà strofica. Le rare ottave di tale schema sono per lo più stanze di collegamento: esse possono continuare un discorso più ampio rispetto allo spazio insufficiente degli otto endecasillabi, accogliendo al loro interno segmenti appartenenti a porzioni testuali interstrofiche, ovvero che dal punto di vista logico continuano nelle ottave seguenti o cominciano in quelle precedenti. Spesso infatti uno dei due distici che compongono queste ottave rappresenta un materiale logicamente "eccedente", perché legato ai versi che compongono le strofe limitrofe e svincolato dai restanti endecasillabi della stanza; questo fenomeno avviene assai di frequente anche nelle ottave tassiane del medesimo schema, soprattutto in relazione alla coppia di versi iniziale.²⁸

Un esempio, in cui la connessione logica tra la strofa precedente e il primo distico della seguente porta con sé un richiamo lessicale forte, con una sorta di anadiplosi:

III 11,6-8 Insomma come un papa in Campidoglio
 è adulata, servita; e sembra vera
 sovrana ma non è che *una Chimera*.

Una vera Chimera, un Chilperico,
 un re che stassi colle mani in mano.
 L'avidia Furberia ministro antico,
 ministro degno di cotal sovrano,
 fa tutto: ed ella che ha cervel di fico,
 ella stessa seconda quel marrano.
 III,12,1-8 La sua gran corte poi, corte bandita,
 de' più profondi astrologi è fornita.

Spesso le ottave di questo tipo introducono all'ultimo distico, e/o chiudono nel primo, una battuta di dialogo, con una grande apertura anaforica e/o cataforica dello spazio strofico; un esempio ne è il caso seguente, dove le tre partizioni interne dell'ottava presuppongono inoltre una focalizzazione su un personaggio sempre diverso:

²⁸ Cfr. Soldani 1999a, pp. 322-324. Per un'analisi più approfondita dei rapporti interstrofici nella *Pulcella* si rimanda al successivo paragrafo 4.

*Mosse il Re quel discorso: il suo cuor tenne
sempre a clemenza, natural suo morbo.
Giovanna d'altra parte al Re sostenne
che impiccarli era d'uopo e darli al corbo,
che i Freloni e gli augelli di tai penne
non eran buoni che a guarnire un sorbo.
Ma il gran Bastardo più profondo e saggio
XVIII 35,1-8 tenne da buon guerrier questo linguaggio:*

I due esempi riportati esemplificano peraltro bene le diverse strutturazioni che può assumere la quartina centrale della strofa: mentre nel primo caso si tratta di un gruppo di quattro versi indivisibili, fortemente inarcati e svincolati dalla misura endecasillabica, nel secondo caso l'organizzazione sintattica della quartina è assai più regolare, sviluppandosi simmetricamente rispetto alla metà dell'ottava, "contornata" da due subordinate oggettive (vv. 4-5) introdotte dalla stessa congiunzione in anafora.

SCHEMI I (2 + 6): DISTICO INIZIALE E SESTINA

Il gruppo di schemi d'ottava di tipo 2 + 6 sono molto scarsi rispetto alle altre realizzazioni strofiche (come d'altra parte anche nel *Furioso*), oltre ad essere decisamente lontani dalle tendenze maggioritarie della stanza montiana, prime tra tutte il mantenimento della pausa centrale in quarta posizione e la chiusura su una quartina unitaria. Inoltre c'è da tener presente che questi schemi esulano completamente dalla struttura metrica immanente dell'ottava, del tipo 6 + 2. Mi pare interessante dunque soffermarsi su tali moduli, in particolare per lo statuto narrativo che possiede il distico iniziale, in relazione al suo valore connettivo con la strofa precedente, vista la generale fluidità del discorso narrativo della traduzione montiana.

I1: 2 + (2+2+2); I2: 2 + (3+3); I3: 2 + 6

I due gruppi periodali giustapposti, di differente lunghezza, accolgono spesso al loro interno delle battute di dialogo di due diversi personaggi, accompagnate o meno dal discorso indiretto. Un esempio:

Eccovi il frutto della sua clemenza,
ecco ciò che co' dotti si guadagna".
Agnese, ch'è una busta d'indulgenza
sempre discreta, né giammai si lagna,
dicea: "Pazienza o mio Bonel, pazienza;
crostate pel Signor questa castagna,²⁹
né vi faccia odiar tale avventura

XVIII 45,1-8 i letterati e la letteratura.

Com'è visibile dall'esempio riportato, queste tipologie d'ottava accolgono al loro interno un materiale narrativo che presuppone forti legami con le stanze limitrofe, in particolare per quanto riguarda il distico iniziale con i versi che lo precedono. In molti casi infatti i primi due endecasillabi della strofa sono logicamente dipendenti all'ottava precedente, svolgendo un ruolo di connettore anaforico che spesso riassume sinteticamente l'evento descritto. A volte il distico iniziale frena il fluire del *continuum* narrativo, come in questo esempio, attraverso una similitudine che contemporaneamente stacca e lega il discorso:³⁰

Ma parmi che sien sordi i lavoranti,
tutti in quella grand'opra affaccendati,
e sopra le lor suore appollaiati.

XI 22,6-8

*Tal d'asini uno stuolo i fior nell'orto
diserta, e del padron sprezza le grida.*
Visto il brutto lavor, di pio trasporto
e d'orror piena l'alma a Dio s'è fida,
freme Giovanna, ed il pregar suo porto
al buon Dionigi che di sé l'affida,
di dosso in dosso il fatal brando mena,
di nuca in nuca, e via di schiena in schiena.

XI 23,1-8

Altre volte i primi due versi d'ottava spingono in avanti la narrazione realizzando il passaggio dal discorso diretto precedente al piano dell'azione reale:

Corriam dietro al ladron che ce l'accocca,
racquistiamle, e trovate che l'avremo
pe' lor begli occhi all'armi torneremo".

VIII 51,6-8

²⁹ Com'è facilmente immaginabile, il verso così colorito e popolare della traduzione è del tutto assente nell'originale francese, così come la *geminatio* al verso precedente. Emerge in particolare il raro verbo *crostare*, che sembra quasi non conoscere attestazioni in letteratura (GDLI: *crostare* 'fare cuocere un cibo in modo che si formi sulla superficie una crosta', solo in Artusi. Assente nella Crusca e nel TB. Ma forse qui vale per *scrostare*); anche l'intera espressione, che parrebbe un modo di dire, risulta assente nei repertori consultati.

³⁰ Casi simili anche nella *Liberata*; cfr. Soldani 1999a, pp. 321-322.

*Piacque l'avviso, e differir la festa
da buoni amici di lor donne in traccia.
Ma fatta poca strada alla foresta
l'un grida: "Ohimè la coscia! Ohimè le braccia!"
"Ohimè il petto", quell'altro, "ohimè la testa!"
e mancar vedi su la smorta faccia
quegli spirti animai che i vasi in noi
irrigando del cor forman gli eroi.*

VIII 52,1-8

Per quanto riguarda invece il mancato rispetto della tradizionale divisione strofica in quarta posizione, che diviene più accentuato per gli schemi I2 e I3, si osserva che nella maggior parte dei casi Monti evita di accentuare il legame sintattico già solido tra quarto e quinto verso con inarcature troppo tese. Nella maggioranza dei casi infatti gli *enjambements* che cadono in coincidenza con la metà d'ottava sono per lo più di tipo sintattico, ovvero deboli, tra sintagmi unitari che non vengono spezzati al loro interno, come accade invece molto spesso per altri luoghi strofici e in generale per la scrittura della *Pulcella*.³¹

L'inarcatura più forte tra quarto e quinto endecasillabo è presente nell'ottava seguente, dove vengono divaricati a cavallo di verso il verbo e il complemento oggetto:

*Di Giovanna e d'Agnese l'avventura
per suo tema pigliò questo erudito:
ed io l'ammiro, e stimo assai ventura
l'aver sempre altamente preferito
sì castigata ed utile lettura
a quei romanzi di gusto scipito
che di voto cervel languenti aborti
veggonsi nati tutto l'anno e morti.*

VIII 3,1-8

SCHEMI L: SUDDIVISIONI DISPARI

Le ottave appartenenti al gruppo di schemi definiti genericamente dispari rappresentano un numero relativamente elevato (10,18%, terzo tra i valori dei gruppi), soprattutto se lo consideriamo in relazione alla loro fisionomia "irregolare": le suddivisioni strofiche interne infatti non rispettano né il tradizionale andamento per distici, né la pausa centrale tra quarto e quinto verso. I due soli schemi che si strutturano su almeno un distico in apertura (L1 2+3+3) o in chiusura d'ottava (L3 3+3+2) stemperano l'autonomia di tali partizioni versali in rapporto alle altre due sezioni indipendenti che dividono lo spazio strofico; tuttavia rappresentano due tipologie con frequenze molto scarse rispetto ai maggioritari L2 (5 + 3) ed L4 (3 + 5). Queste soluzioni strofiche prevalenti dimostrano nuovamente la propensione montiana per una divisione sintattica dell'unità dell'ottava in due sezioni piuttosto che in tre.

³¹ Cfr. cap. IV.

L1: 2+3+3; L3: 3+3+2; L5: 3+2+3

Le tipologie d'ottava strutturate su tre sezioni, che ripartiscono lo spazio metrico in gruppi versali dispari, sono assai minoritarie nei canti schedati, e si legano principalmente ai momenti più concitati del discorso narrativo, per altro assai poco frequenti, dove appunto l'agitazione della narrazione trova riflesso nella struttura "scombinata" della stanza. I contesti più adatti a tali schemi strofici sono senz'altro i fatti d'arme, dove la velocità delle azioni e i continui passaggi di focalizzazione sui diversi personaggi coinvolti nello scontro si riflettono sull'elevato numero di segmentazioni della stanza:

Drizza *Trimuglio* un colpo di bravura
del superbo Cristoforo alla barba,
poi salta indietro, e in guardia s'assicura.
Cristoforo, a cui poco il colpo garba,
risponde in terza, e stretta la misura
un altro all'avversario ne ribarba;
lo ferisce alla coscia, e di sanguigne
VIII 46,1-8 stille il candido avorio gliene tigne.

Gli schemi strofici dispari a tre sezioni si associano altrettanto bene ai contesti a carattere prevalentemente dialogico, soprattutto in relazione alle battute di dialogo veloci e segmentate, pronunciate dai personaggi durante le scene più concitate (nel caso seguente durante l'assalto, da parte di un manipolo di inglesi, ad un convento di suore):

XI 22,1-8 Il sanguinoso corpo calpestando
gridava l'eroina a quei furfanti:
"Fermatevi, crudeli, un sì nefando
lavor cessate, non tirate avanti,
temete Iddio, profani, e questo brando".
Ma parmi che sien sordi i lavoranti,
tutti in quella grand'opra affaccendati,
e sopra le lor suore appollaiati.

All'interno delle diverse sezioni periodali della strofa (qui di tipo L1), in particolare delle partizioni di tre endecasillabi, la strutturazione sintattica si articola sia su versi-frase (cfr. gli ultimi tre versi), sia su pause forti che non coincidono con la misura endecasillabica, con i conseguenti fenomeni inarcanti accusati (cfr. vv. 3-4) o comunque di forte segmentazione del verso (come i vv. 3 e 4). Un esempio simile è il successivo, ancora di tipo L1, dove le due sezioni tri-versali sono di nuovo attraversate da sconvolgimenti sintattici, che rompono l'unitarietà dell'endecasillabo (vv. 3, 4 e 8, questi ultimi due con una sorta di corrispondenza isocolica in punta) e che inarcano fortemente i versi (vv. 3-4), a cui qui si aggiunge un richiamo lessicale anaforico (*prende*, vv. 3 e 5) che incornicia la seconda sezione strofica:

Pel buio se ne va gatton gattone,
 e nella stanza tacita si caccia.
PRENDE le brache di Sandò, vi pone
 dentro le bianche cosce, *E SE L'ALLACCIA*:
PRENDE ancor di Giovanna il panzerone.
 Il bellicoso e duro usbergo impaccia,
 pesta, ammacca sua carne tenerella:
 III 44,1-8 Bonel sostiene il braccio, *E LA PUNTELLA*.³²

I due schemi che presentano una segmentazione su un distico iniziale o finale, rispettivamente L1 ed L3, dimostrano ancora una volta la scarsissima autonomia logico-sintattica di tale coppia versale rispetto al resto dell'ottava (visibile già nell'esempio precedente). Spesso infatti il discorso continuo di tali strofe prevede legami con i versi limitrofi, soprattutto con le stanze precedenti. Un esempio, con vero e proprio scavalco interstrofico, che forse sottolinea anche iconicamente il senso di disordine, affollamento e caoticità della scena:

VIII 9,1-8 Fra mille rischi adunque al bel paese
 de' Lombardi sen corse. Di Milano
 giunto alle porte il nostro Poetese,
 lo cinge, l'urta, il preme una gran mano
 di popolo imbecille e discortese
 che con stupido sguardo e pie' villano
 corre in città dai campi più vicini:
preti, frati, borghesi, contadini,

madri, figlie, ragazzi; ed è un fracasso,
un concorso, un subuglio dionesto.
 Ognuno a gara precipita il passo,
 e si cade, e si grida: "Facciam presto;
 non avrem tutti i di si bello spasso".
 Dimanda il Paladin che vuol dir questo,
 e narrangli del rogo che la pia
 VIII 10,1-8 lombarda gente a contemplar venìa.

L2: 5 + 3; L4: 3 + 5

Sono i due schemi strofici più frequenti del gruppo, in particolare lo schema L2, che registra la frequenza maggiore tra le diverse soluzioni dispari, a sottolineare nuovamente la maggiore preferenza del Monti per strutturazioni sintattiche più ampie. A differenza degli schemi L a tre sezioni, queste ottave non presuppongono particolari legami logici e/o sintattici con le strofe limitrofe, mantenendo dunque una certa completezza e autonomia. Gli endecasillabi possono invece essere segmentati al loro

³² Da notare anche gli ulteriori giochi isocolici e chiasmici: tra i versi 3 e 5, dopo l'identico verbo, per inversione della struttura Oggetto + Complemento di specificazione; tra la quasi totalità dei versi costruiti sul medesimo ordine Verbo + Oggetto (vv. 3, 3-4, 5, 7 e 8) e l'unica proposizione con ordine inverso Oggetto + Verbo (v. 6).

interno per la presenza di diverse proposizioni giustapposte, che non rispettano le pause metriche e che inarcano fortemente i versi. Un esempio:

Un bel segreto a mio parer sarà
saper la gente abbarbagliar, *d'un nome*
rivestirsi divin, la fantasia
dell'inimico soggiogar, siccome
fero i Romani a cui tutto obbedia.
Coi prodigi per lor *disfatte e dome*
fur tutte genti, e lor propizio il cielo
III 4,1-8 delle sacre cortine aperse il velo.

Le realizzazioni più marcate rispetto a tale propensione inarcante prevedono che all'interno delle due sezioni cadano più periodi giustapposti, che cesurano fortemente gli endecasillabi, soprattutto in relazione alle battute di dialogo pronunciate dai diversi personaggi:

“lo vi seguo a cavallo in su l'istante”,
Trimuglio ripigliò. “Lo bramo anch'io”,
soggiunge tosto la sua bella amante.
“Antico m'arde di veder desio
la feconda d'eroi corte galante,
e Carlo, e la Giovanna a cui fe' Dio
dono di tanto ardire, e la cortese
VIII 19,1-8 arbitra del suo re tenera Agnese.

Enjambements marcati sono comunque molto frequenti anche quando i periodi si strutturano su poche e più ampie proposizioni, i cui sintagmi si spezzano spesso a cavallo di verso, com'è evidente anche dall'esempio proposto in precedenza. In generale, dunque, l'irregolare segmentazione versale di tali ottave sembra rispecchiarsi nello sconvolgimento del rapporto metro-sintassi, nella sproporzione delle lunghezze proposizionali e nella complicazione dell'ordine dei costituenti della frase.

È inoltre interessante notare che lo schema di tipo L2 (5 + 3) è in linea con la generale tendenza dell'ottava montiana a non specializzarsi più di tanto in relazione alle sezioni strofiche. La seconda partizione di tre endecasillabi, che chiude la stanza, svolge infatti raramente una funzione riassuntivo-conclusiva, o comunque di stacco logico, rispetto ai versi che la precedono. Più di frequente la chiusa continua il discorso narrativo senza soluzione di continuità, ovvero senza assumere un particolare statuto di alterità o autonomia; spesso anzi i tre versi finali sono legati ai precedenti da fenomeni di tipo logico-formale, come in:

Una bilancia lor, ch'altri non tocca,
 l'ingiusto e il giusto, il falso e il vero pesa
 dentro DUE larghi gusci: *uno* ribocca
 di sangue e d'oro, che il ladron di chiesa
 per lor salute ai penitenti scrocca.
L'altro tutto ripien si contrappesa
 di rosari, novene, e giubilei,
 III 27,1-8 d'indulgenze, di bolle, e d'Agnus Dei,

dove la struttura semantica correlativa, che coinvolge tutti gli otto endecasillabi, si organizza all'interno dello spazio strofico in maniera irregolare e asimmetrica, sbilanciata rispetto alle misure versali. Un esempio analogo è il seguente, dove la distribuzione delle proposizioni nelle sedi marcate (in primo luogo ad inizio delle due sezioni, oltre che al secondo verso) si avvale di simili tessere sintagmatiche oltre che del medesimo avverbio in anafora *poi*:

Poi parlò della Vergine Maria,
poi raccontò siccome avea già fatto
 a san Dionigi un voto in Lombardia,
 di sostener dovunque a brando tratto
 di sua donna l'onor la leggiadria.
Poi soggiunse a quel fiero: "lo non ribatto
 della vostra i gran pregi, e credo ch'ella
 VIII 34,1-8 soprattutto sia saggia al par che bella.

La tessera lessicale in ripetizione, seguita dal verbo al passato remoto, non solo produce un'eco interna alla stanza, conferendole compattezza e omogeneità, ma lega anche, dal punto di vista semantico, le proposizioni principali (vv. 1, 2 e 6) in rapporto enumerativo, di successione temporale, in cui non risultano rapporti gerarchici tra le azioni descritte.

SCHEMI M: VERSI SINTATTICAMENTE ISOLATI

All'interno di tale raggruppamento sono state classificate tutte le ottave la cui suddivisione interna non rispetta la misura minima del distico, ma che accoglie invece versi isolati dal punto di vista sia sintattico che logico. È stata infatti operata una differenziazione tra le stanze strutturate su versi-frase che appartengono logicamente ad architetture sintattiche più ampie, e queste ottave di tipo M, i cui endecasillabi indipendenti non sono riconducibili all'interno di sezioni strofiche di maggior estensione.

Nella maggioranza dei casi il verso indipendente si riscontra all'interno dell'ottava, il più delle volte in quinta posizione, al seguito di una quartina indivisa e precedente rispetto ad una sezione conclusiva di tre endecasillabi. Il quinto verso-frase si inserisce spesso in strofe affidate alla voce autoriale, bloccando il *continuum* narrativo; in questi contesti l'endecasillabo isolato svolge la funzione che Genette³³ definisce *ideologica*,

³³ Genette 1976, pp. 303-304.

quando cioè il narratore interviene con considerazioni o commenti agli avvenimenti narrati, in forma repentina, perentoria e spesso di sapore proverbiale:

Pranzar convenne: perocché mal grado
i nostri guai (n'ho fatto esperienza)
noi poveri mortali amiam di rado
darci, quantunque afflitti, all'astinenza.
Anche nell'ira un bel mangiare è grado.
Quei vati il san tenuti in riverenza
il buon Virgilio io dico ed il ciarliero
pur ne' suoi sonni venerato Omero.

x 27,1-8

Lo stesso avviene in contesti più schiettamente narrativi, dove il quinto endecasillabo isolato accoglie una breve osservazione del narratore sull'evento raccontato, che permette in questo caso, con una sorta di funzione di rilancio, lo sviluppo successivo del discorso:

Salta dal letto e preso alla ventura
un nodoso baston, tronco di faggio,
fa risposta all'offese, e con bravura
si spinge sotto e aggrappasi col paggio.
L'uno e l'altro è campion senza paura.
Monroso è d'amor pieno e di coraggio,
e il fiero capellan sembra una furia
che di rabbia muggisce e di lussuria.

x 19,1-8

Numerose sono anche le ottave in cui l'endecasillabo indipendente si trova in *incipit* strofico, dove può assumere un valore cataforico, di introduzione, o anaforico, cioè a chiudere ciò che precede.³⁴ Raramente il verso-frase iniziale scioglie la tensione di un evento lasciato in sospeso nella strofa precedente, come nell'esempio seguente, dove il re Carlo rivolge i suoi pensieri all'amata lontana:

Come alle stanze sue si fu renduto,
ed alquanto la furia andò svanita
del demon della gloria, al mesto core
venne a dir sua ragion quello d'amore.

x 3,5-8

Perorò con più forza e fu vincente.
Il buon Prence ascoltò tutto distratto
il modesto cianciar della sua gente,
indi in camera sua si chiuse affatto.
Qui con trepida mano e cuor dolente
scrisse un foglio d'amor, che tratto tratto
bagnò di pianto. Ohimè, che ad asciugarlo
non v'era il suo Bonel. Povero Carlo!

x 4,1-8

³⁴ Riprendo i concetti di anaforicità e cataforicità da Praloran 1998 e 2009 e, in relazione alle inarcature liriche, da Soldani 2009.

Nel caso seguente il secco verso iniziale descrive una brevissima azione, alla quale fa seguito la reazione, narrata in maniera più ampia, di un diverso personaggio che partecipa alla medesima scena (Giovanna che risponde alle provocazioni di un soldato inglese):

*Ella gli cala sul naso un fendente.
Cade l'infame, e bestemmiando appresso
quella parola profferir si sente
tanto cara ai Francesi ed al bel sesso,
energica parola ed eloquente
consecrata al piacere, e cui sì spesso
il profan vulgo dalla bocca indegna
è solito scoccar quando si sdegna.*

XI 21,1-8

In pochissimi casi, infine, il verso-frase si colloca in *explicit* strofico, ovvero in quella posizione che invece nella tradizione accoglie più facilmente un endecasillabo sintatticamente isolato, soprattutto se con valore clausolare.³⁵ Riporto perciò un solo esempio, una sorta di caso-limite, in cui l'ottava (tra l'altro inarcata rispetto alla strofa precedente) è chiusa da tre endecasillabi sintatticamente indipendenti (anche se, a mio avviso, solo quello conclusivo può davvero considerarsi logicamente slegato dai versi precedenti):

X 13,8 concludon tutti Iddio benedicendo

che può Sua Maestà dormir sicura;
che a lui solo fra tutti il ciel concede
per favor sommo un'amica che pura
e immacolata serbagli la fede;
che Agnese è saggia, e gli amator non cura.
*Ma ohimè! la cosa va d'un altro piede.
Ama Agnese, e già fatta è la frittata.*

X 14,1-8 *Or credete alla gente letterata,*

dove è ancora evidente il legame tra tali versi brevi e indipendenti e la voce autoriale, che interviene soggettivamente nella narrazione attraverso queste secche battute o esclamazioni.

SCHEMI N: OTTAVE UNIPERIODALI O INDIVISIBILI

All'interno di tale categoria sono state classificate due diverse tipologie d'ottava legate da una caratteristica comune, ovvero dall'assenza di partizioni interne in base all'unità della lunghezza versale. Le strofe più numerose sono costruite su due periodi, le cui pause sintattiche non coincidono con le pause metriche di fine verso; poco meno numerose sono le ottave continue, ovvero strutturate su un unico periodo di otto versi (a tale tipologia si riferisce l'elevata percentuale ariostesca). Le architetture di queste

³⁵ Cfr. in primo luogo la caratteristica figurazione della clausola asindetica in Boiardo; Praloran 1988, p. 122ss.

stanze presuppongono una tensione sintattica che può essere sottesa per un ampio numero di versi; tale complessità a livello macrostrutturale giustifica forse il particolare trattamento dell'*ordo verborum* e delle inarcature, che non presentano fenomeni vistosamente marcati, al contrario di quanto avviene di norma nella scrittura montiana.

In particolare, le ottave uniperiodali presentano una struttura proposizionale che risente spesso di movimenti di anticipazione o posticipazione rispetto alla naturale collocazione delle frasi. La tensione macrosintattica può essere dovuta all'inserzione di apposizioni o relative che divaricano gli elementi nucleari della frase, o alla prolessi di più temporali giustapposte in anafora, come in:

Quando due galli o due mastini a vista,
o scontransi due amanti a naso a naso,
quando trova un austero giansenista
un gesuita di malizia vaso,
quando un fier luterano o calvinista
in un prete roman s'imbatte a caso,
appiccasi una zuffa immantinente
a colpi d'asta o penna o grifo o dente:

x 37,1-8

Come dicevo, è possibile osservare dall'esempio riportato che la strutturazione microsintattica delle frasi non prevede grandi sovvertimenti dell'ordine naturale dei componenti, e che le pause metriche di fine verso non spezzano sintagmi unitari, dunque non creano inarcature troppo tese.

Un solo esempio di ottava uniperiodale strutturata su un ordine complesso degli elementi sintagmatici, dove ancora il verbo principale è ritardato a chiusura strofica:

Verso il globo lunare, OVE si scrive
che già di pazzi il paradiso fosse
di quell'immenso abisso in su le rive
ove la Notte, l'Erebo, il Caosse
indistinti regnâr pria che furtive
le sue grand'ali avesse il Tempo mosse
sul creato universo, è *un vasto loco*
OVE il raggio del sol non ride, o poco.

III 9,1-8

La tensione sintattica è ovviamente meno forte per le numerose ottave indivisibili che si strutturano su due periodi di simile lunghezza. Nei casi in cui invece una delle due frasi occupi uno spazio strofico abbastanza ampio, allora la stanza si avvicina alla tipologia precedente, di tipo uniperiodale. In questi casi gli *enjambements* sono ancora piuttosto deboli, di tipo sintattico, e non si associano a particolari movimenti di dislocazione degli elementi della frase. La lunghezza del periodo più ampio è dovuta in diversi casi alla figura dell'enumerazione, soprattutto di tipo nominale, nel caso seguente all'interno di un'*ekphrasis*, introdotta da un tipico elemento deittico (*tu vedi*, in punta al v. 1):

La pittura è in emblema. Ivi *tu vedi*
passi da sofo, frizzi da stordito,
progetti d'ogni età fatti co' piedi,
peggio eseguiti e sghembi all'infinito,
le arroganti sentenze e i capopiedi
de' giornali, e codesto colorito
di stupende follie tutte in mescolio
dell'impostore è detto il guazzabuglio.

III 16,1-8

Quando invece i due periodi dell'ottava tendono ad avere lunghezze simili, allora le inarcature tra i versi diventano più forti (in corsivo quelle più marcate):

Martinguerra il furfante era nomato,
ladro al chiaro, e all'oscuro, e prode al *ballo*
di corsal, ma devoto, e dire usato
il rosario ogni giorno senza fallo,
onde mai non peccar. Vede nel prato
le due belle, e con lor più d'un cavallo
con bellissime selle, e *cinque o sei*
muli carichi d'oro e d'Agnus Dei.

VIII 48,1-8

Un'ultima ottava uniperiodale permette di esemplificare molto bene le strategie di collegamento interstrofico tra prima e seconda metà della stanza attuate nella *Pulcella*:

E tu (bello a vedersi), *e tu* là stai
con Escobar, versatile Molina,
e tu Dolcino, che bacciar ne dai
con man vezzosa UNA BOLLA DIVINA,
BOLLA onde Roma in suo cor rise assai,
del tartuffo Tellier sporca farina,
ma nobile fra noi cagion di liti,
di scandali, di colpe e di partiti.

III 18,1-8

In questa ottava, nella quale l'istanza narrativa parla in prima persona, è immediatamente visibile l'anafora di *e tu* (vv. 1 e 3), introdotta da Monti, con valore di legame di tipo logico-sintattico tra i due distici della prima quartina; a cavallo della metà strofica, poi, la ripresa lessicale di *bolla* (vv. 4-5), con valore chiarificatore, assente in Voltaire, compatta ulteriormente l'ottava intera con un movimento di focalizzazione crescente, grazie all'aggiunzione di nuovi dati relativi al termine ripetuto.

4. I LEGAMI INTERSTROFICI NELLA *PULCELLA*

Nei poemi epici della letteratura italiana, così come nella *Pulcella*, il discorso narrativo, che per sua natura è essenzialmente continuo, viene tradizionalmente organizzato in ottave, cioè in moduli strofici chiusi e in ripetizione, che spezzano la linearità del racconto. Tale condizionamento metrico spinge immancabilmente gli autori ad ideare *escamotages*, la maggior parte dei quali fissatisi nella tradizione letteraria, che permettano di superare lo spazio bianco tra le strofe mediante legami di differente tipologia, specie di natura lessicale. Sulla scorta degli studi fondamentali della Cabani, di Praloran e di Soldani, è stato possibile analizzare la configurazione delle riprese interstrofiche nella *Pulcella*, confrontandola con la situazione presente rispettivamente nei poemi composti da Ariosto, Boiardo e Tasso.³⁶ Nel presente capitolo si è preferito considerare il termine *legame interstrofico* nel senso più ampio possibile, accogliendo cioè in tale accezione non solo le vere e proprie riprese di elementi diversi tra ottave limitrofe, ma anche i collegamenti di tipo puramente sintattico, che rompono la tradizionale chiusura dell'unità strofica tramite "sconfinamenti" (Soldani) o "prolungamenti" (Cabani) di un periodo nell'ottava successiva, nonché gli "enjambements sintattici" (Limentani), che implicano un'attesa di completamento del discorso.

Tutti i differenti meccanismi connettivi tra le stanze si combinano, e si modificano, in relazione ad alcune caratteristiche peculiari della *Pulcella*, assenti nei modelli poemati della tradizione. Il testo montiano è infatti in primo luogo una traduzione; ciò significa che ogni elemento marcato della versificazione va analizzato in una prospettiva comparativa, che osservi la presenza o meno di tale struttura nel testo francese, e le eventuali modificazioni o adattamenti da parte di Monti. Inoltre la versione volterriana, come ho già più volte sottolineato, non si organizza in nuclei strofici, ma asseconda il *continuum* narrativo grazie alla successione ininterrotta di *decasyllabes* variamente rimati. Rispetto a tale fisionomia metrica, notevolmente più flessibile, l'operazione montiana di imbrigliare il racconto in ottave condiziona fortemente non solo la strutturazione interna delle stanze (cfr. il paragrafo precedente), ma anche l'impiego dei meccanismi di connessione tra esse. Da un lato si è già osservato come all'interno delle ottave della *Pulcella* la strutturazione sintattica tenda infatti a dissolvere la tradizionale chiusura e compiutezza delle stesse, in primo luogo smorzando lo statuto di autonomia del distico finale; dall'altro non si riscontra però una considerevole presenza di quegli sconfinamenti che rompono sintatticamente i confini strofici, per colmare lo stacco tra le stanze e avvicinarsi alla configurazione narrativa del testo francese.

Dall'analisi condotta, che si avvale dello stesso campione di canti impiegato per lo studio delle partizioni interne alla stanza,³⁷ risulta che più di un terzo delle ottave osservate (106 su 286) è coinvolto in un legame interstrofico, di natura lessicale e/o retorico-sintattica. La classificazione di tali connessioni si richiama parzialmente alle categorie proposte dallo studio di Soldani sulla *Gerusalemme Liberata*,³⁸ in cui le riprese interstrofiche sono classificate in base al criterio della distribuzione, ovvero a

³⁶ Cabani 1990, Praloran 1988 e 2009, Soldani 1999a.

³⁷ L'analisi è stata condotta a partire da una campionatura su cinque canti del poema (III, VIII, X, XI, XVIII), esclusi i proemi introduttivi.

³⁸ Soldani 1999a, pp. 173-205.

contatto e/o a distanza. A tali tipologie ho accostato i legami puramente sintattici tra le ottave (definite per questo “aperte”), che ho chiamato generalmente *enjambements* interstrofici, facendo riferimento allo studio di Praloran *sull’Orlando Innamorato* e della Cabani *sull’Orlando Furioso*.³⁹

Mi è sembrato infine poco produttivo ricondurre le riprese montiane alle note categorie di *connessioni di equivalenza* e *connessioni di trasformazione* attivate da Santagata per il *Canzoniere* petrarchesco.⁴⁰ Nella *Pulcella* infatti i legami interstrofici si associano solitamente ad una generale e sostenuta velocità elocutiva, che poche volte viene rallentata dall’iterazione di un segmento discorsivo tra un’ottava e la successiva: il rapido svolgersi della narrazione cioè, che ricalca la speditezza del testo volterriano (ovviamente quasi del tutto privo di fenomeni di ripresa tra versi), non permette a Monti di creare delle pure connessioni di equivalenza che giochino sulla ripetizione interstrofica con finalità enfatiche e referenziali,⁴¹ ma spinge piuttosto a delineare meccanismi connettivi di trasformazione, che rilanciano la progressione del discorso tra stanza e stanza. A riprova di ciò, nella *Pulcella* emerge chiaramente che tutte le connessioni interstrofiche di tipo verbale appoggiano sulla ripetizione di segmenti linguistici molto brevi, spesso costituiti da una sola parola, tipici delle connessioni di trasformazione; i pochi segmenti più ampi o gli interi versi aggiunti *ex novo* nella traduzione hanno invece uno statuto ed una funzionalità ben diversa, generalmente estranea a modalità narrative di raccordo strofico.

LEGAMI A DISTANZA

Per questa tipologia di connessione si intendono tutti i legami che non cadono all’interno dei due distici di confine di una coppia di strofe in successione, ma che sono invece distribuiti su una più ampia porzione testuale, che nella maggioranza dei casi coinvolge l’intera estensione di due o più ottave contigue. La funzione di tali legami, relativamente scarsi nella loro forma “pura”, è essenzialmente di tipo connettivo, volta cioè a scandire i diversi momenti forti di un discorso, più di frequente in contesti non narrativi, soprattutto in avvio di canto o in coincidenza di digressioni autoriali.

I meccanismi connettivi a distanza più frequenti prevedono una distribuzione geometrica degli elementi o delle figure iterate in zone marcate del testo, ossia in apertura, in chiusura o a cornice, a creare effetti di parallelismo strofico. La tipologia più diffusa è senz’altro la semplice anafora, qui con valore oppositivo tra le due occorrenze:

³⁹ Com’è già stato detto, la differenziazione tra sconfinamenti sintattici ed *enjambements* interstrofici è stata accantonata in favore di un unico raggruppamento tipologico, che al suo interno è stato analizzato nelle sue molteplici fisionomie di configurazione, preferendo piuttosto i concetti di connessione cataforica e anaforica, sfruttati da Praloran 1998 e 2009 e, in relazione alle inarcature liriche, da Soldani 2009.

⁴⁰ Si veda il capitolo *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in Santagata 1989², pp. 9-56.

⁴¹ Cfr. invece l’efficacia di tale classificazione tipologica per le riprese nell’*Innamorato*, in Praloran 1988, pp. 181-203, o nel poema cavalleresco, in Cabani 1981, pp. 72ss.

Di Giovanna e d'Agnese l'avventura
per suo tema pigliò questo erudito:⁴²
[...]

Di Giovanna al contrario la verace
famosa istoria trionfar vedrai
dell'invidia e del tempo. Il ver mi piace
e il solo vero non perisce mai.
Ma *di questa eroina* (abbilo in pace)
VIII 3-4 lettor le imprese in altro tempo udrai.

Com'è evidente dall'esempio, il richiamo lessicale in anafora scandisce, in relazione alla successione strofica, il discorso in prima persona del narratore, che si rivolge direttamente al lettore per rafforzarne la *partecipazione emotiva* agli eventi narrati.⁴³ È infatti in tali momenti, in cui l'autore interviene direttamente nel testo bloccando il *continuum* narrativo, che il tono si eleva e l'elaborazione formale diviene più raffinata dal punto di vista retorico. Spesso il richiamo lessicale si combina con altre figurazioni elocutive a distanza legate all'orazione, in primo luogo l'invocazione, che può proseguire per diverse ottave contigue:

Vien qui, vien qua, mio bel padre *Gherardo*,
ché far ti voglio il meritato onore
di due versetti a parte. *Oh maliardo*
direttor di fanciulle e confessore!
sei qui dunque mio dolce pappalardo
delle griglie gentil predicatore!
Ti son schiavo, *Gherardo*, e assai ti lodo
di siffatta dolcissima avventura.
Tutto umano è il tuo caso, e in cotal modo
non è certo un peccar contro natura.
Quanti devoti han messo peggio il chiodo!
Ma, *caro amico*, in simile fattura
figurato giammai non mi sarà
che il diavolo la coda intruso avrà.
O Gherardo, Gherardo, e voi che siete
gli accusatori, fratecci di scuro
[...]

III 30-31-32 Ma lasciamo *Gherardo*, e diasi l'occhio
a ciò che vide alfine il buon Capocchio.

Un altro esempio:

⁴² La prima ottava fa riferimento ad un immaginario scrittore delle vicende di Giovanna d'Arco (Don Tritemo, nella traduzione) a cui Voltaire s'ispira, fingendo di correggerne le storpiature, per riscrivere nel suo poema la vera storia dell'eroina. Tale meccanismo di finzione è da sempre stato un *topos* della letteratura canterina; cfr. Cabani 1998.

⁴³ Per la storia del fenomeno nella lettura epico-cavalleresca si rimanda a Cabani 1988, da cui riprendo la definizione di tale meccanismo.

*O mura di Loudun, quai nere tede
v'empion d'orrida luce? È un arrostito,
è il curato Grandier, per decisione
di dodici facchini empio stregone.*

*O bella e cara Galicai! S'incapa
a crederti una strega la Sorbona;
perciò ti brucia. Oh parlamento rapa!
Oh Francia ognor fatale a chi ragiona!
Oh saggia cosa il credere nel Papa,
e in Belzebù, né dir che la corona [...].*

III 28-29

Nella maggioranza dei casi le riprese a distanza tra ottave contigue si associano a legami di diversa natura, per cui non possiedono la funzione di meccanismi connettivi “autonomi”, ma piuttosto rappresentano parte di connessioni più marcate. Nello specifico, esse si sommano di frequente ad iterazioni a contatto, tra i distici di confine delle stanze coinvolte, dando luogo a riprese multiple, distribuite o secondo geometrie che scandiscono le tradizionali partizioni interne alla stanza, o “a cascata”, senza cioè particolari criteri distributivi. Un esempio, in cui gli elementi “sparsi” della quartina conclusiva vengono *condensati*⁴⁴ nel distico della seconda ottava:

*onde mai non peccar. VEDE nel prato
le due belle, e con lor più d'un cavallo
con bellissime selle, e cinque o sei
muli carichi d'oro e d'Agnus Dei.*

*Li VIDE, e tosto non si VIDER piue.
E le donne e i cavalli e i muli attrappa
lesto lesto il ribaldo, e delle sue
prede esultando, come lampo, scappa.*

VIII 48-49

Aggiungo qui che, in generale per tutte le tipologie di connessione tra ottave limitrofe, è raro che il legame si instauri a partire da elementi appartenenti al solo distico finale, che vengono poi ripresi ed ampliati nella strofa successiva per un numero maggiore di versi; il caso più tipico è infatti quello dell'esempio precedente, ovvero comporta riprese tra più versi di una stanza e il distico iniziale della successiva.

LEGAMI A CONTATTO

A differenza delle pure connessioni a distanza, le riprese a contatto tra due strofe contigue (non combinate con altri meccanismi connettivi) sono assai più numerose, e si riscontrano in tutti i contesti discorsivi: dal discorso diretto alla narrazione al discorso indiretto del narratore. Si tratta dunque di legami che si associano non solo ai momenti di maggiore elaborazione del dettato, ma anche ai passaggi narrativi di maggiore dinamicità o “semplicità” di scrittura.

La tipologia più diffusa per tali legami è la tradizionale anadiplosi tra fine e inizio delle ottave contigue, che si configura sia nella forma di una semplice iterazione, sia in

⁴⁴ Cfr. Cabani 1990, p. 71.

poliptoto (forma in assoluto più frequente), sia in figura etimologica. Gli elementi in ripetizione si collocano all'interno dei due distici di confine delle stanze coinvolte dal legame, e spesso si distribuiscono geometricamente in posizioni marcate, delineando così meccanismi anaforici.

Sono pochi nella *Pulcella* i casi in cui la ripresa a contatto è di tipo *tema-rema*, con finalità cioè di rendere noto e specificare un elemento indeterminato, che diviene perciò determinato nei versi seguenti. In queste scarse coppie di ottave, la connessione si configura come un'iterazione di un identico termine dalla conclusione di una stanza all'inizio della successiva, nella quale alla ripetizione segue poi un'aggiunta finalizzata ad un supplemento conoscitivo del medesimo oggetto. Tale meccanismo è invece ben presente nella tradizione narrativa in ottave, non solo tra strofe contigue, ma anche all'interno di una stessa ottava, per rendere più coeso e nello stesso tempo rilanciare avanti il discorso narrativo mediante un nesso non solo di tipo retorico-sintattico, ma anche con una sua funzionalità logica.⁴⁵ Nel primo esempio la connessione avviene tramite una ripetizione lessicale (*padre/i*) del tutto assente nel modello volterriano, aggiunta dunque da Monti proprio per creare un ponte sopra lo spazio interstrofico. La ripetizione di tipo "lascia e prendi", che si sviluppa poi in una subordinata relativa (con ulteriore iterazione del termine nella successiva principale), rappresenta uno dei rari casi in cui essa espande ciò che è stato solo accennato nel distico finale della stanza precedente.⁴⁶

e un vecchio *padre* di san Benedetto
in aiuto pigliò per questo effetto.

Di quei *padri* non già le cui sudate
ed immense fatiche hanno di Francia
arricchito i librai ma un *padre* abate
d'ignoranza ingrassato a bella pancia.

III 7-8

Nel secondo esempio invece il termine che viene ripreso per essere meglio specificato (*convento*) è presente già nella versione francese, ma viene sfruttato da Monti, sistemandolo in posizione marcata ad inizio d'*incipit*, per creare una connessione interstrofica:

La bella Agnese in riva al ruscelletto
tra' fior posò la travagliata salma,
e i begli occhi fissando *in quel convento*
sentì quietar de' sensi il turbamento.

X 43-44, *Un convento era questo, o lettor mio,*
di monachelle: "Oh sacri amici orrori".⁴⁷

Come accade molto spesso nei poemi in ottave, il legame tra strofe contigue di tipo tema-rema è accompagnato, ed ulteriormente sottolineato, dalla formula tradizionale

⁴⁵ Cfr. per l'*Innamorato* Praloran 1988, pp. 195-202, e per il *Furioso* Cabani 1990, in particolare p. 83.

⁴⁶ Cfr. la frequenza ben più elevata di tale tipologia nell'*Ariosto*, in particolare legata al meccanismo espansivo dell'enumerazione; Cabani 1990, pp. 89ss.

⁴⁷ Ecco la diversa configurazione sintattica dei versi di Voltaire: «Au bord de l'onde Agnès se repose. / Sur le couvent ses deux beaux yeux fixa, / Et de ses sens le trouble s'apaisa. / C'était, lecteur, un couvent de nonnettes. / « Ah! dit Agnès, adorables retraites!» (X, 320-324).

dico, divenuta tipica in primo luogo del «carattere raziocinante del procedere ariostesco». In Monti individuo lo stesso tipo di meccanismo in contesti non narrativi, in cui l'espressione testimoniale «ha essenzialmente valore di ribadimento e di rinforzo dell'enunciato». ⁴⁸ Nell'esempio seguente la connessione tramite *derivatio* tra i due distici di confine (*vorticosa - vortici*), assente in Voltaire, si associa non solo al verbo *dire*, ma anche ad un altro termine iterato a distanza (*sognator*):

Passa i cieli diversi, e da vicino
vede i fulgidi globi che Renato
sublime *sognator* raggira e volve
nella sua fina *vorticosa* polve.
Ne' vortici VO' DIR che mai provarse
non potero, e che poi ratti spariro
quando più illustre *sognator* comparse
XI 33-34 Newton che tutto conquistò l'empiro.

Come per le connessioni a distanza, e come abbiamo appena visto per la specifica tipologia con formula testimoniale *dico*, i legami a contatto sono di frequente associati alla voce del narratore che parla in prima persona; in tali contesti discorsivi, la connessione tra i due distici di confine svolge il compito di rilanciare il discorso in avanti:

Insomma come un papa in Campidoglio
è adulata, servita; e sembra vera
sovrana ma non è che *una Chimera*.
Una vera Chimera, un Chilperico,
III 11-12 un re che stassi colle mani in mano;

oppure è legata ad un discorso retoricamente elaborato, che si avvale di modalità di ripresa spesso più raffinate della semplice ripetizione lessicale, per esempio con un'anafora che coinvolge i due distici limitrofi:

Chi mi sa dir se il fervido Francese
sia guerriero miglior che il freddo Inglese?
Chi decider saprà se il paziente
III 1-2 Tedesco allo Spagnolo innanzi vada?

Una buona parte dei legami a contatto tra le stanze si gioca dunque sul rapporto tra il discorso autoriale e la vera e propria narrazione: che dimostra come il poema proceda raccontando degli avvenimenti dietro ai quali il narratore è sempre presente e pronto a far sentire la sua voce, riportando gli eventi stessi sul piano del commento raziocinante. Spesso infatti l'ottava che detiene l'elemento connettivo rappresenta una considerazione autoriale ad un evento descritto nella stanza precedente. Un esempio, con figura etimologica:

⁴⁸ Tutte le citazioni sono riprese da Cabani 1990, pp. 75-76.

A questi incauti accenti tramortire,
cader si vede il Re senza favella;
ed all'uso de' *sensi* non riviene
che per *sentir* più intense le sue pene.
Chi a tal colpo non perde il *sentimento*
non è certo costui vero amatore.

x 6-7,

Oppure può accadere il contrario, ovvero che una riflessione autoriale venga ripresa nella stanza seguente per tradursi in un fatto narrativo che ne è il riflesso nella realtà degli avvenimenti, descrivendo per esempio la ricaduta, l'effetto immediato sul personaggio:

cede l'alma al bisogno dell'amore
dalle punte dolcissime investita
d'un benigno calor che vi tormenta:
la carne è frale, e il diavolo *vi tenta*.
Monroso nell'ardor che lo saetta,
poiché propizia e *tentatrice* è l'ora,
della mesta sua bella al pie' si getta.

x 29-30

Altrettanto, se non più frequenti, si presentano le connessioni a contatto legate a contesti prettamente narrativi. In questi casi il legame tra ottave contigue non è dovuto tanto alla particolare elaborazione retorico-sintattica del dettato, quanto piuttosto ad esigenze narrative di linearità e continuità del discorso, lungo il susseguirsi delle strofe. I casi più interessanti di legami in contesti narrativi sono quelli in cui gli elementi connettivi non sono presenti nella versione volterrana. Quando il meccanismo di ripresa è creato *ex novo* da Monti, cioè tramite aggiunta di materiale lessicale, la connessione si ascrive alla funzionalità più tradizionale di rilancio del discorso narrativo al di là della suddivisione strofica.

In questi casi con ripetizione "originale", il legame si associa più di frequente ad un nuovo evento annunciato nel distico finale della stanza precedente, che viene poi sviluppato nell'ottava successiva:

Così imbastato rabbuffato e stracco
scosse, appena arrivato, il suo gran sacco.
Su gl'Inglesi lo *scosse*, e versò tutto
sovr'essi il carico de' tesori suoi,

III 61-62

in cui la voce verbale è ripetuta in *incipit* solo nella traduzione.

A volte lo stacco metrico, e il relativo legame interstrofico, diviene uno strumento di *suspance* narrativa: nel distico finale viene accennato fugacemente a un nuovo evento della narrazione, che rimane poi sospeso a causa dell'interruzione metrica. Il legame tra due distici di confine si associa allora proprio a questo movimento di «sospensione e di successiva neutralizzazione» (Praloran). Eccone un esempio:

ma nel colmo di quella dolce ebbrezza
ecco un fracasso che il lor sonno spezza.

XI 1-2 Colla face di guerra *ecco* la Morte
che orribilmente d'ogni intorno vaga,

dove l'avverbio presentativo *ecco*, iterato da Monti a delineare una connessione interstrofica, svolge perfettamente quel ruolo che Serianni descrive come «la funzione di richiamare l'attenzione sul contesto quando qualche nuovo elemento interviene a modificarlo».⁴⁹

Un esempio forse ancora più interessante è il seguente

Ma lasciamo Gherardo, e diasi l'occhio
a ciò che *vide* alfine il buon Capocchio.

III 32-33 *Vide* gli antichi parlamenti in piazza
bruciar le carte del pastor romano,

dove l'intero distico conclusivo della prima ottava è un'aggiunzione di Monti, assente nel modello francese, tramite la quale il narratore interviene direttamente utilizzando la prima persona plurale per rafforzare la partecipazione emotiva e il contatto con il lettore. Più in generale, tali versi accennano al cambio di focalizzazione del racconto, creando una tensione narrativa che nel lettore si traduce in un'attesa nei confronti del nuovo evento che verrà descritto; tale aspettativa viene appunto soddisfatta con il passaggio alla strofa successiva, dove il discorso è ripreso e rilanciato in avanti grazie alla ripetizione del verbo-chiave *vide*. In questo senso la clausola della prima ottava rappresenta una sorta di “trampolino di lancio” che genera nel lettore l'attesa di conoscere il seguito degli eventi.

Un ultimo caso, che sfrutta un meccanismo retorico per sortire un effetto enunciativo diverso rispetto ai precedenti esempi, è il seguente:

Aronello è di sasso, come alocchi
restano tutti e due con tanto d'occhi.

VIII 50-51 *Stati* un pezzo co' bracci ciondoloni
l'un contro l'altro con aperta bocca
“oh, oh”, disse il Breton, “Dio mi perdoni,

in cui mediante il poliptoto verbale (con lieve variazione per il prefisso) viene ripreso l'evento narrato nella clausola d'ottava per riproporlo nel distico incipitario, e si evidenzia, tramite il passaggio dal presente al passato, lo scarto temporale dell'azione. Come nei molti esempi ariosteschi, la ripresa tramite participio, a cui segue un nuovo elemento verbale di modo finito, «attesta dunque essenzialmente l'esigenza di un continuo riaggancio al già detto».⁵⁰

Numerosi sono anche i legami tra distici di confine in contesti dialogici, dove per esempio la connessione rilancia un discorso diretto che si estende per più ottave.⁵¹

⁴⁹ Serianni 1989a, p. 509.

⁵⁰ Cabani 1990, pp. 88-89.

⁵¹ Per l'analisi dettagliata delle connessioni interstrofiche di tipo sintattico, a cui appartiene anche l'esempio seguente, si rimanda al sotto-paragrafo successivo.

Poi soggiunse a quel fiero: “lo non ribatto
della vostra i gran pregi, e *credo ch’ella*
soprattutto sia saggia al par che bella:
credo inoltre (sebben la vereconda
d’un sol suo detto ancor non ci consola)
VIII 34-35 *ch’ella* di spirto e d’accortezza abbonda.

Se si comparano questi versi con i corrispondenti francesi,⁵² è subito evidente come Monti disarticoli la più regolare geometria costruttiva volterriana, fondata su perfette anafore, per muovere maggiormente il discorso e renderlo meno monotono e prevedibile, collocando semplicemente gli elementi di ripresa in posizioni marcate rispetto al metro dell’ottava.⁵³

Un diverso caso è il seguente, dove la ripresa, interna ad una medesima battuta di dialogo, tramite poliptoto verbale, ha una funzione riassuntiva:

l’alfabeto, e lor dice: “Uopo è, signori,
dirmi se Agnese è ancor fedel, se gira
a me la mente, e per me sol sospira.
Non m’ingannate, tutto *dite*, e nulla
x 11-12 tacciasi al vostro Re sul suo destino”.

Differenti i legami interstrofici che si innestano in coincidenza del passaggio dal discorso diretto a quello autoriale, per esempio tra una battuta di dialogo e la descrizione del suo effetto, qui con poliptoto verbale a segnalare lo scarto temporale:

Per vostra sorte è qui un figliuol d’Abramo
fatto per far servizi, e ve *lo chiamo*”.
Chiamato comparì questo portento
VIII 59-60 d’onestà, questo fior de’ sprepuziati,

dove tutti gli elementi connettivi e le proposizioni in cui si inseriscono sono aggiunti da Monti rispetto alla versione francese.

ENJAMBEMENTS INTERSTROFICI: LE OTTAVE APERTE

Com’è già stato anticipato, la funzione di traduzione che svolge il testo italiano condiziona strettamente il trattamento del metro nella *Pulcella* soprattutto dal punto di vista logico-sintattico. L’aderenza alla versione volterriana forza ad utilizzare la strofa come modulo aperto o per lo meno come unità non indipendente e compiuta, in relazione ad un modello discorsivo soggiacente che procede con linearità e continuità, senza “spazi bianchi”. Da questo punto di vista sembra quasi che il lavoro che ha

⁵² Ecco i corrispondenti versi di Voltaire: «*Je crois, dit-il au dédaigneux Breton, / Que votre dame est noble et d’un grand nom, / Qu’elle est surtout aussi sage que belle; / Je crois encor, quoiqu’elle n’ait rien dit, / Que dans le fond elle a beaucoup d’esprit*» (VIII, 241-245).

⁵³ Un altro esempio, dove invece le tessere lessicali che consentono la connessione vengono moltiplicate dalla traduzione, è il seguente: «un abuso crudel: per la qual cosa / il nostro saggio, che la teme assai, / ha risoluto di non *dirla* mai. // Per me *la dico* a voi, ed a qualunque / verrà dopo di voi: *dico* e protesto» (XVIII 29-30), dove Monti itera una terza volta la stessa voce verbale rispetto a Voltaire.

impegnato Monti in questa riscrittura proceda insomma in direzione contraria rispetto a quello dei grandi autori dei poemi italiani in ottave: là la necessità di assicurare il *continuum* narrativo al di là delle divisioni metriche e dell'autonomia logica e sintattica della stanza spingeva a creare una complessa rete di relazioni tra ottave; nella *Pulcella* è invece un discorso in partenza continuo che deve essere diviso e reso discontinuo dalla forma metrica prescelta, rispetto alla quale la sintassi si organizza assecondandone o meno l'unitarietà. In relazione a ciò è quindi normale che l'*enjambement* interstrofico sia un meccanismo presente anche nel poema montiano: esso risponde infatti all'impossibilità di imbrigliare sempre il discorso volterriano in una griglia formale che spezzetti la narrazione in stanze metricamente, sintatticamente e - soprattutto - logicamente indipendenti. Lo stesso avviene d'altronde all'interno dell'ottava, dove le partizioni versali tradizionali vengono spesso scardinate in direzione di una maggiore varietà, dovuta appunto all'adattamento di un testo privo di partitura strofica, ma anche all'utilizzo di movimenti microsintattici meno prevedibili e lineari rispetto alla scrittura di Voltaire.

Raramente le ottave aperte sono costruite in maniera tale da alimentare la tensione narrativa di una sequenza unitaria, tenuta in sospenso dallo stacco tipografico. I frequenti *enjambements* interstrofici montiani non assumono infatti una funzione troppo marcata - per esempio di *suspance* metrico-narrativa - ma si configurano piuttosto come meccanismi "neutri", legati alla scorrevolezza della versificazione. Registro solo pochi casi in cui la divisione metrica potrebbe conferire un *surplus* al valore semantico dei versi divisi dallo stacco, in particolare quando essi hanno carattere nominale. La figurazione sintattica della sovraincaratura allora può amplificare iconicamente il senso di accumulazione di un'enumerazione, come in questa curiosa descrizione della caotica popolazione di Milano, dove giunge il cavaliere francese Trimuglio:

[...] lo cinge, l'urta, il preme una gran mano
di popolo imbecille e discortese
che con stupido sguardo e pie' villano
corre in città dai campi più vicini:
preti, frati, borghesi, contadini,
 madri, figlie, ragazzi; ed è un fracasso,
VIII 9-10 un concorso, un subuglio disonesto;

Si tratta di un caso-limite, in cui i confini strofici vengono dilatati o meglio elusi in favore di un discorso sintattico continuo, che procede appunto per aggiunta di elementi nominali. In generale però tali configurazioni rimangono alquanto scarse, in favore di trapassi strofici che tendono a coincidere con il confine tra proposizioni, e a configurarsi dunque come passaggi non marcati, senza particolari valori iconici o narrativi.

In ogni caso la presenza di *enjambements* sintattici delinea abbastanza chiaramente l'idea stessa della strofa montiana, percepita non come un'unità fortemente autonoma e compiuta, ma come un contenitore che può essere spesso dilatato e aperto verso l'esterno, per finalità narrative (soprattutto in relazione allo statuto di traduzione) o di *variatio*. Opposto per esempio il caso del Boiardo, dove le rare ottave aperte, non solo logicamente, ma anche sintatticamente, si configurano come del tutto eccezionali, e la transizione interstrofica assume allora un valore iconico di grande «suggerione

spaziale» o di incremento della *suspance* narrativa, per esempio secondo un «effetto di sospensione e successiva neutralizzazione del pericolo incombente».⁵⁴

Non mancano invece nella *Pulcella* quelle aperture d'ottava che Praloran definisce, analizzando i casi ariosteschi, di tipo anaforico,⁵⁵ dove cioè la transizione alla strofa seguente prevede un movimento sintattico imprevisto, che rilancia sì il discorso narrativo in avanti, ma si lega anche, con effetto di sorpresa nel lettore, ai versi precedenti. In Monti tali soluzioni non sembrano configurarsi come fortemente marcate dal punto di vista semantico, ma forse rispondono piuttosto, oltre che all'esigenza di organizzare il discorso volterriano in stanze, ad una volontà di *variatio* dell'organizzazione sintattica della strofa. Un esempio in discorso indiretto (San Dionigi vuole diffondere la fama della vergine francese presso gli Inglesi):

Lodati esempli a tutto il mondo noti
seguir piacque a Dionigi: e fu sì buono
che pretese per santa e verginella
pur fra gli Angli spacciar la sua Pulcella.

E che il fior della prode oste britanna,
Tirconello, Bedforte, e il bestiale
Sandò, e Talboddo che d'amor si danna
si bevesser la cosa tale e quale.⁵⁶

III 6-7

Il rilancio inatteso del discorso nell'ottava successiva è un fenomeno presente in larga misura già nelle ottave aperte ariostesche, per le quali Praloran parla di «cadenza d'inganno», in relazione ad un'apparente chiusura della prima stanza che invece viene rilanciata proprio da una coordinazione con cui si apre la strofa successiva, e che conferisce un'«impressione di continuità».⁵⁷ In Monti tali fenomeni interstrofici sono di gran lunga più frequenti nei momenti in cui la voce del narratore blocca il *continuum* degli eventi per intervenire con precisazioni, commenti o indicazioni sugli avvenimenti o sui personaggi, in coincidenza dei quali la versificazione assume una maggiore complessità e raffinatezza dal punto di vista retorico-sintattico. L'esempio seguente è una sorta di riflessione-commento della voce autoriale su un episodio alquanto «irriverente»: l'assalto, da parte dei soldati inglesi, ad un convento di suore, le quali vengono sottomesse alla brutalità degli invasori. L'intonazione del discorso sembra concludersi con la fine dell'ottava, mentre invece continua nella stanza successiva, che si apre ancora con una coordinata, oltre a riprendere il parallelismo anaforico giocato sul polisindeto e sulla serie di infiniti:

⁵⁴ Cfr. Praloran 1988, p. 177.

⁵⁵ Cfr. Praloran 2009, pp. 207-214. Com'è già stato anticipato, i concetti di anaforicità e cataforicità in relazione alle riprese interstrofiche si rifanno proprio a Praloran 1988 e 2009.

⁵⁶ L'organizzazione sintattica dei versi francesi è effettivamente la stessa («Denis suivit ces exemples fameux, / Il prétendit *que* Jeanne la Pucelle / Chez les Anglais passât même pour telle; / *Et que* Bedford, et l'amoureux Talbot, / Et Tirconel, et Chandos l'indévot, / Crussent la chose [...]», III, 36-41), ma Monti rompe la regolarità della sintassi trasformando la prima subordinata (retta dal verbo *pretendere*) in implicita (*spacciar*), per cui l'attacco *e che* della coordinata alla precedente crea un anacoluto che stravolge il parallelismo presente invece nella versione francese (evidenziato in corsivo).

⁵⁷ Praloran 2009, pp. 207ss.

Non san qual sia dolor per tenerelle
timorose beltà, per delicati
cuori, qual Dio li fece alle sue ancelle,
cader fra l'ugne di crudei soldati,
e da quegli empi su le guance belle
ricever baci furiosi ingrati,
e *vederli* di strage ancor fumanti
piombarvi adosso bestemmiando i santi;
e miste l'onte col piacer, sbuffando
XI 8-9 *coglier* d'amore con ferocia il frutto.⁵⁸

Un ultimo esempio, in cui la connessione logica interstrofica, che si attua per semplice giustapposizione, inattesa da parte del lettore, si avvale del tradizionale inciso logico-discorsivo *dico*, già osservato per i legami a contatto:⁵⁹

Il nostro eloquentissimo picardo
don Tritemo con tutto il suo talento
darne mai non poté, giusto natura,
di sì tenero quadro la pittura,⁶⁰
VIII 12-13 lo stupor *dico* e il gaudio a cui s'apria
quella bell'alma nel veder l'amante,

dove la costruzione sintattica del periodo, la lunghezza e l'organizzazione delle proposizioni varia di molto il testo francese,⁶¹ in cui è pure assente l'indicatore enunciativo autoriale.

La tipologia più frequente nella *Pulcella* è però senz'altro la connessione interstrofica di tipo cataforico, dove la transizione tra le due ottave coinvolte asseconda un movimento sintattico che non genera sorpresa nell'ordine di attesa del lettore, ma che al contrario è previsto dalla costruzione stessa del periodo. Un primo esempio di questa tipologia, in discorso diretto, dove la chiusa d'ottava avvia una nuova sequenza dialogica risolta nell'unità successiva (senza effetto di inganno ma in forte continuità sintattica):

“Ah, mio Re”, con sottil voce puttana
rispose lo scrittor da settimana,
“eccovi i più prudenti ed onorati
XVIII 25-26 di quanti andiamo a respirar sul mare.

⁵⁸ La serie di subordinate implicite in polisindeto anaforico rappresenta un'innovazione della traduzione di Monti rispetto ad una struttura periodale volterriana organizzata su più piani ipotattici e priva di parallelismi. Un altro esempio, in un contesto dialogico, è il seguente: «Quel capaccio che un dì ti fu tagliato / e poi rimesso così mal sul busto, / in faccia alla tua chiesa tel vogl'io / dal collo torto dispiccar per dio; // ed in Parigi col tuo teschio in mano / rimandarti al sobborgo ov'hai la festa, / o de' baggiani protettor baggiano, / di nuovo a rilacciar la propria testa», (XI 37-38), dove Monti elimina una divisione periodale forte presente in Voltaire in corrispondenza dei vv. 6-7 della prima stanza, mentre invece mantiene il legame paratattico in coincidenza del passaggio interstrofico.

⁵⁹ E si rimanda nuovamente allo studio della Cabani 1990, in particolare pp. 75-76.

⁶⁰ Per il significato e per alcune osservazioni su questi versi si rimanda alla nota 42.

⁶¹ «L'abbé Trithême, avec tout son talent, / N'eût pu jamais nous faire la peinture / De la surprise et du saisissement, / Et des transports dont cette âme si pure / Fut pénétrée en voyant son amant» (VII, 81-85).

Il legame cataforico che si crea tra due ottave contigue è generalmente di tipo subordinativo, dunque una connessione sintatticamente forte che spinge ad una lettura continua e fluente, nonostante la divisione metrica. Il collegamento tra due strofe può giocarsi per esempio sull'analessi della principale, ritardata il più possibile e confinata nell'ottava successiva, per dilatare forse la sospensione narrativa rispetto al nuovo evento:

*Come di suor Faccenda un po' sbattute
 si fur le furie in quel giocondo affare
 (perocché dalli dalli alfin convenne
 pigliar pur fiato ed abbassar le penne),
 non senza contrizion la bella Agnese
 seco medesima fe' questo riflesso.*

x 57-58

La parentetica del distico finale è infatti un'aggiunta integrale di Monti (e appartiene alle caratteristiche chiuse d'ottava colorite e ironiche dell'italiano), e permette che la transizione interstrofica coincida con un passaggio di focalizzazione su un'altro personaggio. Un altro esempio simile, in discorso diretto, in cui la reggente apre l'ottava successiva, è rappresentato dai versi seguenti, in cui la continuità sintattica è ulteriormente assicurata da una ripresa lessicale tra i due distici di confine, in poliptoto:

*Ma poiché tu qui VUOI, con impudenza
 sopra un Inglese aver la preferenza,
 VOGLIO insegnarti, pazzo scimunito,
 il tuo dover; ti mostrerò di botto,
 ch'ogni Inglese in tai casi a qual più ardito
 siasi Francese fa pagar lo scotto.⁶²*

VIII 36-37

Le sovraincarnature sintattiche di tipo cataforico legano più spesso un'unità periodale che prende avvio, come negli esempi precedenti, dal distico finale o dalla seconda quartina, e "sconfina" nella stanza successiva per un numero di versi che non supera la metà strofica; in generale dunque l'estensione del periodo inarcato si struttura su distico + quartina, o viceversa.

In alcuni casi però si assiste ad una dilatazione dei versi coinvolti dalla connessione, dovuta a particolari articolazioni retorico-sintattiche, legate a contesti di discorso autoriale o indiretto. Un primo esempio, con uno sviluppo della reggente, presente nel distico finale, in una serie di dichiarative strutturate in anafora (si tratta del responso - clamorosamente errato - dei consiglieri interpellati dal re a proposito della sua amata), in cui la cataforicità è però debole:

⁶² Ecco i corrispondenti versi di Voltaire, frequentemente inarcati ma meno mossi dal punto di vista microsintattico: «Mais puisqu'ici vous avez l'impudence / D'oser prétendre à quelque préférence / Sur un Anglais, je vous enseignerai / Votre devoir, et je vous prouverai / Que tout Anglais, en affaires pareilles, / A tout Français donne sur les oreilles» (VIII, 257-262). È evidente che Monti introduce *ex novo* il poliptoto, e che fa coincidere lo stacco metrico tra le due strofe con la metà del terzo verso francese.

sudano, fanno, alfin la bocca aprendo
concludon tutti Iddio benedicendo
 che può Sua Maestà dormir sicura;
 che a lui solo fra tutti il ciel concede
 per favor sommo un'amica che pura
 e immacolata serbagli la fede;
 x 13-14 che Agnese è saggia, e gli amator non cura.

In questo caso è interessante notare come il periodo inarcato si svolga per un numero di versi (cinque) che elude totalmente la pausa di metà ottava, segmentando l'unità strofica in partizioni versali dispari.

Altre volte l'*enjambement* interstrofico coinvolge un periodo più lungo, che si snoda per esempio su due quartine di confine, e che sviluppa un'immagine in similitudine, con prolessi delle subordinate rispetto alla reggente:

Mentre il crudele [lupo] con bramose canne⁶³
 stassi il sangue a succhiar del meschinello [agnello],
 se un can di corta orecchia, ed occhi ardenti
 gli soprarriva digrignando i denti,
 il vorace animal, tosto che il mira,
 dalla spumante gola cader lassa
 la vittima innocente, e con grand'ira
 corre al can che l'assalta e lo scardassa.
 x 20-21

Nel medesimo contesto retorico della similitudine, chiudo con un ultimo esempio in cui il periodo inarcato si snoda già a partire dall'*incipit* della prima ottava (ovviamente un'ottava uniperiodale), strutturata su una serie di temporali in anafora, mentre solo al primo verso della stanza successiva compare il secondo termine dell'analogia:

Quando due galli o due mastini a vista,
 o scontransi due amanti a naso a naso,
 quando trova un austero giansenista
 un gesuita di malizia vaso,
 quando un fier luterano o calvinista
 in un prete roman s'imbatte a caso,
 appiccasi una zuffa immantinente
 a colpi d'asta o penna o grifo o dente:
 tali i franchi guerrier visti i Bretoni
 piomban come falcon leggiero e presto.
 x 37-38

Per concludere il discorso sugli *enjambements* interstrofici, vorrei sottoporre un ultimo esempio di connessione che coinvolge tre ottave consecutive, e che si struttura su

⁶³ Evidente il richiamo del sintagma al Cerbero dantesco, non a caso nei pressi di una similitudine incentrata sulla figura del cane: «E 'l duca mio distese le sue spanne, / prese la terra, e con piene le pugna / la gittò dentro a le *bramose canne*. / Qual è quel *cane* ch'abbaiando agogna, / e si racqueta poi che 'l pasto morde, / ché solo a divorarlo intende e pugna, / cotai si fecer quelle facce lorde / de lo demonio Cerbero, che 'ntrona / l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde» (*Inf.* VI, 25-33); il sintagma dantesco ripreso da Monti non ha alcun corrispondente nella versione di Voltaire.

due legami che potremmo definire entrambi anaforici (ovvero inaspettati per il lettore). Le tre stanze legate sintatticamente narrano un avvenimento notevolmente ampio organizzandolo in più periodi, che però non si collocano in maniera tale da assecondare le pause interstrofiche:

Poi Gabriele in tuon di presidente:

“Qua, datevi un amplesso allegramente”.

Disse, e Dionigi baciò il suo rivale

[...]

L'angelo bello dopo questo abbraccio

prese entrambi i miei santi sotto il braccio

e con aria benigna e graziosa

XI 54-55-56 li ricondusse alla celeste sede.

5. CONCLUSIONI SULL'OTTAVA DELLA *PULCELLA*

L'ottava della *Pulcella* sembra presupporre elementi di contatto con i più importanti modelli strofici di riferimento, primi tra tutti quello dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata*, benché rispetto ad essi la strutturazione strofica montiana presenti anche diversi aspetti di differenziazione. Sembra cioè che Monti abbia assimilato, nel suo personale trattamento dell'ottava (oltre che nella tessitura microsintattica del discorso), la lezione dei grandi maestri, allontanandosi invece dalla tradizione di livello più basso, legata piuttosto all'ottava narrativa eroicomica;⁶⁴ senza dimenticare poi l'azione costante del modello francese, che agisce sulla conformazione del discorso poematico in direzione "anti-strofica".

Ragionando per grandi gruppi, la ripartizione della stanza in distici, separati da pause sintattiche di diversa intensità, ovvero tra proposizioni o tra periodi distinti, coinvolge solo il 22,11% delle ottave schedate;⁶⁵ una grande distanza per esempio da quell'85% che raggiungono invece le strofe organizzate in distici nella *Liberata*.⁶⁶ Come sostiene giustamente Soldani, l'andamento per coppie versali dell'unità metrica deriva principalmente dalla lezione ariostesca, che Tasso assimila perfettamente e presuppone come modello forte delle ottave del suo poema, ma che nello stesso tempo interpreta «con un diverso "spirito"», in primo luogo contraddicendolo a livello sintattico.⁶⁷ Osservando poi velocemente la *Secchia Rapita* di Tassoni, è possibile scorgere quasi in tutte le ottave del poema un soggiacente ordine strofico per distici, che asseconda bene il procedere molto semplice del discorso, costruito su proposizioni paratattiche biversali, senza spostamenti dell'ordine sintattico, e spesso in polisindeto di tipo anaforico.⁶⁸

Prima di trarre delle considerazioni sullo statuto metrico dell'ottava montiana, fornisco un altro dato, a mio avviso più significativo. Tralasciando i moduli strofici di tipo 2+2+2+2 (non conosciamo per esempio nel dettaglio le percentuali degli schemi d'ottava che si articolano al loro interno in distici nel *Furioso*), è possibile fare un raffronto tra le stanze che negli autori considerati si ripartiscono in quartine (che siano o meno suddivisibili a loro volta in coppie versali). Nella *Pulcella* queste realizzazioni si attestano al 49,12%, cioè quasi la metà dei casi,⁶⁹ avvicinandosi moltissimo ai valori deducibili dalle schedature di Praloran sul *Furioso*, che io calcolo al 51,81%.⁷⁰ Le analoghe tipologie nella *Liberata* raggiungono invece una percentuale molto più

⁶⁴ Si sono scelti come riferimenti principali rispetto alla *Pulcella* i due testi capitali della tradizione epica italiana in ottave di livello più elevato (al quale guarda Monti) - l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata* - dei quali disponiamo di dati statistici e di analisi dettagliate sull'organizzazione della stanza. Come rappresentante della tradizione eroicomica invece si è scelta la *Secchia Rapita* di Tassoni, su alcuni canti della quale è stato condotto un sondaggio in relazione al trattamento dell'ottava.

⁶⁵ Si è calcolata la somma delle percentuali dei gruppi A e D, e degli schemi B1, E1, F4, G1, I1.

⁶⁶ Cfr. Soldani 1999a, p. 328.

⁶⁷ Per una descrizione puntuale e dettagliata del trattamento dell'ottava nella *Liberata* si rimanda a Soldani 1999a, almeno pp. 328-331.

⁶⁸ L'impressione di "semplicità" e del procedere per distici dell'ottava tassoniana è confermata sia dalle analisi di Bárberi Squarotti 1966 («una successione di distici, molto distaccati, quasi discontinui», esattamente opposta a quella ariostesca; pp. 40-44) sia da quelle della Cabani 1999 («l'ottava della *Secchia* ha di rado un respiro unitario», p. 177).

⁶⁹ La percentuale somma i valori dei gruppi C ed E, e degli schemi B2, E2, F2 e G2.

⁷⁰ Sommo, dalle schedature di Praloran 1988, p. 131, i moduli 4+4, 2+2+4, 4+2+2. Diverso il calcolo che sugli stessi dati fa Soldani 1999a, il quale tralascia nell'operazione gli schemi ariosteschi di tipo 4+2+2.

elevata, il 76,26%,⁷¹ confermando dunque nuovamente la preferenza del Tasso epico per i moduli più simmetrici e regolari. Sappiamo, inoltre, che le forzature esercitate dall'autore della *Gerusalemme* si attuano ad un diverso livello, per cui le apparenti scelte “iper-ariostesche” dei moduli più geometrici sono in realtà eluse dal punto di vista logico-sintattico, con un effetto di «doppia voce» nella stanza (Soldani). Nulla del genere in Tassoni, dove l'elevatissima presenza di ottave costruite sul modulo 4 + 4⁷² è sintomo piuttosto di una minore ricercatezza del dettato, che adatta la narrazione alla gabbia metrica senza forzarne le strutture portanti, ma anzi assecondandole anche dal punto di vista logico-sintattico.

L'eredità del *Furioso* è certamente presente anche nella *Pulcella*, dove non a caso lo schema d'ottava più frequentato in assoluto è il tipo 4 + 4 (C2), ma la nuova contrazione rispetto al Tasso nell'utilizzo di tale realizzazione “tradizionale” presuppone un'interpretazione ancora diversa di Monti nei confronti dello spazio metrico, attestata appunto dall'altra metà delle occorrenze strofiche con moduli diversi da 4 + 4. Nella traduzione sembra infatti che a prevalere, rispetto al metro, sia nuovamente la strutturazione sintattica della narrazione, vero punto di partenza che organizza e condiziona l'ottava montiana. La stanza cioè si articola e si suddivide (in qualsiasi punto) in base al procedere del discorso, assecondandone i tempi logici, le volute dei periodi più o meno ampi, le strutture complesse, indipendentemente dalla ricerca di una necessaria proporzione metrica. Così era anche per l'ottava del *Furioso*, nella quale «il risultato è per lo più quello di un'armoniosa coincidenza tra movimento logico e movimento ritmico», che però si associava ad un preciso orientamento: «uno snodarsi del discorso in volute larghe e regulate, e un precipitare vittorioso verso la conclusione del distico finale».⁷³ Vero quindi solo in parte per Monti (a differenza di Tasso), dove cambia radicalmente, a mio avviso, lo stesso movimento logico che anima la stanza, che rimane comunque profondamente lontano dalla semplicità e passività della sintassi della *Secchia*. I versi della *Pulcella* infatti si snodano secondo architetture e geometrie che, derivando dal modello di Voltaire, non nascono per assecondare l'unità strofica, ma si adattano all'interno di essa disegnando partizioni non sempre regolari. Ciò non toglie che Monti attui delle scelte ben consapevoli, per esempio quando decide di contrarre fortemente gli schemi per distici, che sarebbe stati adatti a rendere nella traduzione i frequenti micro-periodi della versione francese. L'autore preferisce invece un taglio sintattico più largo, che coincide appunto con la misura più frequente della quartina - segno dell'azione del modello ariostesco - la quale però al suo interno può presentare movimenti e strutturazioni che eludono totalmente la misura endecasillabica, nonché l'ordine naturale degli elementi della frase (tendenzialmente rispettato invece da Voltaire). A livello dell'intera stanza, inoltre, i blocchi versali non presuppongono un “orientamento” logico, come avviene per esempio nel *Furioso* - quel «precipitare vittorioso verso la conclusione del distico finale» - o nella *Secchia*, dove il movimento narrativo si scioglie tendenzialmente a fine strofa. Il centro semantico dell'ottava montiana non cade su posizioni marcate, anzi, direi che si tratta spesso di ottave senza un centro vero e proprio, senza cioè un movimento di tensione, una carica logico-

⁷¹ Soldani 1999a, p. 328.

⁷² In questo senso Tassoni può essere definito una sorta di Tasso “ribassato”, in quanto utilizza le strategie strofiche - la forma-base del distico e il modello strofico di tipo 4 + 4 - presenti in larga misura nella *Liberata*, private però di quella raffinatezza e complicazione di tipo retorico-sintattico presente invece nel modello. Si veda del resto la posizione filotassiana di Tassoni anche in merito alla polemica con la Crusca, che andavano contro il primato fiorentino della lingua.

⁷³ Blasucci 1969, p. 78.

sintattica che poi sprigioni la sua energia in un punto focale della stanza. La grande differenza della strofa montiana rispetto ai modelli è infatti la sua frequente assenza di compiutezza logica, per cui essa non si configura come unità in sé conclusa, ma presuppone un legame forte con le ottave circostanti, nonostante gli stacchi metrico-sintattici. Direi anzi che le strofe della *Pulcella* non sono “polarizzate”, non esauriscono al loro interno un intero nucleo narrativo, ma sono piuttosto “uniformi”, ovvero senza gerarchizzazione tra i versi o le partizioni che le suddividono in relazione ad un movimento logico compiuto. Il tratto più evidente di questo trattamento si osserva proprio nei frequenti legami interstrofici del poema, che traducono anche sul piano verbale le forti connessioni, prima di tutto semantiche, tra le stanze.

La mancanza di un orientamento compiuto delle ottave montiane non esclude però che esse presuppongano una costante variazione e complicazione della fisionomia interna, dovuta piuttosto alla loro conformazione intonativa, caratterizzata da continui cambiamenti realizzativi, spesso con un alto tasso di imprevedibilità. La strutturazione microsintattica della scrittura del poema infatti gioca sulla compenetrazione, sull’incastro o giustapposizione di diversi segmenti intonazionali, accavallati spesso anche a fine verso, a delineare architetture complesse e lontane dai proporzionati disegni di tipo lirico dell’Ariosto o dalla costante linearità quasi isocolica di Tassoni. L’effetto della particolare conformazione delle ottave montiane sono i continui movimenti di accelerazione e rallentamento che assume il discorso, oltre ad un andamento spesso fortemente cesurato anche nelle zone meno prevedibili del verso (in prossimità dei suoi confini). L’impossibilità da parte della traduzione di far coincidere la stanza con un’unità logica si traduce in particolare nei frequenti fenomeni di forte apertura cataforica, non solo dei versi (per cui si rimanda allo studio delle inarcature; cfr. cap. IV), ma spesso anche delle intere ottave, che intrattengono un legame logico-sintattico con le strofe limitrofe non tanto con delle particolari finalità iconiche, ma proprio per “sovrabbondanza” del movimento logico rispetto allo spazio metrico.

Tutti questi elementi di caratterizzazione metrica della *Pulcella* vanno ricondotti alla strutturazione delle partizioni interne della stanza, per cui sembra appunto che si attui una sorta di bilanciamento tra gli sconvolgimenti microsintattici del verso e dei blocchi versali da un lato, e la fisionomia stessa dell’ottava dall’altro, che riconduce spesso il dettato alla forma più regolare della quartina. Una riprova del tentativo di equilibrare il disordine logico-sintattico con un’organizzazione regolare dei versi è data anche da un aspetto segnalato nel corso dell’analisi: il frequente accostamento di una porzione testuale priva di un’organizzazione “tradizionale” della narrazione, caratterizzata per esempio da forti inarcature e pause sintattiche interne alla misura endecasillabica, con un blocco versale che invece riconduce il discorso ad una conformazione più regolare e piana, spesso tramite un andamento per distici. Non è un caso infatti che gli *enjambements* più marcati siano presenti proprio nelle ottave che presentano gli schemi più geometrici ed articolati, primo tra tutti quello suddiviso in coppie versali. Lo stesso per quanto riguarda le connessioni tra le stanze: anche qui infatti la continuità logica non si traduce banalmente in un elevato numero di sovraincature, ma piuttosto in legami di tipo lessicale che, pur creando dei ponti tra le ottave, ne mantengono intatta la loro autonomia metrico-sintattica.

Com’è stato già sottolineato, solo una buona metà delle stanze montiane schedate presenta schemi di tipo 4 + 4. Esiste quindi una discreta quantità di moduli che innanzitutto non presuppone la tradizionale pausa forte in coincidenza con la metà dell’unità metrica, ovvero tra le due quartine, ma che può anche segmentare l’ottava in

porzioni versali dispari. Tutte queste tipologie strofiche nella *Pulcella* raggiungono una percentuale piuttosto elevata, il 28,77%, e vanno dagli schemi più tradizionali, privi di pausa centrale, alle suddivisioni dispari, alle ottave indivisibili.⁷⁴ Sottolineo le differenti componenti di questo dato percentuale per fare dei doverosi distinguo con gli autori che si possono richiamare a confronto. Mentre infatti in Tassoni e nel Tasso epico le strofe non simmetriche sono quasi assenti - ad eccezione, nella *Liberata*, delle discrete occorrenze del gruppo H (2+4+2), che mantiene una certa regolarità e simmetria, pur essendo privo del tradizionale stacco a metà stanza - la percentuale del raggruppamento nel *Furioso* raggiunge il 34,54%.⁷⁵ L'elevato valore ariostesco non è però da interpretare come una componente "eversiva" rispetto ai moduli più regolari, per due motivi: innanzitutto le ottave classificate da Praloran come uniperiodali toccano ben il 13,61%, e bisogna considerare che esse possono strutturarsi anche secondo architetture regolari, bilanciate ed armoniche; del restante 20% circa, più della metà è rappresentato dagli schemi 6 + 2, caratteristici della versificazione ariostesca, mentre le occorrenze restanti spettano rispettivamente alle tipologie 2+4+2 e 2 + 6. Ciò significa che nel *Furioso*, in cui sono ben presenti stanze senza pausa tra le quartine, non esistono però schemi dispari: una vistosa differenza rispetto alla *Pulcella*, il cui valore che segna una forte diversità, non solo con Tasso e Tassoni, ma anche, come si è visto, con l'Ariosto, è quello del gruppo L, delle suddivisioni strofiche dispari.

Sembra infatti che l'andamento narrativo del modello francese non permetta a Monti di utilizzare sempre strutturazioni regolari e simmetriche, ma che anzi molte volte necessiti di ottave più "disarticolate", dove cioè, come ho già detto, il particolare andamento logico-sintattico - derivato da Voltaire - condizioni l'organizzazione strofica (diversamente quindi da quella coincidenza armonica presente nel *Furioso* tra movimento logico e ritmico). Non è un caso infatti che il maggiore "disordine" della stanza montiana avvenga in coincidenza con i momenti più schiettamente narrativi (in particolare con i rari fatti d'arme) o con le scene dialogiche più concitate, dove, rispettivamente, il susseguirsi di rapide azioni o il passaggio tra narrazione e discorso diretto, o tra due diverse battute di dialogo, segmenta l'ottava, oltre che i versi, in maniera non regolare. Come se insomma la struttura francese di partenza, nei momenti più veloci e logicamente molto coesi, non possa essere modificata più di tanto, ma sia anzi elemento di partenza piuttosto rigido a cui adattare il metro. A dimostrazione però di come l'orecchio e la coscienza metrica di Monti siano comunque legati ad un sostanziale rispetto della tradizione letteraria italiana più elevata, si osservano diversi meccanismi di attenuazione delle costruzioni strofiche più eversive, in particolare associando a questi endecasillabi delle inarcature sempre molto leggere, al contrario di quanto avviene di solito nella *Pulcella*.

Ad ogni modo, sia che si tratti dei più vistosi casi di ottave poco regolari, sia che si tratti invece di schemi più simmetrici e prevedibili, è evidente come questa particolare assimilazione della materia narrata, che prevale e condiziona il trattamento del metro, porti ad una generale scarsa specializzazione delle posizioni e delle partizioni della stanza dal punto di vista logico-sintattico. Si è già accennato alla fisionomia dell'ottava montiana come unità "senza centro", senza una vera compiutezza, in cui cioè spesso non c'è coincidenza tra l'unità metrica e un nucleo narrativo concluso, al contrario in

⁷⁴ Rispettivamente, i moduli F1, F3, F5, I2, I3 e il gruppo H per quanto riguarda le realizzazioni più attestate anche nella tradizione; il gruppo dispari L; infine gli schemi più irregolari dei gruppi M ed N.

⁷⁵ Considero, dalle statistiche di Praloran 1988, p. 131, gli schemi 6 + 2, 2 + 6, 2+4+2 e le ottave uniperiodali.

primo luogo dell’Ariosto e di Tassoni.⁷⁶ Di conseguenza, è stato più volte sottolineato durante l’analisi come le sedi più marcate, ovvero i distici di confine o il singolo verso di *incipit* o *explicit* strofico, non possiedano un particolare statuto o funzione nel sistema dell’ottava. Non solo dunque sono minoritari gli schemi che isolano sintatticamente la coppia endecasillabica ad apertura o a conclusione della stanza, ma anche nei casi in cui ciò avviene, ad essa non è associato un valore autonomo. Un dato, questo, che avvicina la *Pulcella* al trattamento tassiano del metro nella *Liberata*, dove più spesso lo schema strofico si chiude con una quartina coesa, che prevede una lettura unitaria. L’attenuazione dell’autonomia del distico conclusivo, per esigenze dovute al discorso narrativo, si combina, come per Monti, con una più generale forzatura dei tradizionali schemi d’ottava (soprattutto dei confini metrici), che però nella *Gerusalemme* vengono maggiormente rispettati per lo meno a livello più superficiale (si vedano le percentuali dei moduli “pari” per esempio). Inoltre, quando per esempio la quartina finale risulta unitaria dal punto di vista sintattico, essa viene bilanciata da Tasso mediante fenomeni retorici che, ad un diverso livello, ne scandiscono nuovamente la struttura più profonda a coppie versali. Insomma, come sostiene Soldani, l’autore attua una sorta di sfasatura tra il metro e la sintassi, per cui le architetture ritmiche più regolari vengono presupposte ed assimilate, ma non assecondate, bensì contraddette e forzate.

Diverso il caso della *Pulcella*, dove questo gioco tra tessitura metrica e costruzione sintattica non viene attuato: quando l’ottava montiana (meno spesso regolare e simmetrica che nella *Liberata*) nega le partizioni tradizionali, per esempio a metà o a conclusione strofica, non viene infatti ricondotta ai modelli più istituzionali tramite espedienti “normalizzanti” e in “controcanto” rispetto alla fisionomia sintattica. Il trattamento della stanza è decisamente più disinvolto e libero nella *Pulcella*, meno preoccupato cioè di rientrare nel canone più istituzionale, sicuramente anche per la pressione del testo francese di partenza. Ed è per questo che gli unici scarti logici, segnalati da una pausa sintattica, in corrispondenza con la sola chiusa dell’ottava, si avvalgono non a caso di materiale verbale immesso *ex novo* da Monti rispetto al testo di Voltaire. Si tratta in particolare dei pochi versi-frase a conclusione strofica, di sapore sentenzioso o proverbiale e caricati il più delle volte di una vena comico-parodica, in cui l’istanza narrativa arresta lo scorrere degli avvenimenti ed interviene con un commento autoriale (con funzione *ideologica*); meno di frequente le aggiunte montiane in *explicit* servono invece a dare *indicazioni di regia*, assenti nel modello francese, proprio per rendere più coesa una narrazione in origine lineare, che nella traduzione viene invece interrotta dagli stacchi metrici (funzione *fatica*).⁷⁷

⁷⁶ Nella *Secchia rapita* «il distico baciato è il luogo prediletto per il basso-comico, per il fisiologico corporale, per il dialettale, per l’osceno e via dicendo. [...] nell’eroicomico è usato piuttosto per effetti di anticlimax, per ridicolizzare o demolire l’enunciato», con un «effetto dirompente» (Cabani 1999, p. 169).

⁷⁷ Entrambe le definizioni, già utilizzate in questo capitolo, riprendono i termini di Genette 1976, pp. 303-304.

IV. GLI ENJAMBEMENTS DELLA PULCELLA

1. PRATICHE INARCANTI MONTIANE

Un'immediata percezione della tensione inarcante¹ degli endecasillabi della *Pulcella* è visibile leggendo un qualsiasi passo del poema, soprattutto se comparato con i versi corrispondenti di Voltaire. Partendo dalle minuziose classificazioni di Soldani sulle inarcature della lirica antica e non solo,² sono stati schedati cinque canti dell'opera (III, VIII, X, XI, XVIII) per rilevare la qualità, la frequenza e la posizione degli *enjambements* all'interno dell'ottava montiana. I fenomeni analizzati nella presente indagine riguarderanno «tutti i casi, storicamente la grande maggioranza, in cui semplicemente una frase iniziata in un verso prosegue nel successivo»,³ suddivisi poi, sulla scorta delle importanti precisazioni espresse da Menichetti, nei due grandi gruppi delle inarcature “semplici”, senza perturbazione della linea sintattica - con una gradazione di intensità tra lessicali, intrasintagmatiche e sintattiche - e “retoriche”, cioè associate a figure dell'*ordo verborum artificialis*. Il criterio classificatorio fondamentale, mediante il quale si sono ripartiti tali fenomeni, considera infatti *in primis* l'ordine e le categorie grammaticali degli elementi *enjambés*, a cui si aggiungono, all'interno delle singole tipologie, l'attenzione per la consistenza sillabica delle parole coinvolte, il contesto sintattico in cui si inserisce ogni figura presa in esame, l'estensione complessiva dell'inarcatura e, ancora con Soldani, il grado di anaforicità e cataforicità⁴ dei fenomeni.

Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi, è già importante sottolineare come l'assetto microsintattico della versione montiana, di molto movimentato e complicato rispetto al testo del *philosophe*, incide profondamente sul numero e sulla gamma di inarcature presenti nel poema. Ciò è visibile sia per la qualità dei termini divaricati, che dimostra la scarsa coincidenza tra misura endecasillabica ed enunciati, sia per l'elevata presenza di *enjambements* retorici, sia, infine, per il coinvolgimento in fenomeni inarcanti di porzioni strofiche estese, associate ad un periodare di più ampio respiro e raffinatezza.

¹ Come nel fondamentale trattato di Menichetti 1993 e nello studio di Soldani 2009, che si è tenuto a modello per quest'analisi, i termini 'inarcatura' ed '*enjambement*' sono utilizzati con il medesimo significato, così come gli aggettivi 'inarcato' ed '*enjambé*'. Una distinzione fondamentale, invece, è quella tra inarcature “semplici”, concomitanti con un ordine sintattico naturale, e “retoriche”, cioè associate a figure di *dispositio* artificiale. Ho inoltre indicato con *a* e *b* i due versi coinvolti in un'inarcatura, rispettivamente quello che contiene l'innesco e quello che accoglie il rigetto.

² Si vedano gli importanti studi di Soldani su aspetti metrici, sintattici e retorici relativi a diversi autori e momenti della nostra letteratura; si rimanda in particolare, per quanto riguarda l'analisi degli *enjambements*, a Soldani 2009, saggio sui procedimenti inarcanti della poesia lirica che va da Dante a Petrarca, e a Soldani 1999b, articolo su aspetti metrico-sintattici degli sciolti didascalici del Cinquecento.

³ Soldani 2009, p. 108.

⁴ Soldani distingue infatti tra «*enjambements cataforici*, che “aprono” verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili; e *enjambements anaforici*, nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*» (Soldani 2009, p. 111).

Un'altra posizione interessante dalla quale sono stati osservati i risultati delle schedature riguarda il rapporto tra versi *enjambés* e posizioni d'ottava: anche i fenomeni inarcanti infatti sono un'importante spia sul trattamento metrico-sintattico della stanza nella traduzione, sulla percezione della sua frammentazione o compattezza interna.

Un'ultima considerazione prima dei dati, peraltro non visibile immediatamente dalle tabelle proposte, riguarda un altro parametro che caratterizza gli *enjambements* della *Pulcella*, e che verrà meglio delineato in seguito. All'estremo opposto rispetto a tensioni inarcanti che si stemperano lungo più endecasillabi in serie, si trovano molti casi in cui la rottura in punta di verso convoglia un'energia molto più intensa, perché la figura prevede un innesco e/o un *rejet* sillabicamente poco esteso, che non coincide cioè con una pausa istituzionale del verso - come la cesura in quarta o sesta sede - ma che rientra invece nella tendenza a segmentare la misura versale in più tempi intonativi.

Ed ora qualche numero. Su 2339 versi schedati, ben i due terzi circa (1573 versi) sono coinvolti da fenomeni di inarcatura, dunque due versi ogni tre (contando sia il tipo *a* che *b*).⁵ Sul totale di questi ho contato in particolare gli endecasillabi di tipo *a*, "portatori" di *enjambements*, che accolgono cioè in punta un innesco, attestati a circa 820 occorrenze;⁶ se poi distinguiamo le inarcature biversali (del tipo *ab*) dalle catene più lunghe, arriviamo a circa 700 endecasillabi inarcanti con un solo verso successivo.

Prima di presentare la tabella 1 delle occorrenze, è necessario tener presente che un medesimo endecasillabo può essere interessato da più fenomeni inarcanti, per cui, all'opposto dei dati forniti or ora (che contano il numero di versi coinvolti, e non il numero di legami), le cifre proposte di seguito riportano le frequenze *delle* inarcature in relazione alle posizioni d'ottava; ciò significa che sono stati contati tutti i fenomeni, anche se essi coinvolgono due o più volte un medesimo verso. La modalità di conteggio prevede che ogni *enjambement* di tipo *ab* venga calcolato una sola volta (cfr. in tabella i Versi *a* inarcanti), mentre per i gruppi pluriversali ho considerato il numero di versi che presuppongono un successivo endecasillabo portatore di *rejet* (per es., un gruppo che coinvolge i primi tre versi di un'ottava è stato conteggiato due volte, in prima e seconda posizione).

Tabella 1: Tipologie inarcanti dell'endecasillabo montiano

Posizioni d'ottava	Versi <i>a</i> inarcanti	Versi inarcanti in gruppi*	Totale legami inarcanti
1	182	15	197
2	66	22	88
3	162	16	178
4	42	7	49
5	136	14	150
6	69	20	89
7	146	11	157
8	0	0	0
Totale	803	105	908

⁵ Considerando che l'ottavo verso di ciascuna strofa non accoglie fenomeni di inarcatura (salvo rarissimi casi riportati nell'analisi), si possono anche sottrarre al totale i 292 *explicit* presenti nel *corpus*. Si avrà così che su 2047 endecasillabi "potenzialmente" inarcanti, lo sono effettivamente 1573, ovvero più di tre versi ogni quattro.

⁶ Nella successiva analisi delle singole tipologie inarcanti si è preferito parlare di "casi", ovvero di numero di *enjambements*, ciascuno dei quali coinvolgente almeno due versi.

Gruppi pluriversali*	Occorrenze del gruppo
123	12
1234	1
12345	2
234	5
2345	2
345	6
456	1
4567	2
567	7
5678	4
678	7
Totale	49

Le inarcature tra gli endecasillabi del poema tendono più spesso a coinvolgere le posizioni dispari dell'ottava, in particolare per quanto riguarda gli *enjambements* bivversali. Il legame cade infatti molto più di frequente tra la punta di un verso dispari ed il successivo pari; fenomeno facilmente prevedibile in quanto asseconda la tradizionale organizzazione sintattica interna della strofa, basata sull'unità minima del distico. Le inarcature più frequenti coinvolgono le posizioni dispari della prima quartina, e in particolare l'*incipit*, che tocca i valori più elevati; come ci si può ben attendere, la posizione in cui i legami sono più scarsi è il quarto verso, dove un *enjambement* significa non rispettare la consueta pausa metrico-sintattica della metà strofica.

Un rapido accenno anche ai versi che si strutturano in catene *enjambées* più ampie. Innanzitutto la schedatura ha permesso di constatare che i pochi gruppi inarcati aumentano la loro frequenza nei canti più avanzati del poema, dove mi pare che le costruzioni periodali si facciano via via più ampie e complesse. Inoltre gli *enjambements* che coinvolgono serie di versi si riscontrano per lo più all'interno della prima quartina dell'ottava, in particolare tra primo, secondo e terzo verso (12 casi); altre catene inarcate coinvolgono spesso i primi tre versi della seconda quartina (7 occorrenze) oppure le ultime tre posizioni della prima e della seconda metà dell'ottava (rispettivamente 5 e 7 casi). Interessante notare che i gruppi versali inarcati si possono trovare anche a cavallo della tradizionale partizione strofica che divide l'ottava a metà: in questa zona la tipologia più frequente, con 6 occorrenze, coinvolge terza, quarta e quinta posizione, mentre le altre inarcature pluriversali a cavallo della metà d'ottava contano, tra le diverse tipologie, altri 5 casi.

Dalla mia schedatura risulta infine che le inarcature retoriche raggiungono una quantità equivalente a circa la metà delle inarcature semplici. Questo dato si discosta rispetto al trattamento dell'endecasillabo sciolto nelle traduzioni dai testi tragici francesi del Settecento, dove, pur essendoci grosso modo la stessa frequenza assoluta di versi inarcati,⁷ c'è una sostanziale parità numerica tra *enjambements* retorici ed *enjambements* semplici. Ciò significa che Monti presenta una maggiore propensione per fenomeni inarcanti che rispettano l'ordine naturale dei sintagmi, dei quali fanno parte anche le figure più accusate, che interrompono bruscamente il discorso spezzandolo a fine verso con esiti di disarmonia,⁸ ovvero con forti tensioni di tipo anaforico o

⁷ Ovvero la stessa frequenza: un verso inarcato ogni tre (cfr. Zanon 2005, p. 126ss.).

⁸ Per un'analisi dei rapporti tra la figura dell'*enjambement* e il concetto di *gravitas* nella riflessione cinquecentesca si rimanda ad Afribo 2001.

cataforico. Come si vedrà più avanti, gli *enjambements* semplici vengono però anche smorzati di frequente da strategie enunciative che ne diluiscono la marcatezza; ciò non toglie che a volte la divisione versale cada a scindere un nesso sintagmatico molto saldo o giunga improvvisa a far saltare la continuità intonativa del discorso con un intenso effetto perturbativo.

2. INARCATURE SEMPLICI (NORMALE LINEA SINTATTICA)

Enjambements in tmesi

«Caso estremo di *enjambement*», come lo definisce Beltrami,⁹ o inarcatura *lessicale*, con Menichetti,¹⁰ la rima in tmesi è una figura stilistica della poesia antica, ritornata nuovamente in auge a partire dall'Otto-Novecento.¹¹ Nella *Pulcella*, il taglio intersversale spezza l'unità lessicale dei soli avverbi in *-mente*; se da un lato tali lessemi avverbiali erano in origine meno saldi, dall'altro però il fenomeno inarcante (e rimico) in tmesi è già del tutto assente nel primo e grande modello della lingua poetica che è il Petrarca volgare. Due sono i casi in cui il fenomeno ricorre nel *corpus* analizzato (un solo altro caso nei canti restanti, sempre con la medesima tipologia avverbiale):

VIII 51,4-5 n'han rubato le donne; e noi qui *sciocca-*
mente ci diamo orrendi stramazzone.

XI 4,1-2 “Questa è Agnese per dio, questa è *sicura-*
mente Agnese” gridar con alte voci,¹²

dove la rottura dovuta alla fine endecasillabica risulta accentuata dalla brevità dell'innesco, che si avvia dopo una pausa sintattica che cade in coincidenza con la cesura in sesta sede.

Nome/Aggettivo

La scarsa frequenza di tale tipologia inarcante, che dà luogo ad *enjambements* molto marcati, è in linea con i dati relativi alla lirica antica, al trattamento dello sciolto dei poemi didascalici del Cinquecento e delle traduzioni settecentesche delle tragedie francesi (lo stesso discorso vale per l'alta frequenza della figura inversa Aggettivo/Nome; vedi oltre). Nel poema montiano la forza di tali legami varia in base alla qualità del rigetto, in particolare in base alla sua estensione sillabica e composizione sintagmatica. Nei casi meno sentiti, il *rejet* si estende per gran parte o per l'intera misura dell'endecasillabo successivo, per esempio mediante un complemento di specificazione retto dall'aggettivo rigettato:

XVIII 21,6-8 sotto quel vile aspetto ei porta un *core*
pien di santa arroganza, e si farà
martire [...];

o tramite la moltiplicazione degli aggettivi, anche per più versi:

⁹ Beltrami 2006, p. 220.

¹⁰ Menichetti 193, p. 478.

¹¹ Per una rapida casistica del fenomeno della rima in tmesi nella letteratura italiana cfr. ancora Menichetti 1993, pp. 549-551.

¹² Si vedano invece i due versi volterriani corrispondenti: «Lors les Anglais se mirent à crier: / «Ah! c'est Agnès, n'en doutons point, c'est elle» (XI, 21-22), privi di turbamenti dell'assetto metrico-sintattico.

VIII 44,7-8 para, e salta, e fa finte; e si dan *botte*
belle a vedersi or scarse, ora dirotte;

x 1,2-4 La morale mi stucca. *Una novella*
semplicemente detta e senza vanto
nuda, vera, succinta è assai più bella.

Nei casi più marcati, invece, il rigetto molto breve conferisce all'inarcatura un maggior senso di rottura improvvisa, sempre di tipo anaforico, cioè con effetto di sorpresa nel lettore:

VIII 14, 3-4 stanca, languente, e in mezzo alla *dolcezza*
molle i rai tuttavia di pianto amaro;¹³

VIII 15,2-3 nuota nel sangue, il resto della *corte*
episcopal fuggia per lo spavento.

In alcuni casi al nome in innesco segue un'apposizione, che conferisce all'inarcatura una forza leggermente minore, già presente nel testo francese:

III 17,1-2 Nuovo re de' Francesi *il Rodomonte*
Law scozzese qui mostra la sembianza;

XVIII 43,3-4 Così fur visti un giorno il buon *Fineo*
principe della Tracia e il pio Troiano.

Dittologia inarcata

Leggermente meno frequentata dell'inarcatura semplice Nome/Aggettivo, la dittologia spezzata dalla fine versale si presenta con diverse fisionomie, dipendenti sia dalla qualità grammaticale dei termini in coppia, che possono essere nomi o aggettivi¹⁴ (per cui la posizione dell'eventuale termine reggente può cadere sia in innesco che in rigetto), sia dalla tipologia della dittologia stessa (copulativa o asindetica), sia, ovviamente, dal contesto microsintattico dell'enunciato inarcato.

Le dittologie copulative possono dunque essere, in prima istanza, aggettivali o nominali:

III 8,1-3 Di quei padri non già le cui *sudate*¹⁵
ed immense fatiche hanno di Francia
arricchito i librai [...],

VIII 40,2-3 “Non vo’ che parta meco *la fatica*
e l'onor della palma uno stallone,

¹³ L'enunciato *enjambé* («e in mezzo...pianto amaro») è una aggiunta *ex novo* di Monti.

¹⁴ Si intende infatti dittologia in senso più allargato rispetto alla specifica dittologia sinonimica, cioè come una generica coppia di sintagmi coordinati tra loro.

¹⁵ Primo termine in dittologia aggiunto da Monti.

x 14,3-4 per favor sommo un'amica che *pura*
 e *immacolata*¹⁶ serbagli la fede.

Le dittologie asindetice si configurano sempre come coppie di aggettivi il cui nome compare in tutti i casi in rigetto:

III 51,1-2 L'uno e l'altro immediate alla *tremenda*
 fiera presenza di Sandò vien tratto,

XI 48,1-2 A spettacolo tale, alla *sonora*
 terribil voce del santo ronzino,

x 48,5-6 Siete forse una santa, una *divina*
 angelica sostanza in carne ascosa.¹⁷

La discreta frequenza del costrutto dimostra come la dittologia montiana sia in realtà uno stilema non più formulare, ma piuttosto una figura che può essere smembrata a fine verso per assecondare un *continuum* narrativo che se da un lato mantiene scandita la misura endecasillabica, grazie alla regolare strutturazione rimica e strofica dei versi, dall'altro gioca su un effetto di grande apertura cataforica dovuto al termine in punta (e all'elemento reggente in *rejet*), che spinge la lettura al verso successivo.

Sintagma nominale/Complemento di specificazione

In molti casi l'*enjambement* tra nome e genitivo, frequente nel *corpus*, viene smorzato grazie alla strutturazione dei versi: ai confini della figura, all'interno del secondo verso, seguono infatti altri elementi appartenenti alla stessa proposizione, che eludono uno senza stacco sintattico immediatamente dopo il rigetto. La dilatazione del *rejet* avviene più spesso per moltiplicazione in dittologie o *tricola* dei complementi di specificazione al verso *b*, secondo una tendenza spiccata della scrittura montiana a costruire coppie correlate o versi tripartiti, tramite manipolazione del materiale volterriano o introduzione di nuovi termini:

x 42,1-3 Il dolce fiato dell'aurette, il *riso*
 di *Pomona e di Flora* empion di mille
 dolci fragranze [...],

III 20,5-6 Che scritti Gesù mio! che strane *lotte*
 d'*argomenti, d'esami e di fatiche*,

XI 17,7-8 o vergine serbata alla *difesa*
 di *fanciulle, di regi, e della Chiesa*.

In altri casi particolari la figura si può combinare con un giro sintattico non lineare, per esempio per l'anastrofe Oggetto/Verbo:

¹⁶ Dittologia assente in Voltaire.

¹⁷ Tutte le dittologie asindetice di questi esempi traducono, sdoppiandolo, un singolo aggettivo di Voltaire.

III 4,3-5 rivestirsi divin, *la fantasia*
dell'inimico soggiogar, siccome
fero i Romani [...].

Si tratta di un interessante giro versale, nel quale, al di là della particolare costruzione sintattica del periodo, che innova e modifica profondamente la versione francese,¹⁸ è evidente il compiacimento montiano nell'imbastire giochi intonativi che segmentano gli endecasillabi anche negli spazi minimi del verso (qui per esempio al v. 4 dopo l'ottava sede, in relazione ad un *enjambement* tra la congiunzione e il resto della frase). Il continuo e inaspettato cambio enunciativo, ritmico ed intonazionale lungo il procedere del discorso, che si combina ovviamente anche con l'interruzione della misura endecasillabica, incrementandone spesso l'intensità, non solo elude la cesura nelle tradizionali posizioni intersversali, ma le conferisce anche un nuovo valore, non più come fatto di prosodia e ritmo istituzionale, ma di discorsività sintattico-intonativa del tutto soggettiva.

Esistono numerose occorrenze in cui anche l'inarcatura tra sostantivo e genitivo prevede un rigetto breve seguito da pausa sintattica, la quale aumenta il senso di rottura provocato dall'*enjambement*, pur cadendo comunque sempre in sede di cesura tradizionale:

III 3,1-2 Che del grande dirò *sostenitore*
di Stanislao? Vo' dir quel re soldato,

VIII 28,1-2 Queste son le famose e sacre *mura*
di Nazzarette, al Papa e al ciel sì care,

VIII 48,2-4 [Martinguerra] ladro al chiaro, e all'oscuro, e prode al *ballo*
di corsal, ma devoto, e dire usato
il rosario [...],

XI 31,7-8 e i tesori ammirando e la *bellezza*
della nemica, i colpi ne disprezza.

Da notare in particolare, negli ultimi due esempi, gli enunciati inarcati (*e prode al ballo / di corsal*; *e la bellezza / della nemica*), aggiunti *ex novo* da Monti mediante l'introduzione di un polisindeto copulativo, che incrementa anche, soprattutto nel primo caso, i continui e intensi movimenti intonativi, che segmentano gli endecasillabi al pari dei tagli intersversali.

¹⁸ Interessante l'intero giro versale, fortemente *enjambé*, costruito su una principale e una serie di subordinate in enumerazione a cavallo dei versi, il cui ordine degli elementi (in primo luogo verbo e oggetto o complemento nucleare) varia continuamente: «Un bel segreto a mio parer sarà / SAPER *la gente* ABBARBAGLIAR, *d'un nome* / RIVESTIRSI divin, *la fantasia* / dell'inimico SOGGIOGAR, siccome / fero i Romani a cui tutto obbedia» (III 4, 1-5). Si confrontino i corrispondenti versi volterriani, rispetto ai quali è evidente il lavoro di scardinamento sintattico compiuto da Monti: «Un beau secret serait, à mon avis, / DE BIEN SAVOIR éblouir le vulgaire, / DE S'ETABLIR un divin caractère; / D'EN IMPOSER aux yeux des ennemis; / Car les Romains, à qui tout fut soumis, / Domptaient l'Europe au milieu des miracles» (III, 21-26).

Aggettivo/Complemento

Anche per i pochi casi di tale tipologia inarcante, molto simile alla precedente, esistono soluzioni in cui il rigetto è seguito da una pausa sintattica; un esempio:

direttor di devote e *non curante*
XVIII 27,2-3 *de' lor favori*, ma non già restio.

Sono però frequenti anche le realizzazioni che espandono il *rejet* mediante diverse strategie sintattiche attenuative. Nell'esempio seguente tramite una proposizione relativa, che si inserisce all'interno di un intero distico aggiunto da Monti, nel quale emerge chiaramente la tendenza ad una segmentazione del verso in zone non canoniche:

Agnese, dall'amor punta, e *protetta*
III 47,5-6 *dalla notte* che ancor ricopre il piano;¹⁹

oppure mediante proposizione infinitiva che funge da genitivo, con estensione del rigetto all'intera misura versale:

si guatano sott'occhio, *vergognosi*
X 35,7-8 *d'essersi fatti insieme avventurosi*,

in cui invece è evidente la grande apertura cataforica dell'aggettivo con cui si "chiude" il primo endecasillabo, in punta del quale si esprime la condizione dei personaggi, mentre solo al verso seguente si dispiega la descrizione del fatto che ne ha causato la circostanza, con uno scioglimento della tensione sintattico-intonativa.

Comparativo/secondo termine

Conto pochissime occorrenze di inarcatura legata ad una comparazione, figura oltretutto assai rara nel poema,²⁰ e oltretutto già presente sempre nella versione di Voltaire. Nella maggioranza dei casi schedati, al verso *a* si trova un comparativo moltiplicato per dittologia, mentre il secondo termine di paragone si sviluppa più spesso su tutta la lunghezza endecasillabica del verso *b*:

cento volte *più bella e folgorante*
III 53,3-4 *del raggio mattutin* quando è più schietto,

"eccovi i *più prudenti ed onorati*
XVIII 26,1-2 *di quanti* andiamo a respirar sul mare.

¹⁹ Da notare anche il chiasmo tra «dall'amor *punta*» e «*protetta* dalla notte», sintagmi aggiunti da Monti.

²⁰ Nello studio sugli *enjambements* nella lirica trecentesca e petrarchesca, Soldani rileva la figura di inarcatura Comparativo/Secondo termine nel solo Petrarca volgare (Soldani 2009, p. 118); il saggio del medesimo studioso sullo sciolto cinquecentesco non contempla tale tipologia, così come l'analisi di Zanon sull'endecasillabo tragico delle traduzioni settecentesche.

Determinante/Nome

All'interno dei pochi casi di inarcatura di questo tipo, del tutto assenti nel modello francese, si riscontra una casistica molto variata per quanto riguarda la natura del determinante, che può essere un dimostrativo, un possessivo, un numerale (più spesso complicato per moltiplicazione o per accostamento di un dimostrativo):

- III 46,5-6 Il nemico furor piombi su *questa*
beltà infelice, e per me salvo ei sia,
- VIII 49,3-4 lesto lesto il ribaldo, e delle *sue*
prede esultando, come lampo, scappa,
- VIII 48,7-8 con bellissime selle, e *cinque o sei*
muli carichi d'oro e d'Agnus Dei.
- XVIII 25,5-6 “E chi son”, dimandò, “chi son *quei due*
remator verecondi?”, ed accennolli.

È possibile notare come l'effetto perturbativo dell'inarcatura sia mitigato dalla costruzione sintattica dei segmenti *enjambés*, che si inseriscono all'interno di enunciati più ampi, sia in innesco che in rigetto.

Preposizione/Nome

Figura molto rara in tutta la tradizione letteraria, riscontro un solo caso di questa tipologia inarcante nella *Pulcella*, dove la preposizione è prevedibilmente bisillabica, e spinge, assieme all'intera costruzione periodale, ad una lettura continuata e tendenzialmente prosastica dei versi, se non fosse per la strutturazione delle rime che scandiscono le singole misure endecasillabiche:

- VIII 8, 5-8 Ma il Cavalier che viver non può *senza*
la sua diletta e bella Dorotea
per uscir della noia in che languisce
di raggiugner sua donna statuisce.²¹

Ausiliare/Participio

Riporto di seguito il solo caso²² in cui l'inarcatura spezza un sintagma verbale presente già nella *Pucelle* francese, ma qui disposto a cavallo dei versi; è evidente che la

²¹ La figura inarcante è inserita all'interno di una relativa che interrompe la linea sintattica principale avviata dal soggetto in *incipit*, e che quindi spinge ad una lettura molto veloce del distico, con intonazione sospesa che scorre rapidamente tra i due versi. Dal punto di vista prosodico, è molto interessante sottolineare che l'endecasillabo *a* presenta uno spazio atono abbastanza esteso tra la sesta e la decima posizione («Ma il Cavalier che viver non può senza», 4^a 6^a 10^a), che incrementa l'intensità dell'inarcatura; d'altro canto, il lungo sintagma spezzato dall'*enjambement* («senza / la sua diletta e bella Dorotea»), presuppone anch'esso uno spazio atono trisillabico tra la preposizione (in punta del v. 5, ovvero in 10^a sede) e il primo aggettivo (ictus di 4^a), e oltretutto giunge a coprire l'intera estensione sillabica del verso *b*, attenuando il trauma dovuto all'inarcatura.

²² Sembra assente la figura negli sciolti settecenteschi schedati da Zanon e in quelli didascalici

figura è inserita all'interno di una struttura sintattica più ampia che smorza il senso perturbante dell'*enjambement*:

x 55,1-2 L'abbadessa [da saggia se] *n'avea*
 fatto il suo vago da non molto; ed ella [...].

Avverbio/Congiunzione

Registro nella *Pulcella* un solo caso in cui lo stacco versale scinde una locuzione con avverbio + congiunzione *che*:

x 41,4-5 di che dotar Noè ci volle, *allora*
 che a riparar l'assorto germe umano.

Avverbio/Preposizione

L'effetto di perturbazione del discorso, e soprattutto il contrasto tra l'andamento logico-sintattico e la pausa intersversale, mi sembra abbastanza elevato in almeno due dei quattro casi in cui l'inarcatura divide il sirrema formato da avverbio e preposizione. Tali *enjambements* infatti hanno una forte carica di tipo anaforico, in quanto il rigetto non sembra essere prevedibile in anticipo, per cui anzi è necessario, dopo aver scoperto il verso *b*, ricostruire la struttura dell'enunciato *a posteriori*:

XI 60,5-6 mirando il Cavalier steso *davanti*
 alla guerriera a mezza via trafitto

XVIII 41,3-4 stuolo nettando se n'andò *diritto*
 alla bisca e divise il suo bottino.

Dimostrativo/Relativo

Figura abbastanza diffusa nella tradizione lirica antica, risulta invece quasi assente nel corpus montiano, dove riscontro un'unica occorrenza in cui la relativa è inserita in un giro sintattico più ampio, e conferisce all'*enjambement* un forte effetto cataforico:

XVIII 20,2-3 Ma dimmi un poco, amico mio, *codesti*
 che van teco a Marsiglia in camiciuola.

INARCATURE SINTATTICHE

Nei casi seguenti di inarcature semplici, il legame tra gli elementi divaricati risulta meno coeso, per cui l'*enjambement* stesso possiede una minore intensità. Queste inarcature sintattiche sono perciò meno "impegnative" e meno perturbanti la linearità discorsiva, ed è per questo che presentano delle frequenze assai più elevate rispetto alle figure precedenti.

cinquecenteschi analizzati da Soldani; quest'ultimo rintraccia inoltre la figura, nell'ambito della lirica antica, quasi esclusivamente in Petrarca (Soldani 2009, pp. 119-120).

Congiunzione subordinata/Resto della frase

In linea con il trattamento dello sciolto nelle traduzioni del Settecento, questa tipologia inarcante non è molto sfruttata dal Monti, a differenza invece che nei poemi didascalici cinquecenteschi e nella lirica trecentesca, tutti indagati da Soldani.²³ Nei canti montiani analizzati trovo poche occorrenze, nelle quali da un lato le congiunzioni in innesco al verso *a* presentano una grande varietà, dall'altro la subordinata al verso *b* tende quasi sempre ad occupare l'intera lunghezza versale. Qualche esempio:

- III 4,4-5 [la fantasia] dell'inimico soggiogar, *siccome*
fero i Romani a cui tutto obbedia,
- XI 51,3-4 v'avea formati tutti e due, *perché*
predicaste la pace e la concordia,
- XVIII 18,7-8 sì, quello è loco, o mio monarca, *dove*
mi fu resa giustizia più che altrove.

In un caso l'inarcatura tra congiunzione e il resto della frase viene divaricata in iperbato (presente già in Voltaire) per l'intrusione di una subordinata ipotetica + subordinata oggettiva, che si dispongono a cavallo del distico:

- x 53,2-3 dormiamo insieme, *accidò*, se il diavol fia
che n'ordisca una trama, in due ne trovi.

Aggettivo interrogativo + nome/Resto della frase

Relativamente scarsi i casi di questo tipo nel poema, per lo più con interrogative dirette legate a battute di dialogo o al commento del narratore. Riporto in seguito due esempi, il secondo dei quali presente già in Voltaire; il primo invece fa parte di un'ottava costruita su una serie di interrogative, che corrispondono, nel modello francese, ad un'unica lunga interrogazione:

- III 37,5-6 Come l'aste impugnar? *Con che rispetto*
fan cerchio alla guerriera in un bel misto?,
- x 48,2-3 Qual protettor, *qual sorte avventurosa*
a pie' de' nostri altari oggi incammina.

Il meccanismo traduttorio montiano legato al primo esempio, che smembra architetture periodali ampie in favore di un ritmo più incalzante e segmentato, avviene di frequente in coincidenza dei contesti dialogici o comunque meno elevati dal punto di vista del tono.

²³ Il fenomeno risulta infatti essere numericamente rilevante nel Petrarca del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, oltre che presente nella *Commedia*; lo stesso per lo sciolto didascalico cinquecentesco, dove la figura inarcante è generalmente diffusa (cfr. rispettivamente Soldani 2009, pp. 121-122 e 1999b, p. 313).

Soggetto/Resto della frase

Figura maggiormente attestata dalla scrittura montiana, l'inarcatura tra il soggetto e la frase successiva conta numerosissimi casi, molti dei quali pluriversali (fino a cinque versi coinvolti). Ciò dimostra la relativa autonomia del sintagma soggetto, il quale può configurarsi in fisionomie molto variegata che incrementano o smorzano l'impatto dell'*enjambement*. Trovo infatti molti esempi in cui il soggetto è rappresentato da un breve innesco (nel secondo esempio dopo ictus di ottava), al quale segue una frase che copre tutta la lunghezza del verso *b*:

III 3,3-4 Don Chisciotte del Norte, *il cui valore*
più che umano talor fu giudicato,

x 12,2-2 Non m'ingannate, tutto dite, e *nulla*
tacciasi al vostro Re sul suo destino”.

Mentre negli esempi precedenti il soggetto segue sempre ad una congiunzione, inserendosi quindi all'interno di un periodo già avviato, esistono anche casi in cui esso apre una nuova frase dopo pausa forte.²⁴ Il fenomeno può forse essere associato nella *Pulcella* al largo impiego di rapide e secche proposizioni indipendenti in successione che spesso scandiscono i momenti più spiccatamente narrativi o dialogici, e che spiegano anche gli inneschi o rigetti minimi delle inarcature. Un esempio per tutti:

XVIII 37,1-2 Piacque a Carlo l'avviso. *Il pio drappello*
cadde a' suoi piedi e li bagnò di pianto.²⁵

Certamente accanto a queste soluzioni non mancano strategie che evitano un senso di rottura troppo marcato tra innesco e rigetto, presenti non a caso anche nel modello francese. Nella maggioranza dei casi infatti il soggetto si espande su tutta la lunghezza del verso *a* (mentre il sintagma verbale cade immediatamente ad inizio del verso *b*), sia mediante aggettivi o complementi:

III 25,1-2 *E i devoti credenti* allora enfatici
svenir di gaudio ed esclamar: “Miracolo”,

VIII 12,6-8 *don Tritemo* con tutto il suo talento
darne mai non poté, giusto natura
di sì tenero quadro la pittura,

XVIII 35,7-8 *Ma il gran Bastardo* più profondo e saggio
tenne da buon guerrier questo linguaggio,

²⁴ A differenza degli sciolti didascalici cinquecenteschi, in cui il soggetto tende a non aprire un nuovo periodo dopo una pausa forte, gli endecasillabi settecenteschi analizzati da Zanon prevedono spesso questa soluzione, che incrementa il senso di rottura dell'inarcatura, e che per lo studioso è da ascrivere ad un elevato tasso di prosaicità dei testi analizzati (cfr. Zanon 2005, p. 130).

²⁵ Rispetto a tutti gli esempi citati, in Voltaire il soggetto appartiene sempre allo stesso verso in cui si colloca il resto della frase.

sia, soprattutto, per moltiplicazione dei soggetti stessi, in *tricolon* o in enumerazione che corre per più versi contigui (come nell'ultimo caso), in cui risulta chiara l'operazione montiana. Mentre nel primo esempio gli elementi correlati sono presenti già in Voltaire, nei successivi ho evidenziato (in maiuscoletto) le aggiunte della traduzione, che dilatano la frase conferendo un forte effetto cataforico al verso portatore di innesco:

- III 9,4-6 *ove la Notte, l'Erebo, il Caosse*
 indistinti regnâr pria che furtive
 le sue grand'ali avesse il Tempo mosse,
- VIII 50,5-6 *La sua spada IL SUO BRACCIO IL SUO PENSIERO*
 perdon subito e moto e forza E VITA,
- XI 54,1-3 *E fibre e sangue e carne E TUTTO QUANTO*
 consolidossi, a segno che rimaso
 non fu vestigio [...],
- XVIII 39,5-8 *Camicie, TOVAGLIOLI, argenteria,*
 abiti, CALZE e quanto avean con loro
 FINO ALLE COSE DEL VALOR D'UN PAVOLO
 tutto è spazzato e se le porta il diavolo.²⁶

La frase che segue all'inarcatura non sempre si estende per tutta la lunghezza versale, come nel primo e soprattutto terzo esempio proposti, nei quali sembra invece che la dilatazione dell'innesco sia bilanciata dalla brevità del rigetto (esteso comunque fino alla posizione canonica della cesura). Altre volte invece alla moltiplicazione dei soggetti fa eco una similare organizzazione sintagmatica della frase seguente, secondo un gioco parallelistico molto amato da Monti (per esempio nel secondo caso, con evidente corrispondenza tra i sintagmi moltiplicati).

Un'altra soluzione molto frequente in questo tipo di *enjambement*, per dilatare il soggetto a tutto il verso *a*, è la struttura Soggetto+relativa / Verbo, a sua volta combinabile con le strategie viste in precedenza per prolungare ulteriormente l'innesco o la frase reggente:

- III 59,3-4 *La tromba marzial che a morte sfida*
 dà il segnal di battaglia, e i cuori agghiaccia,
- XI 44,7-8 *ma l'altro che al suo capo avea gran cura*
 tutti li para con assai bravura,
- XVIII 7,3-5 *Giovanna, che frattanto oltre si caccia,*
 vede un branco d'afflitti che venia
 legato a coppia [...],

²⁶ Per questi versi si potrebbe richiamare il concetto di "schema sommatorio" (*Summationsschema*) di Curtius, ovvero la tendenza, a conclusione strofica, al riassetto-riepilogo (il «tutto» dell'*explicit*) di elementi menzionati in precedenza (l'enumerazione dei versi precedenti).

Agnese, ch'è una busta d'indulgenza
sempre discreta, né giammai si lagna,
xviii 45,3-5 *dicea*: "Pazienza o mio Bonel, pazienza."²⁷

Quando la figura inarcante si articola su più endecasillabi, protraendo di molto la tensione del discorso (tramite l'eliminazione delle pause sintattiche presenti in Voltaire e l'inserzione di nuovi elementi), essa copre spesso una porzione strofica che si estende anche a cavallo della metà d'ottava, eludendo la tradizionale pausa tra quarto e quinto verso:

[Quel] *capellan* che di sopra io già v'ho detto
colto il punto propizio, e pretermesso
d'Agnese il pianto e i gridi il maladetto,
x 15,2-5 del suo bel corpo *avea preso* possesso,

Isacco Warthon anima dannata
la cui lubrica rabbia *avea [...]*²⁸
felicissimamente consumata
quell'opra altrui sì turpe, a lui sì bella
il solo *fu* costui che, abbandonata
xi 25,1-6 la sua suora gentil scese di sella.

Pronome/Resto della frase

Tipologia poco frequente, questa inarcatura si associa più spesso ai pronomi personali piuttosto che ai pronomi relativi.²⁹ I pronomi soggetto, frequenti nel poema, sono infatti indice, e contribuiscono all'amplificazione espressiva, di una scrittura fortemente enfatica e dialogica, in cui cioè le battute di dialogo giocano spesso sulla contrapposizione tra personaggi. Qualche esempio:

viii 5,2-3 e schietto il debbo confessar che *tu*
n'hai del par di saper quale n'uscio.

xviii 7,7-8 "Questi son cavalier", diss'ella, "e *noi*
liberarli dobbiam, se siamo eroi.

Esistono anche casi in cui i versi coinvolti sono giocati sulla ripetizione, e a volte sul parallelismo, tra i pronomi stessi. Ecco un'ottava intera intessuta su queste corrispondenze (assenti in Voltaire):

²⁷ In tutti questi casi la struttura relativa che segue al soggetto è introdotta da Monti rispetto a Voltaire, sia per trasformazione di elementi già presenti nel francese, sia per aggiunta di nuovo materiale.

²⁸ Lacuna del testo, in cui manca la parola-rima.

²⁹ Nei testi didascalici in sciolti del Cinquecento è più facile trovare dei relativi piuttosto che dei pronomi personali (cfr. Soldani 1999b, p. 313), mentre nelle traduzioni settecentesche dal francese, «data la natura fortemente enfatica, e quindi deitica, del testo tragico, a farla da padrone, al contrario dei poemi didascalici, saranno proprio i pronomi personali» (ricavo questa osservazione dalla tesi di laurea di Zanon, dalla quale sono poi stati tratti gli articoli del 2005 e 2006).

Per me la dico a VOI, ed a *qualunque*
 verrà dopo di VOI: dico e protesto
 che VOI siete un eroe. Salvate adunque
 dagli empì, o Sire, l'infelice onesto.
 La calunnia ci opprime, e *noi* comunque
 il favor vostro meritiam, per questo
 vendetta e paga e libertà, *ché noi*,
 XVIII 30,1-8 Frelon vel giura, scriverem per VOI”.

Per quanto riguarda invece le attestazioni di *enjambements* con pronome relativo, dopo l'innesco si inseriscono, in punta del verso *a*, sintagmi che delineano in alcuni casi ulteriori tipologie inarcenti con cui la prima si combina. La strategia più diffusa prevede locuzioni avverbiali a seguire il pronome, in sede di rima:

VIII 13,7-8 la vergogna il pudor *che* a poco a poco
 danno all'ardente tenerezza il loco?

XI 21,6-8 consecrata al piacere, e *cui* sì spesso
 il profan vulgo dalla bocca indegna
 è solito scoccar [...].

Verbo/Complementi

Seconda tipologia più attestata nel *corpus* analizzato (inferiore soltanto al tipo Soggetto / Resto della frase), le inarcenti che generalmente sono state etichettate sotto la definizione Verbo / Complementi presentano una gamma assai differenziata che si è cercato di classificare, e ovviamente ammettono diversi gradi di intensità a seconda degli elementi riportati. L'elemento discriminante, che cioè gioca un ruolo fondamentale per delineare le fisionomie di questi *enjambements*, è il complemento oggetto. L'inarcatura più attestata prevede che il sintagma verbale si trovi in punta del verso *a* e l'oggetto in innesco, più spesso sviluppato in una subordinata relativa che occupa tutta l'estensione del verso *b* (nel primo esempio aggiunta dal Monti):

x 21,5-6 Morso il lupo rimorde e *a strozzar tira*
l'altier nemico che d'ardir lo passa,

XI 16,6-8 [per tenebrose] strade i divini pellegrin, *scontraro*
la Pulcella che in groppa al mulattiero
 battea [...].

Paradossalmente, infatti, per una figura che non produce una forte perturbazione nel procedere del discorso, non riscontro casi in cui l'oggetto sia rappresentato da un solo elemento lessicale che blocchi immediatamente dopo di esso lo scorrere dell'enunciato. Soluzione invece osservata per altre tipologie inarcenti ben più marcate.

Lo stesso discorso vale per una tipologia meno forte, che presenta il verbo in punta del verso *a* e un complemento circostanziale in rigetto, sempre dilatato mediante aggettivazione oppure sviluppato in subordinata o in dittologia (non a caso nei due esempi in chiusura d'ottava, con tipica cadenza conclusiva):

- VIII 23,5-6 Per tutto a lancia e spada io *proverò*
a *chiunque* dinanzi mi verrà,
- VIII 45,5-6 tutto d'intorno l'orizzon *balena*
di mille *sottilissime fiammelle*,³⁰
- x 12,5-8 Un di Carlo su e giù volta la brulla
mano e ben guarda, un altro un figurino
in quadrato disegna, e *prende augurio*
da *Venere* quell'altro, e da Mercurio,³¹
- x 24,7-8 Desia che pronta la morte *fin pogna*
alla sua vita ed alla sua vergogna.

Ancora più debole il legame tra la frase e il complemento circostanziale rigettato quando l'oggetto cade dopo il sintagma verbale, in punta del verso *a*, o è assente (ma in contesti comunque mossi a livello microsintattico):

- III 22,3-4 [Il *giansenista...della grazia*] dannato figlio, porta un Agostino
nel suo vessillo e grida pertinace,
- VIII 46,1-2 Drizza Trimuglio un colpo di bravura
del superbo Cristoforo alla barba,
- XI 45,5-6 Van le crude percosse e le stoccate
al collare, alla nuca, ed al cimiero.

Un'altra soluzione piuttosto frequente prevede che il sintagma verbale e l'oggetto siano del tutto divaricati, per cui almeno uno dei due elementi si trova rispettivamente ad inizio del verso *a* e/o in punta del verso *b*. Entro i due sintagmi si intrudono diversi elementi che incrementano la sospensione sintattica del discorso fino alla fine di questi distici, non a caso ricchi di aggiunte montiane (in maiuscoletto):

- III 54,1-2 Di lascivo desir punto *divora*,
tutta con gli occhi *UNA SÌ DOLCE DAPE*,
- VIII 24,5-6 e *porta* IN MEN CHE NON SI DICE AMENNE
del Rodano alle fonti *il Cavaliero*
- VIII 33,5-6 Trimuglio CHE *SAPEVA* INTERO A MENTE
DELLE BUONE CREANZE *IL DIZIONARIO*;

³⁰ Cfr. Voltaire: «de mille feux» (x, 319), dove però è già presente la stessa tipologia inarcante.

³¹ Molto indicativo per questo esempio il raffronto con il passaggio volterriano corrispondente, costruito su versi-frase perfettamente anaforici e isocolici: «L'un du roi Charles examine la main, / l'autre en carré dessine une figure, / un autre observe et Vénus et Mercure» (x, 91-93).

o anche oltre l'unità minima dei due versi, come nell'esempio seguente, a cavallo della metà strofica, dove Monti ricombina in diverso ordine, più teso e sospeso, elementi verbali presenti già in Voltaire:

XI 59,4-7 Giovanna in questo mentre *tocca*
 colla vittrice sanguinosa spada
 il superbo Warthon, e gliel'accocca
 verso l'enorme orribile strumento [...].

Per concludere la casistica, segnalo infine la presenza di alcuni gruppi versali che reiterano la figura *enjambée* in serie, a dimostrazione, ancora una volta, della scarsa coincidenza tra sintassi e metro nella scrittura montiana, che scardina le compatte e lineari architetture volterriane basate piuttosto su versi-frase, ed inserisce pause sintattiche robuste all'interno del verso, segmentandone la misura anche dal punto di vista intonativo:

x 2,1-4 Pria diciam di re Carlo, che *galoppa*
 verso *Orlean*, di gaudio *enfiando* e speme
 i suoi fieri campioni, e l'ancor zoppa
 sorte [...],

XVIII 26,6-8 fu indulgente co' vivi, e per *celare*
 la sua misericordia ei *confessava*
 i moribondi e poi li rubacchiava.

Verbo passivo/Complemento d'agente

Sottocategoria della precedente tipologia, l'inarcatura tra verbo e complemento d'agente è attestata in quattro casi nella *Pulcella*, assenti nel modello di Voltaire. Due esempi:

x 51,5-6 [...] con un soffice letto; insomma *ornata*
 dalle mani d'Amor la si diria,

XI 18,1-2 vieni al soccorso del pudor *ridotto*
 dal furor pazzo agli ultimi perigli.

Verbo/Soggetto (in posizione non marcata: con verbi inaccusativi, passivi e sim.)

Data la posizione post-verbale del soggetto come non marcata, l'inarcatura di questo tipo resta del tutto simile alla più generica Verbo / Complementi, rispetto alla quale rappresenta una sottocategoria. Scarsamente attestato nel *corpus* analizzato, l'*enjambement* tra verbo e soggetto può essere rappresentato dai due esempi seguenti, in cui è visibile l'opzione per un rigetto che copre l'intera misura endecasillabica del verso *b*:

III 23,1-2 “L’ire civili suspendete ond’*arse*
il vostro cor, cessate ogni contrasto”,³²

III 28,1-2 Al santo pie’ dell’assemblea *si vede*
il pover Gallileo tutto contrito.

Copula/Parte nominale (complemento predicativo)

Figura più rilevata rispetto alle inarcature tra il verbo e un suo complemento, risulta una tipologia assai scarsa nel poema (assente del tutto in Voltaire), probabilmente a causa del suo effetto perturbativo sul *continuum* del discorso. Nella coppia di casi rintracciati, in punta del verso *a* si colloca una voce del verbo essere, sempre bisillabica:

III 10,2-3 [una luce] fredda, incerta, feral: sue stelle *sono*
fatui fochi che crescono tristezza,

III 32,1-2 O Gherardo, Gherardo, e voi che *siete*
gli accusatori, fraticci di scuro.

Verbo/Complemento predicativo

Sia che si tratti di predicativi dell’oggetto che di predicativi del soggetto, riscontro dei casi di inarcatura piuttosto rilevati tra il verbo e tali complementi: lo stacco versale provoca infatti un andamento fortemente segmentato della linea enunciativa, a volte smorzato per dilatazione o moltiplicazione del predicativo a occupare tutto o gran parte del verso *b*.³³ Qualche esempio, con predicativo dell’oggetto:

VIII 26,7-8 provò che il mondo beltà *non avea*
più saggia più gentil di Dorotea,

e con predicativo del soggetto:

III 46,7-8 ch’egli viva felice, e ch’io gli *muora*
lieta in braccio, e *beata* se m’adora”,

XVIII 7,4-5 vede un branco d’afflitti che *venia*
legato a coppia e *sì confuso* in faccia,

XVIII 42,1-3 Vi si provò che l’uom dell’uomo è *nato*
fratello, equal, che dee senza lamento
partirsi [...],

³² Da notare anche il gioco, assente in Voltaire, tra i tre segmenti proposizionali, strutturati ciascuno su due sintagmi, il primo e il terzo dei quali in chiasmo (oggetto + verbo e viceversa),

³³ Il meccanismo traduttorio adottato da Monti rispetto al materiale volterriano, oltre a collocare le proposizioni a cavallo dei versi, prevede l’eliminazione dei verbi reggenti per creare serie enumerative di predicativi; cfr. in particolare il secondo e terzo esempio.

in cui mi sembra assente la strategia tipicamente petrarchesca di un predicativo “appositivo”,³⁴ in favore di una figura che poggia (scindendolo) su un legame grammaticale più saldo.

Verbo/Avverbio

Relativamente scarsi gli *enjambements* in cui l’avverbio segue la frase a cui si riferisce e viene rigettato ad inizio del secondo verso (le attestazioni sono comunque più numerose rispetto ai casi della modalità complementare, in cui l’elemento avverbiale è in innesco e al verso *b* segue la frase). Direi assente la soluzione realizzativa in cui a seguito dell’avverbio in *rejet* cade immediatamente una pausa sintattica forte, se non fosse per un unico caso (con locuzione avverbiale - aggiunta dalla traduzione - e oggetto intruso, in punta del verso *a*):

XI 20,2-3 un lascivo breton volta la testa
 all'improvviso, e tosto che la vede,

in cui mi sembra che l’intenso effetto anaforico della proposizione *enjambée* possa rendere anche iconicamente la repentinità del gesto dell’inglese (non a caso in una scena di battaglia, o meglio di un assalto da parte delle schiere bretoni ad un convento di suore).

Una modalità realizzativa avvicinabile alla precedente dal punto di vista dell’intensità che provoca lo stacco inarcante è rappresentata dall’utilizzo di un avverbio monosillabico:

III 40,5-6 Sola senza il mio amante? E mentre io resto
 qui deserta, al crudel che lusingommi [...],

VIII 7,5-6 Un Veneziano ciurmador condotto
 lì dal caso, con sagge arti discrete,

x 50,5-7 Sento la grazia che a dormir m’invita
 qui per salute mia.” Disse; e conforto
 die’ [...].

Com’è già evidente dagli esempi proposti, l’elemento rigettato non è sempre il più prevedibile avverbio in *-mente*, come avviene invece nella maggioranza dei casi negli sciolti cinque e settecenteschi. Inoltre la costruzione sintattica, nella gran parte delle attestazioni, possiede un certo grado di anaforicità che aumenta la discrasia tra metro ed enunciato, con un frequente effetto di sorpresa; in questo senso, un caso emblematico è il terzo esempio, nel quale l’avverbio - monosillabico - non solo risulta imprevedibile per il lettore, ma contribuisce anche ad uno sfalsamento di più piani intonativi al verso *b*, che segmentano la misura endecasillabica eludendo la tradizionale cesura in favore di un’organizzazione a più tempi. Monti gioca infatti su un’intonazione più soggettiva e

³⁴ Soldani parla per Petrarca, in cui l’inarcatura Verbo / Predicativo è frequente, di una «forma meno esposta per intensità del legame grammaticale spezzato, ossia quella “appositiva”, che il poeta sfrutta abilmente per costruire frasi di largo respiro ma non eccessivamente complicate sul piano dell’organizzazione interna» (Soldani 2009, p. 133).

mossa rispetto a quella “istituzionale”, che si basa su movimenti e cambi repentini in questo caso tra il discorso dialogico e quello autoriale, e dovuti all’estensione minima delle proposizioni.

Si vedano infine i due distici seguenti, dove peraltro il trauma dovuto all’inarcatura si smorza notevolmente per l’inserzione della figura in un contesto sintattico che continua dopo il *rejet*, ma con un esito rispettivamente di attesa, nel primo esempio, e di sorpresa, nel secondo:

III 49,7-8 [...] il drappel di Sandò. Tosto si fa
innanzi un d’essi e grida: “Chi va là?”,

XI 55,1-2 Disse, e Dionigi baciò il suo rivale
sinceramente e senza fiele in core.

Avverbio/Resto della frase

Maggiormente attestata rispetto alla modalità inversa precedente, la figura inarcante si inserisce più spesso in un contesto sintattico per cui l’elemento avverbiale apre una nuova proposizione.³⁵ La pausa sintattica che precede l’innescò cade più spesso in sede tradizionale di cesura, grazie ad avverbi polisillabici, solitamente aggiunti dalla traduzione anche per esigenze di rima (ma non sempre nella forma più “facile” in -*mente*). Qualche esempio:

III 24,7-8 Vi si avvicina il sordo, e *attentamente*
 porge l’orecchio e non ode niente,

X 23,3-4 ognun difende il paggio: *dappertutto*
 gioventù leggiadria sempre prevale,

nei quali è immediatamente percettibile la grande apertura con cui si “chiude” il verso *a*, che con un forte effetto cataforico spinge il discorso narrativo e la lettura in avanti, anticipando in punta, prima del taglio intersillabico, l’elemento che descrive la circostanza dell’evento, e confinando al verso *b* la descrizione dell’evento di cui si parla.

Ancora più accusate le inarcature in cui l’avverbio in innescò, preceduto da pausa sintattica, occupa l’estremità del verso *a* (dopo l’ottava sede) negando di fatto l’istituzione metrico-strutturale della cesura, in favore di uno stacco di tipo stilistico del tutto mobile all’interno dell’endecasillabo, dato da una personale gestione intonativa del verso, in particolare ai suoi confini:

XVIII 37,4-6 [...] fino alla sera per cenarvi. *Intanto*
 Agnese tutta cuor presso Bonello
 fe’ [...],

XI 28,7-8 Isacco Warthon, suo scudiero, *appresso*
 tolse quell’arme, e ne adornò sé stesso.

³⁵ Come avviene più spesso negli sciolti cinquecenteschi, in cui la variante più frequente di questa tipologia inarcante è Congiunzione+avverbio / Resto della frase; cfr. Soldani 1999b, pp. 312-313.

In tutti gli esempi proposti, ad eccezione dell'ultimo, il verso *b* è interamente occupato da un segmento enunciativo che appartiene alla frase inarcata, dunque senza soluzioni di continuità. Pochi sono i casi invece in cui anche dopo il rigetto cade una pausa sintattica, come nell'ultimo esempio proposto, o in

- III 39,2-3 Bonel, ch'è un'arca di ripieghi, *accanto*
le siede, e studia di tornarla in vita,
- x 4,6-8 scrisse un foglio d'amor, che *tratto tratto*
bagnò di pianto. Ohimè, che ad asciugarlo
non v'era [...].

Molto indicativo il primo esempio, nel quale la proposizione inarcata è minima, e cesura i due versi a ridosso dei confini endecasillabici; l'intero distico è fortemente segmentato per la combinazione di porzioni intonative che appartengono a piani diversi del discorso, in questo caso mediante l'intrusione della voce autoriale all'interno della narrazione. Nel secondo esempio sottolineo che l'avverbio in *geminatio* è un elemento caratteristico della scrittura montiana del poema, assente in Voltaire.

Verbo/Infinito o infinitiva

Riconduco a questa tipologia, sulla scorta di Soldani, le inarcature tra verbo e infinito o proposizione infinitiva, nella maggioranza dei casi introdotta da preposizione. Abbastanza numerose le attestazioni della figura nel *corpus*, associate ad una svariata casistica di soluzioni differenti, tutte assenti in Voltaire. Gli *enjambements* più accusati (pur sempre all'interno del gruppo delle inarcature sintattiche, ovvero di scarsa intensità) sono dovuti alla relativa brevità della subordinata infinitiva, che si estende al solo primo emistichio del verso *b*, come in

- III 28,3-4 che perdonanza pubblica le chiede
d'aver ragione, ed a ragion punito.

Nella maggioranza dei casi si osserva però una dilatazione della subordinata infinitiva, che copre l'intera estensione del secondo endecasillabo:

- VIII 27,3-4 [...] del paese i signor, tanto appariva
aver costumi a cortesia formati.
- XVIII 27,3-4 [...] de' lor favori, ma non già restio
ad applicarsi il fidato contante.

C'è da notare inoltre che i casi precedenti sono gli unici riscontrati nel *corpus* in cui l'innescò dà avvio o si inserisce in una frase che comincia oltre la cesura del verso *a*, in cui cioè questo fenomeno "perturbante" è bilanciato dalla dilatazione dell'elemento in *rejet* all'intera misura endecasillabica.

L'espansione del rigetto si avvale molto spesso anche della moltiplicazione delle infinitive per coordinazione, che tagliano il verso *b* in due emistichi equivalenti e isocolici, o dello sdoppiamento dittologico di un elemento della subordinata:

- x 57,7-8 (perocché dalli dalli alfin convenne
pigliar pur fiato ed abbassar le penne),³⁶
- XI 31,3-4 vispa brunetta, e al cor rimorso il prese
di ferirla sì nuda e delicata,
- XI 41,3-4 sii più discreto, e lasciami per Cristo
dar soccorso alla Francia, e al mio sovrano”.

Propongo infine un ultimo esempio, in cui la tensione inarcante tra verbo reggente e infinitiva è incrementata dalla sospensione del periodo dovuto a più elementi intrusi, che differiscono la comparsa delle subordinate, in successione per numerosi versi, l'ultima delle quali regge altre proposizioni dipendenti che si spingono oltre la chiusura strofica:

- Non san QUAL SIA DOLOR per tenerelle
 timorose beltà, per delicati
 cuori, qual Dio li fece alle sue ancelle,
 CADER fra l'ugne di crudei soldati,
 E da quegli empi su le guance belle
 RICEVER baci furiosi ingrati,
 E VEDERLI di strage ancor fumanti
piombarvi adosso bestemmiando i santi;
e miste l'onte col piacer, sbuffando
 XI 8-9 *coglier d'amore con ferocia il frutto.*³⁷

Complemento circostanziale/Resto della frase

Tipologia prevedibilmente molto attestata nella scrittura montiana, l'inarcatura tra un complemento e la frase a cui si riferisce rappresenta un fenomeno di basso impatto sul tessuto sintattico dei versi coinvolti. Nei casi meno rilevati, la casistica della funzione dei complementi posti in innesco è molto varia (complemento di limitazione, di tempo o luogo, di causa, di modo o strumento - forse quest'ultimo il più frequente); lo stesso si può dire per l'ampiezza dell'elemento in punta di verso, che può coprire il solo secondo emistichio oppure estendersi fino all'intera misura endecasillabica. L'innesco corto è più tipico nelle costruzioni in cui la figura si inserisce all'interno di una subordinata relativa, nella sequenza, in punta di *a*, Pronome + Complemento, più spesso di tempo o luogo:

³⁶ L'intera parentetica è un'aggiunta di Monti rispetto al testo francese.

³⁷ Cfr. al contrario i corrispondenti versi di Voltaire, meno complicati dal punto di vista sintattico: «[...] Hélas! mes chères sœurs, / QU'IL EST AFFREUX pour de si jeunes cœurs, / Pour des beautés si simples, si timides, / DE SE DEBATTRE en des bras homicides; / DE RECEVOIR les baisers dégoûtants / De ces félons de carnage fumants, / Qui, d'un effort détestable et farouche, / Les yeux en feu, le blasphème à la bouche, / Mêlant l'outrage avec la volupté, / Vous font l'amour avec férocité!» (XI, 47-56).

XI 15,3-4 nemico del romor, che *in ogni lato*
vola, e di notte sol fa il suo cammino.

XVIII 1,7-8 Lo dica il mio buon Re, che *a tutte l'ore*
fu co' mali provato e col dolore.

Interessante in particolare il primo esempio, uno dei casi più accusati della tipologia, in cui non solo l'innesco, ma soprattutto l'elemento rigettato ha un'estensione minima: si tratta di un verbo bisillabico (*vola*), che spezza l'andamento versale spostando la cesura (intesa come fatto stilistico) in seconda sede, aumentando così di molto l'impatto metrico-sintattico dell'*enjambement*.

La brevità emistichiale dell'innesco si ritrova anche associata, nelle poche scene guerresche, alla successione di rapide coordinate, che danno l'idea, anche iconicamente, delle azioni vorticose che si succedono l'una dopo l'altra. Un esempio:

VIII 44,1-4 La persona in profilo, alta la testa,
il ferro dritto, il braccio steso il piede,
ciascun la spada incrocia, e *con tempesta*
in terza e in quarta fulminar si vede.

Più spesso questa tipologia inarcante prevede una dilatazione del complemento in innesco all'intero verso *a*, sia mediante termini polisillabici,

x 57,3-4 E *in queste occasioni imprevedute*
rade volte s'ha tempo da pensare,

sia, soprattutto, per moltiplicazione di alcuni termini in dittologia o del complemento intero, secondo i frequentissimi stilemi correlativi:

III 47,2-3 con paurosa ed inesperta mano³⁸
Bonel quell'armi indosso le rassetta,

VIII 9,6-7 che con stupido sguardo e pie' villano
corre in città dai campi più vicini:

x 4,5-7 Qui con trepida mano e cuor dolente³⁹
scrisse un foglio d'amor, che tratto tratto
bagnò [...].

In diversi casi, infine, la sospensione sintattica viene incrementata tramite l'attesa del verbo rigettato alla fine della frase, coincidente con la punta del verso *a* o con i versi successivi, soprattutto secondo la generale sequenza di base Complemento / Soggetto + verbo:

³⁸ Verso inserito *ex novo* da Monti.

³⁹ Al primo verso di questo e dell'esempio precedente, i complementi sono già presenti nel testo francese, ma solo nella traduzione sono disposti in chiasmo.

- VIII 16,3-5 dai due guerrier scortata. *Il dì seguente*
il generoso Dunoè soletto
a veder *si recò* cortesemente,
- x 39,3-4 *Colla timida mano e colla voce*
Agnese indarno governarlo *tenta*,
- XVIII 2,5-6 quindi *a Gonessa senza discrezione*
il Parlamento, suo tutor, *citollo*;

oppure per sviluppo del complemento tramite relativa (nell'esempio seguente composta da Monti a partire da un singolo termine francese) o per moltiplicazione dello stesso:

- x 46,1-3 *Con profonda umiltà dinanzi al segno*
che l'uom redense dall'eterno danno
prostrossi ed adorando il santo legno
- XVIII 8,5-8 *Al fiero aspetto* di tai duo valenti
e più pur anco del somaro *ai tuoni*,
quel tremendo drappel senza dimora
come lepre *fuggissi* e fugge ancora.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE SULLE INARCATURE SEMPLICI

L'inquadramento metrico dei versi in una struttura rigidamente regolata e chiusa qual è quella dell'ottava modifica alquanto la prospettiva di analisi rispetto alle considerazioni espresse per gli stessi fenomeni nei testi in endecasillabi sciolti. Pur non essendo facilmente percepibile dagli esempi finora presi in considerazione, è necessario tenere per fermo che la compattezza di versi inanellati in sequenze inarcanti viene fatalmente a scontrarsi con gli stacchi tra le unità strofiche, che non prevedono, se non in casi eccezionali, fenomeni di *enjambement*.⁴⁰ La forma ottava quindi rappresenta un impedimento rispetto a quel fenomeno di serializzazione del fenomeno così frequente invece negli sciolti. Inoltre il senso di prosaicità che si può percepire a causa di inarcature che spingono ad una lettura continua dei versi viene bilanciato, o meglio contrastato, dall'impianto rimico delle sequenze strofiche, che scandisce le singole lunghezze versali mediante il corrispondersi delle parole-rima in punta di ogni endecasillabo, oltre che da una microsintassi ricercata e originale, vicina alla scrittura poetica più elevata.

In particolare, per quanto riguarda le figure fin qui analizzate, che rispettano un ordine lineare dei componenti della frase, spiccano alcune tipologie prevalenti, che appartengono sia agli *enjambements* cosiddetti "sintattici", sia a fenomeni inarcanti più intensi, che generano uno stacco all'interno di un sintagma fortemente coeso. Ciò dimostra come in Monti il taglio intersversale possa cadere in qualsiasi punto della frase, secondo una varietà di soluzioni che prevede però delle precise preferenze. Partendo dai casi più accusati, osserviamo infatti che l'inarcatura tra Sintagma nominale e Genitivo

⁴⁰ Cfr. per questo il capitolo precedente sul trattamento dell'ottava, in particolare sui legami interstrofici nel poema (§ 4).

rappresenta la tipologia privilegiata tra gli *enjambements* più forti; a breve distanza seguono rispettivamente quelli tra Nome e Aggettivo e tra due elementi in dittologia, che Menichetti definisce *infrasingmatici* o *sirremici*,⁴¹ in quanto spezzano un'unità sintagmatica sintatticamente molto coesa e molto spesso monoaccentuale. L'analisi ha messo in luce che Monti ricorre per buona parte di queste figure a strategie di attenuazione dello stacco prodotto dall'inarcatura, per attutire cioè la percezione di perturbazione del *continuum* del discorso narrativo dovuta allo scollamento tra partitura metrica e organizzazione sintattica del discorso. Queste soluzioni sono evidenti in particolare per il nesso Nome / Genitivo, la cui dilatazione del *rejet* oltre la sede di cesura avviene principalmente tramite varie figure di parallelismo, in particolare per moltiplicazione in coppie o *tricola* dell'elemento rigettato. Accanto a queste soluzioni "attenuanti", sono significativamente presenti anche i casi in cui le estremità dell'*enjambement* rientrano all'interno degli emistichi di confine dei due versi inarcati, incrementando l'intensità della figura; ciò avviene soprattutto per il nesso Nome / Aggettivo, il cui taglio infrasingmatico assume una forte valenza anaforica, che spinge il lettore a ricomporre *a posteriori* la strutturazione microsintattica della frase.

Diverso il caso per le dittologie inarcate, la cui natura già correlativa in partenza non ammette dilatazione degli elementi *enjambés*; la figura copre anzi una porzione sillabica abbastanza ampia, vista spesso la presenza di un termine reggente, posto in innesco o in rigetto, a prolungare il segmento inarcato. La discreta attestazione del modulo inoltre dimostra la scarsa formularità di queste dittologie, comprovata anche dalla larga presenza di coppie inarcate asindetichiche.

Le inarcature più attestate in questo primo gruppo di fenomeni sono però quelle tra Soggetto e Resto della frase, a cui seguono, a breve distanza, quelle tra Verbo e Complementi (in particolare l'oggetto) e tra Complemento e Resto della frase. Siamo qui nel campo degli *enjambements sintattici*, che allontanano sintagmi interi, appartenenti alla medesima frase, con una conseguente minore intensità del fenomeno. Ma, come ammoniscono sia Menichetti che Soldani, è piuttosto la configurazione microsintattica dell'enunciato e la collocazione dei suoi elementi a determinare il grado di marcatezza di tali figure, che possono assumere in questo modo un grado di perturbazione molto accusata dell'*ordo verborum*. Come ho cercato di evidenziare, Monti adatta infatti queste figure ad una svariata casistica di soluzioni formali. In primo luogo l'accentuazione dello stacco versale tramite inneschi e rigetti emistichiali, raramente anche più brevi e a volte incorniciati da pause sintattiche forti. Ciò è dovuto ad una personalissima gestione intonativa di Monti, che si gioca soprattutto ai confini del verso, dove spesso viene spinta la cesura, ormai non più istituto metrico-prosodico strutturante ma fatto stilistico soggettivo, legato alla raffinata organizzazione sintattico-intonativa dei versi. In questo senso vanno le forti aperture cataforiche di molti *enjambements* analizzati, la cui intensità è incrementata proprio dalla presenza di pause forti ad incorniciare la figura inarcata, oltre che a segmentare in più tempi e movimenti la misura endecasillabica. In secondo luogo, una soluzione che direi opposta alla precedente prevede di associare l'*enjambement* a sviluppi e dilatazioni dei due elementi spezzati all'intera estensione versale. I meccanismi di espansione con funzione attenuativa di tali inarcature sintattiche si avvalgono dei caratteristici stilemi correlativi che moltiplicano i sintagmi in coppie o in strutture isocoliche, come si è visto per gli *enjambements* infrasingmatici. Ma a differenza dei precedenti, questi fenomeni prevedono un'espansione che va anche oltre la misura tradizionale della coppia versale,

⁴¹ Menichetti 1993, p. 478.

creando spesso degli effetti di sospensione e attesa che accrescono il senso di perturbazione metrico-sintattica prodotto dall'inarcatura (cfr. soprattutto Soggetto / Resto della frase), e che avvicinano tali realizzazioni alle inarcature più propriamente "retoriche". Oppure l'*enjambement* si serializza, dando luogo ad una serie contigua di versi inarcati in successione (cfr. Verbo / Complementi), che nel numero, più che nella configurazione di ciascuno, incrementano l'intensità della sfasatura tra metro o sintassi.

3. INARCATURE RETORICHE (*ORDO VERBORUM ARTIFICIALIS*)

Non sfuggo ad una doverosa premessa che chiarifichi il senso di *ordo verborum artificialis* in relazione al testo analizzato, o meglio che dichiari fin da ora l'impossibilità di formulare una definizione teorica sulla marcatezza o meno dell'ordine delle parole nel linguaggio poetico. In realtà lo studio condotto non si pone il problema di cosa e quanto sia lo scarto di un fenomeno microsintattico rispetto ad un ipotetico grado zero (che non coinciderebbe nemmeno con l'ordine naturale della lingua, trattandosi di poesia!), ma assume semplicemente delle categorie classificatorie a cui ricondurre determinate figure presenti nel poema, per poi analizzarne l'effetto tutto interno al sistema stilistico considerato. Da qui la prospettiva classica con cui sono stati suddivisi gli *enjambements* retorici, ovvero l'inversione (anastrofe), la dilatazione (iperbato ed epifrasi) e le figure di corrispondenza.

INARCATURE IN ANASTROFE

Sarà interessante notare innanzitutto il rapporto tra le inarcature semplici, analizzate in precedenza, e le corrispondenti figure inarcate con inversione, ad esclusione qui dei casi in cui l'ordine degli elementi verbali è obbligatorio. E non stupirà il fatto che a volte un medesimo *enjambement* ricorra più spesso con inversione dei costituenti che nella forma semplice, a confermare nuovamente l'impossibilità di parlare di marcatezza o meno di tali fenomeni. La costante complicazione retorica del dettato montiano inoltre prevede di frequente la combinazione di figure di inversione con quelle di dilatazione, in particolare dell'iperbato; si è scelto pertanto, per evitare ripetizioni ridondanti, di analizzare tali inarcature più complesse nella sola categoria dell'iperbato, tenendo conto e segnalando però fin da ora la loro eventuale presenza.

Un'osservazione interessante sugli *enjambements* in anastrofe è quella espressa da Soldani, che parla di un «“legato” intonativo» tra l'elemento in innesco e l'elemento in *rejet*:

l'anticipo di un sintagma rende - almeno in parte - prevedibile la struttura successiva della frase, che per forza dovrà contenere il sintagma reggente: sicché viene meno il libero sviluppo della sintassi nella parte non ancora espressa, per intenderci quella “a destra”. [...] La combinazione della figura con il taglio versale provoca un effetto ulteriore: perché il *continuum* sintattico-intonativo così prodotto si sovrappone alla discontinuità metrica, accentuando il sottile conflitto (o, musicalmente, il contrappunto) tra le due scansioni della linea discorsiva, per sé tipico di qualsiasi *enjambement* e in particolare dei “cataforici”.⁴²

In relazione a ciò è interessante notare come nella *Pulcella* l'inarcatura cataforica coinvolga non solo il verso dispari e il successivo pari, ma anche due endecasillabi a cavallo dei distici istituzionali, cioè tra la quarta e la quinta posizione. Ciò significa, mi pare, che la figura non abbia una particolare funzione compattante dell'unità versale minima della strofa, come avviene invece per esempio nel Tasso epico,⁴³ ma che anzi, richiamandosi piuttosto alla continuità del dettato francese, superi le partizioni

⁴² Soldani 2009, pp. 140-141.

⁴³ Cfr. Soldani 1999a, pp. 267-279.

tradizionali per impreziosire costruzioni sintattiche delimitate dalla sola misura strofica degli otto versi.

Aggettivo/Nome

Secondo una pratica costante della lingua poetica, che prevede molto spesso l'anastrofe tra aggettivo e nome nella traduzione, queste figure si ritrovano con una frequenza circa cinque volte superiore rispetto al loro inverso. Inoltre sono molti i casi in cui questi *enjambements* si combinano con un movimento sintattico di divaricazione dei due elementi, per cui si rimanda alla categoria dell'iperbato. Mi sembra inoltre che nella maggior parte delle attestazioni puramente anastrofiche, l'inarcatura si avvalga di innesco e rigetto minimi, che perciò aumentano l'impatto del taglio intersversale, bilanciato però da quel forte potenziale cataforico di cui parla Soldani. Qualche esempio:

- III 19,7-8 cavalcano Chimere, e con *bendati*
 occhi van contro all'avversario armati,
- VIII 30,1-2 Quindi il suo voto ognun sciolse con *pia*
 offerta di bei doni a larghe mani,
- X 24,1-2 Ma la povera Agnese per *acuta*
 doglia fuor di sé stessa; e vergognosa,
- XI 60,1-2 Vacilla il crudo, e fuor delle *tremanti*
 pugna gli fugge il brando derelitto.

Esistono numerosi casi in cui l'organizzazione sintattica dei versi coinvolti dall'inarcatura è fortemente segmentata, in particolare per la presenza di una pausa forte immediatamente dopo il rigetto; si crea dunque una tensione tra la grande apertura cataforica dovuta all'aggettivo in innesco e la rapida chiusura a ridosso del nome, che muove l'intonazione dei versi giocando su spazi anche minimi:

- III 11,7-8 [la Sciocchezza] è adulata, servita; e sembra *vera*
 sovrana ma non è che una Chimera,
- VIII 2,1-2 Dappertutto vi regna la *modesta*
 Castità, de' bei fiori il fior più grato,
- VIII 22,7-8 Voi levatevi, amico, alle *stellate*
 pianure, e al campo di Blois volate,
- XI 8,1-3 [...] per tenerelle
 timorose beltà, per *delicati*
 cuori, qual Dio li fece alle sue ancelle,
- XVIII 1,1-2 Come leggo la storia dell'*umano*
 germe, non trovo in tutto quanto il mondo.

La dilatazione dell'innesco ad una misura più ampia nel verso *a* è assicurata, in alcune attestazioni, dalla moltiplicazione degli aggettivi in punta, spesso in dittologia; questa soluzione si realizza più di frequente tramite gli epiteti che precedono il nome di un personaggio del poema:

- VIII 12,5-6 *Il nostro eloquentissimo picardo*
don Tritemo con tutto il suo talento,
- VIII 15,4-5 sopra quella ruina il *grande e forte*
Bastardo sembra Alcide al portamento,⁴⁴
- X 15,1-2 *Quel terribile duro e ben complesso*
capellan che di sopra io già v'ho detto,
- XVIII 27,1-2 L'altro è il nostro Brizet, quel *saggio e pio*
direttor di devote e non curante.

Oppure l'aggettivo in punta di verso viene rafforzato da un avverbio:

- XI 22,3-4 “Fermatevi, crudeli, un *sì nefando*
lavor cessate, non tirate avanti,
- XVIII 22,1-2 Ecco Gauchat, che insacca i *più valenti*
rabini sovra il testo e su la glosa.

L'alta frequenza di tali inarcature retoriche presuppone anche una serializzazione del fenomeno in più versi contigui, che certamente compatta l'intera struttura sintattica della sezione e nello stesso tempo conferisce al dettato un andamento a diversi tempi e intonazioni: la lettura accelera in punta di verso, per effetto delle inarcature fortemente cataforiche che spingono avanti il discorso, e asseconda con continui cambi intonativi i movimenti microsintattici interni. Un esempio, che coinvolge i versi a cavallo della metà dell'ottava, e che frantuma la sintassi volterriana tramite inversioni ed aggiunzioni:

- X 33,3-5 Appena cominciato ha quel *felice*
giovinetto a gustar la *pura e diva*
voluttà de' suoi sensi inondatrice [...].

Complemento di specificazione/Nome

Alquanto rara, soprattutto in relazione alle numerose attestazioni della medesima inarcatura senza inversione dei componenti; in Voltaire mi sembra invece del tutto assente questa figura anastrofica, anche all'interno del verso. Un esempio montiano nella forma “semplice”, in cui si osserva l'effetto di grande apertura cataforica data dall'innesco, preceduto da una pausa sintattica forte che avvia un nuovo periodo:

⁴⁴ Da notare la collocazione della figura a cavallo tra quarto e quinto verso, a eludere la tradizionale pausa metrico-sintattica di metà ottava.

x 1,7-8 Dunque alla buona. *Di gentil pittura*
 la cornice più bella è la natura.

La figura però compare più spesso associata ad altri meccanismi retorici che complicano il contesto sintattico, e che, accompagnando un fenomeno molto accusato, ne sfumano il rilievo. Accanto alle molte attestazioni in cui l'*enjambement* si combina con un iperbato (per cui si rimanda oltre), è il parallelismo correlativo la strategia più diffusa per accompagnare inarcature intense. Al verso *b* infatti accade di ritrovare elementi che fanno eco, lessicalmente o sintatticamente, ai termini posti in innesco e/o in rigetto, più spesso aggiunti da Monti:

III 41,4-5 paladine donnacce, anzi *di donne*
 altro non fan valere, ALTRO NON HANNO,

XVIII 17,3-4 e mi chiamo Frelon: *di Gesù Cristo*
 seguace ardente, e DI CUOR PURO E BUONO,

XVIII 24,2-4 desta l'invidia, ed ecco *degli eroi*,
 DE' BEGL'INGEGNI *il fato*, e soprattutto
 DE' DIVOTI DI DIO [...].

Complemento/Aggettivo reggente

Ridotte a circa un terzo se comparate al loro inverso, queste inarcature sono generalmente più rare rispetto alla tipologia precedente, come emerge anche dalle analisi di Soldani e Zanon. Nella *Pulcella* inoltre questi *enjambements* vengono sfumati e ammorbiditi tramite i frequenti meccanismi di attenuazione, come l'espansione dell'innesco mediante aggettivazione,

XI 56,3-4 ove *di dolce ambrosia rugiadosa*
 piena una tazza a tracannar lor diede,⁴⁵

o lo sdoppiamento dittologico dello stesso complemento inarcato in punta del verso *a*:

XVIII 6,3-4 che aver parean *di gigli e liopardi*
 ricamato e diviso il corsaletto.

Participio/Ausiliare

Di gran lunga più attestato rispetto alla variante semplice, già nella poesia antica il modulo si configurava come appartenente ad uno stile "comico", lontano dalla *dulcedo* della lirica più sorvegliata. In presenza di un sintagma verbale composto da ausiliare e participio, ove questo venga spezzato dal taglio intersversale, Monti preferisce dunque la forma anastrofica, la cui retoricità accompagna la complicazione del rapporto tra metro e sintassi, e che peraltro evita di esporre in rima l'elemento lessicalmente debole del costrutto:

⁴⁵ I termini presenti anche in Voltaire sono molti meno: «où de nectar on leur verse rasade» (XI, 379).

III 48,3-4 [Agnese] cavalca rannicchiata, e tutto *offeso*
n'ha il derettano e *livida* la coscia.

VIII 26,5-6 Per tutto il Paladin, senza che *rotta*
fosse mai l'asta, o ch'altri se n'adonti,

XI 54,2-3 consolidossi, a segno che *rimaso*
non fu vestigio all'uno e all'altro santo.

Alle stesse considerazioni possiamo ricondurre i numerosi esempi in cui la figura inarcata in anastrofe si combina con l'iperbato (cfr. oltre) e si protrae per più versi; questi espedienti contribuiscono infatti alla complicazione del contesto sintattico dell'*enjambement*, già connotato dal punto di vista retorico.

Infinito/Modale

Del tutto assente la corrispondente tipologia semplice, mentre l'inarcatura in anastrofe tra infinito e verbo modale conta qualche rara attestazione. Un esempio:

VIII 47,1-2 Mentre ognun più s'infuria, e *farsi uccidere*
vuol nobilmente, onde acquistar la stima.

Infinito/Verbo reggente:

Molto meno numeroso dei corrispondenti casi senza anastrofe, l'*enjambement* tra infinito e verbo servile si trova sporadicamente nel *corpus*, in particolare tra i primi canti analizzati. Qualche esempio:

VIII 47,5-6 un bandito del Papa ecco *a dividere*
vien nel più bello quella calda scrima,⁴⁶

XI 48,5-6 e degli archi stelliferi *uscir fuora*
si vide Gabriel nunzio divino.

Oggetto/Verbo

Tipologia inarcante diffusa, che prevede al suo interno numerose varianti date in particolare dalla posizione del sintagma soggetto o di eventuali altri complementi, presenti in innesco o in rigetto, e intrusi o meno tra oggetto e verbo. La soluzione minima Oggetto / Verbo non è infatti particolarmente ricorrente, rispetto a giri che coinvolgono un numero maggiore di sintagmi. Un esempio per tutti, legato alla fitta segmentazione sintattico-intonativa dei discorsi diretti, in cui tutta la seconda proposizione è aggiunta da Monti:

XI 3,2-3 o rendetene Agnese, o qui *la pelle*
ne lascerete, pezzi di poltroni”.

⁴⁶ Tutto l'enunciato *enjambé* sviluppa un unico termine francese, il verbo «entra» 'entrò' (VIII, 333).

Più frequentata la soluzione con complemento di termine al verso *b*, anteposto o successivo al verbo rigettato (Oggetto / Verbo+complemento o Oggetto / Complemento+verbo):

III 46,1-2 Mi conceda seguirlo, e *la mia testa*
 a sua difesa esporre: e se mai fia [...],

VIII 2,3-4 [la Castità] simile al giglio, che *la bianca testa*
 alza vergine al ciel che l'ha piantato,

anche con i frequenti espedienti di dilatazione degli elementi in innesco o in rigetto, mediante aggettivi, complementi e figure di correlazione. Un esempio, con prolungamento dell'oggetto a tutto il verso *a* tramite un genitivo ad esso collegato e sdoppiamento, in epifrasi, del complemento indiretto al verso *b*:

XI 45,1-2 E una furia di botte disperate
 al cavallo dirizza e al Cavaliero.

La stessa propensione e gli stessi espedienti attenuanti si osservano quando al posto del complemento di termine si trova un diverso elemento indiretto (Oggetto / Verbo+complemento o Oggetto / Complemento+verbo); si ripresenta perciò la moltiplicazione dell'oggetto in dittologie o *tricola* che copre l'intera misura endecasillabica, anche con ulteriori movimenti microsintattici:

III 26,5-6 *la ragion la parola ed il pensiero*⁴⁷
 per la causa di Dio chiama in giudizio,

XVIII 13,1-2 *De' rimorsi lo sprezzo e l'arroganza*
 porta dipinta su la fronte arcigna,

oppure la dilatazione dell'oggetto tramite aggettivi e genitivi, anche in dittologia:

III 7,7-8 *e un vecchio padre di san Benedetto*
 in aiuto pigliò per questo effetto.

VIII 3,1-2 *Di Giovanna e d'Agnese l'avventura*
 per suo tema pigliò questo erudito,⁴⁸

sempre con sviluppo della sequenza Complemento + Verbo, o viceversa, a tutto il verso *b*.

⁴⁷ Intero verso aggiunto da Monti.

⁴⁸ Si noti la formularità di questi due esempi, giocati sulla stessa struttura sintagmatica e su uguali lessemi. Inoltre si osservi la medesima sovversione dell'ordine naturale tra oggetto (o oggetti) e genitivo (o genitivi) ad esso legato, ad amplificare, o meglio assecondare, la successiva inarcatura anastrofica con il verbo reggente. Si riscontrano più spesso infatti casi in cui alla figura dell'*enjambement* retorico si associa un contesto sintattico assai mosso; cfr. per es. «guidar falangi e placidi il coraggio / tra le stragi portar sotto la maglia» (III 1,3-4), dove l'inarcatura retorica di tipo Oggetto / Complemento+verbo è inserita all'interno di un iperbato tra il predicativo e il verbo, ancora a cavallo di versi.

Le realizzazioni più attestate del nesso inarcato sono poi quelle che prevedono la forma minima Oggetto / Verbo, rispetto alla quale il sintagma soggetto può essere posposto al verbo rigettato nel secondo verso:

- III 8,7-8 fu questo il personaggio su cui *l'occhio*
 pose Dionigi, e avea nome Capocchio.
- x 50,6-7 qui per salute mia.” Disse; e *conforto*
 die' suor Faccenda con parlar prudente,

oppure il soggetto può trovarsi in posizione naturale, ad anticipare la figura anastrofica, anche con espansione dell'oggetto all'intero verso *b* (nel primo esempio):

- x 42,5-8 De' nostri primi padri *il paradiso*
 convalli più ridenti e più tranquille
 giammai non ebbe, né giammai natura
 più bella apparve [...],
- XVIII 2,7-8 e *il povero pupillo* i suoi *be' gigli*
 rapir si vide da' britanni artigli,
- XVIII 21,1-2 *Coyon*, che m'è d'accanto, *ogni riguardo*
 merta, che che sen dica, e merta amore.

Si notino, in particolare, nel terzo esempio, gli effetti della personale gestione intonativa dei versi, soprattutto in coincidenza con i loro confini: al di là del chiasmo tra verbi (l'identico *merta*) e oggetti, l'organizzazione sintattica del distico cesura fortemente gli endecasillabi in posizioni non istituzionali, conferendo alla lettura continui movimenti intonazionali, dovuti anche ai frequenti incisi di sapore popolare (qui *che che sen dica*), che sfalsano continuamente i piani intonativi.

Minoritarie invece le soluzioni che prevedono una maggiore complicazione dell'ordine dei costituenti fondamentali della frase, per cui un sintagma o un segmento più lungo si intruda tra oggetto e verbo. Ciò è valido per il solo soggetto, ad inizio del verso *b*:

- XVIII 9,1-2 Lieta della vittoria, *i prigionieri*
 la gran Pulcella salutò cortese,

oppure per uno sviluppo in relativa dell'oggetto o per inserzione di subordinate, sia in punta del verso *a* che ad inizio del verso successivo, ritardando il rigetto:

- VIII 21,3-4 e il valor vostro, *a cui non si contrasta*,
 scender qui fece sul divin somiere.
- XI 24,1-2 Col divin ferro li macella, e l'uno,⁴⁹
 mentre vuol cominciar, fende per dritto.

⁴⁹ Si noti ancora l'avvio di proposizione al confine estremo del verso *a*, con una grande apertura cataforica dell'endecasillabo.

Complemento /Verbo

Scarsamente attestata, la figura che stacca un complemento, anticipandolo rispetto al verbo in rigetto, si inserisce più spesso in una sequenza sintattica più ampia, che presenta almeno un altro sintagma. Qualche esempio, con oggetto in posizione naturale:

x 16,6-8 e felice è sol quando *alla compagna*
rende il preso piacer. Ma un nerboruto
cappellano non va [...],

xviii 28,7-8 [...] nell'opre sue cristiane, che *per sui*
prende talvolta i borsellini altrui,

oppure con sdoppiamento del complemento in dittologia, a coprire l'intero verso *a*, la cui linearità contrasta con la forte segmentazione del successivo:

viii 18,6-7 *io pel mio Prence e per le patrie mura*
vado a morir. Vi lascio; il tempo affretta.

Aggiungo due altri esempi, in cui l'isolamento del complemento in punta del primo verso permette la costruzione di meccanismi isocolici all'endecasillabo successivo, assenti in Voltaire:

iii 13,1-2 Questa è una gente che del suo mestiere
sempre è sicura, e sempre in error casca,

iii 60,2-4 [...] prende veloce
il duro arnese, in groppa al suo somiero
monta d'un salto, e grida ad alta voce.

Complemento predicativo/Copula

Le schedature mostrano una maggiore predilezione di Monti per tale tipologia inarcante piuttosto che per la corrispondente senza anastrofe, entrambe comunque scarsamente attestate. In tutti i casi riscontrati l'*enjambement* si struttura su un predicativo in innesco, a cui segue la sequenza rigettata Verbo copulativo + Soggetto. Nell'esempio seguente la figura è inserita, in intarsio, all'interno di un ulteriore *enjambement* con iperbato tra l'aggettivo indefinito *qual* e il sostantivo *Francese*:

viii 37,3-4 ch'ogni Inglese in tai casi a QUAL *più ardito*
siasi FRANCESE fa pagar lo scotto.⁵⁰

Intervengono anche per questa figura i meccanismi di dilatazione degli elementi inarcati, in particolare del predicativo, espanso soprattutto per dittologia:

⁵⁰ Cfr. la ben più lineare sintassi del distico francese: «Que tout Anglais, en affaires pareilles, / A tout Français donne sur les oreilles» (VIII, 261-262).

XVIII 29,2-3 come *vana* pur troppo e *perigliosa*
per gli sciocchi è talor la verità.

Complemento predicativo/Verbo

Circa doppi rispetto ai corrispondenti in ordine diretto, gli *enjambements* tra il complemento predicativo e il verbo contano attestazioni abbastanza elevate, soprattutto in relazione al solo gruppo delle inarcature retoriche. L'anastrofe tra i due elementi, non sempre facilmente percepibile, è più sentita quando il predicativo è sottocategorizzato dal verbo:

III 35,5-6 chi più raglia, più muggia, e *più abortive*
l'idee *sviluppa*, insomma chi men pensa.

XVIII 46,2-3 che far sa il bene senza dirlo, e *netto*
porta del pari che la mano il core,

dove è già visibile come lo stacco intersversale giunga a separare il verbo da un predicativo (anche bisillabo) immediatamente preceduto da una pausa sintattica; ciò obbliga ad uno scarto repentino dell'intonazione che destabilizza la semplice linearità del discorso (nel primo esempio giocato addirittura su un *tricolon* con "falsa" isocolia del terzo membro). Inoltre, le soluzioni di questo tipo, che giocano sulle forti aperture cataforiche innescate dall'inarcatura e incrementate dalle pause sintattiche forti a ridosso della punta versale, permettono di anticipare ad inizio di frase e contemporaneamente esporre in sede di rima l'elemento che descrive la condizione di un evento, narrato solo al verso successivo. Ancora qualche esempio di questa frequente realizzazione:

VIII 24,1-4 [...] divenne
tutta vermiglia Dorotea. *Leggiero*
ponta i piedi frattanto, e su le penne
ratto s'innalza [...],

VIII 42,3-4 [...] la finissima cute; e *desolata*
il bacia e lava di dolenti stille,

X 18,3-4 divora la sua preda, ed *affannoso*
dimenasi nel suo gaudio brutale.

Rintraccio inoltre anche la strategia attenuante che raddoppia il predicativo mediante dittologia, in punta del primo verso:

VIII 15,1-2 Per mezzo al rogo, che *atterrato e spento*
nuota nel sangue, il resto della corte

VIII 41,3-4 "Ben volentieri", *dignitoso e mite*
rispose il buon Francese al fier Britanno.

Indi tutto pietoso e intenerito
XVIII 12,1-2 avvicinassi al caporion che in testa;

oppure la dilatazione del predicativo avviene per aggiunta di aggettivi e complementi, fino a coprire l'intera misura sillabica del verso *a*:

III 11,6-7 Insomma come un papa in Campidoglio
è adulata, servita; e sembra vera

III 56,5-6 Primo inventor della salsiccia fina⁵¹
fama lo canta, e a questo raro ingegno.

Verbo/Soggetto o Frase/Soggetto

Piuttosto attestata (molti casi, inferiori però rispetto all'inarcatura semplice), la figura che rigetta il soggetto al verso successivo prevede diverse realizzazioni, anche rispetto alla posizione del sintagma oggetto, che può seguire o precedere il verbo. Ma le soluzioni più accusate, a mio avviso, dipendono dalla posizione nella quale cadono i confini della figura: sarà dunque più rilevata la realizzazione in cui il soggetto sia ridotto al solo nome, dopo il quale segue una pausa sintattica, caso ancora più marcato se anche l'innesco apre una nuova proposizione a fine verso *a*. Quasi superfluo aggiungere che, tanto più ridotte sono le estensioni sillabiche di innesco e *rejet*, tanto più forte sarà l'effetto dell'inarcatura e la scompaginazione della linearità intonativa dei versi. Qualche esempio:

III 33,5-7 Poi proscritti essi pur. Piange e schiamazza
Quesnello, e Ignazio ride. Al caso strano
Parigi è in lutto [...],

X 2,5-6 Non parla che di guerra, e gli par troppa
ogni tardanza, e allegramente freme,

XI 38,5-6 Levò le palme al cielo in atto umano
Dionigi, e disse con favella onesta.

Meno intense saranno invece le realizzazioni che prevedono un'espansione del *rejet* a tutto il secondo verso, soprattutto mediante aggettivazione, dittologica o polisillabica, per lo più assente in Voltaire:

III 45,5-6 onde senta di me qualche pietà
il crudo e caro di mie pene autore,

X 5,1-2 Portator della lettera fu spedito
un ordinario gentiluom balocco,

⁵¹ Verso ricalcato esattamente identico dalla *Secchia rapita* di Tassoni: «si riscontrò con Sabatin Brunello / primo inventor de la salsiccia fina» (I, XXXI).

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE SULLE INARCATURE IN ANASTROFE

Mi sembra che le figure inarcanti associate ad un'inversione anastrofica mettano bene in luce la dualità insita nella scrittura montiana della *Pulcella*: essa infatti è soggetta continuamente ad una tensione tra due poli fondamentali, quello basso della mimesi della colloquialità propria del parlato, che spinge la versificazione verso modi prosaici, e quello alto dello stile poetico, retoricamente elaborato. Entrambi gli ingredienti che caratterizzano gli endecasillabi del poema sono evidenti in particolar modo a livello della microsintassi, dove convivono appunto assieme spinte da un lato verso la semplicità dell'oralità e dall'altro verso la raffinatezza stilistica, di cui gli *enjambements* in anastrofe sono un segnale.⁵²

Non è un caso infatti che in diverse attestazioni l'inarcatura raggiunga un effetto molto teso ed intenso, dovuto in primo luogo alla brevità degli elementi *enjambés* e a pause sintattiche forti ai confini della figura, che cesurano i versi *a* e *b* (cfr. soprattutto Aggettivo / Nome e Verbo / Soggetto). Da ciò derivano particolari effetti sulla gestione intonativa degli endecasillabi montiani, soggetti ad una segmentazione che gioca tra un'intonazione istituzionale ed una più personale pluralità intonativa. La misura endecasillabica è infatti spesso soggetta a tensioni e scarti dovuti alle forti aperture cataforiche degli *enjambements*, che tengono sospesa la lettura a cavallo del taglio interstrofico, ulteriormente incrementate dalle pause sintattiche a ridosso dei confini versali. Emerge dunque con evidenza come l'organizzazione della narrazione non segua gli istituti prosodici tradizionali - primo tra tutti la cesura in quarta o sesta sede - ma che asseondi invece un compiacimento discorsivo che si serve della cesura come elemento stilistico di estrema mobilità, e del verso come spazio da poter giocare su più tempi e piani intonativi (cfr. soprattutto l'alternanza tra narrazione oggettiva, voce autoriale e dialogo).

D'altro canto, per stemperare la marcatezza delle anastrofi inarcate, Monti mette anche in atto diversi meccanismi di attenuazione, che rendono spesso più prevedibili e meno perturbanti queste figure. Si tratta in particolare delle dilatazioni di rigetto e/o innesco che si allungano all'emistichio o all'intera misura versale (cfr. soprattutto Complemento / Aggettivo reggente o Oggetto / Verbo). Una strategia attenuativa particolare e discretamente attestata è l'inserzione di una dittologia in punta del verso *a*, che, legata all'elemento in innesco, ne espande la lunghezza evitando ulteriori pause sintattiche all'interno del verso coinvolto. I meccanismi attenuativi più rilevati, associati all'*enjambement* anastrofico, hanno come effetto quello di rafforzare i confini versali della figura, ovvero la misura-base del distico, fortemente coeso al suo interno per la strutturazione sintattica continua a cavallo dei versi e per l'assenza di altre pause forti.

Non è un caso infatti che queste figure inarcanti non si estendano per un numero elevato di versi - raramente ne coinvolgono più di due - né si serializzino in successione: la scarsità degli *enjambements* pluriversali o a catena è infatti dovuta alla strutturazione dell'ottava montiana, incentrata sull'unità compositiva minima del distico (a differenza di altre forme strofiche o dei poemi in sciolti, dove infatti inarcature in

⁵² Cfr. a questo proposito tutto il capitolo v dedicato all'analisi del lessico della *Pulcella*, in cui questa tensione tra registro e tono prosastico-popolare e aulico-letterario emerge con chiarezza.

serie o pluriversali sono frequenti). Al massimo le anastrofi *enjambées* si trovano contigue ad inarcature semplici, che appartengono però per lo più a costruzioni sintattiche diverse, e che non creano dunque sovrastrutture inarcate continue.

Un altro aspetto da sottolineare è la frequente inserzione di queste tipologie all'interno di contesti sintattici retoricamente elaborati, cioè ricchi di correlazioni, aggettivazioni, parallelismi ecc., che convivono accanto all'anastrofe *enjambée*. Mentre per le inarcature semplici ho ipotizzato che tali stilemi conferissero una maggiore compattezza al distico coinvolto (soprattutto per l'effetto coesivo di parallelismi e correlazioni), e dunque rientrassero nella categoria delle strategie attenuanti, credo che per le inarcature retoriche essi facciano parte, assieme all'anastrofe stessa, di un'elaborazione formale con finalità di elevazione del discorso. Ricollego infatti l'associazione tra *enjambement* anastrofico e figure retorico-sintattiche ad un'altra fenomenologia che ho riscontrato nel *corpus*: quella in cui l'inarcatura si combina con altri fenomeni di spostamento dell'ordine naturale dei componenti della frase, che spesso si incastrano con gli elementi *enjambés* (cfr. soprattutto Genitivo / Nome) a complicare ulteriormente la linearità del dettato in raffinati giochi di intarsi. Più che all'attenuazione della figura, infatti, la complicazione del contesto in cui essa è inserita è volta ad una volontà di nobilitazione e decorazione del dettato, delle quali l'anastrofe stessa rappresenta una modalità; con ciò bilanciando la prosaicità potenziale di un discorso che viene tagliato dallo stacco intersentenziale in ogni luogo dell'enunciato.

Infine, per quanto riguarda il rapporto tra gli *enjambements* retorici e le corrispondenti figure in ordine lineare, è possibile osservare come, in generale, a prevalere è sempre la tipologia semplice. Esistono però delle attestazioni in cui i nessi intersentenziali si specializzano in ordine anastrofico piuttosto che normale; è il caso di Partecipio / Ausiliare, Predicativo / Verbo, oltre che Aggettivo / Nome, per il quale però è più facile ipotizzare un fenomeno di *koiné*.

INARCATURE CON DILATAZIONE: L'IPERBATO

Gli *enjambements* che si combinano con figure di dilatazione, ovvero iperbato ed epifrasi, prevedono un diverso livello di intensità in relazione al grado di coesione degli elementi divaricati. In particolare l'iperbato, che intrude un elemento tra due sintagmi l'uno retto dall'altro, segmenta fortemente l'enunciato ma nello stesso tempo mantiene alta la tensione connettiva tra le tessere coinvolte dallo stilema. Tale caratteristica viene potenziata mediante la frequentissima combinazione dell'iperbato con l'anastrofe, che incrementa l'intensità dell'inarcatura ma anche l'effetto legante della figura.

Stilema dunque molto evidente, l'*enjambement* con iperbato non è molto frequente nel *corpus* preso in esame (del tutto assente nel modello francese), e si configura in poche varianti fondamentali.

Nome [...] Aggettivo

Non troppo raro l'*enjambement* che divarica il nome dall'aggettivo, rigettato al verso successivo. Soldani giustifica la minima diffusione della figura nella lirica antica in quanto «l'aggettivo, allontanandosi dal nome, tende ad assumere una connotazione

predicativa che allenta, o addirittura annulla, l'effetto dilatante dell'iperbato»,⁵³ mentre negli sciolti settecenteschi sembra essere, come nella *Pulcella*, più diffusa.

Le tessere sintagmatiche divaricate occupano spesso posizioni marcate, in base alla collocazione del segmento estraneo: se l'inserzione si dispone in punta del verso *a*, allora nome e aggettivo possono aprire i due endecasillabi coinvolti,

III 49,5-7 *E un drappello d'armati ecco repente
vestiti a rosso, e per maggior sciagura
il drappel di Sandò. [...],*

XI 21,3-4 *quella parola profferir si sente
tanto cara ai Francesi ed al bel sesso,*

con una sorta di effetto di sorpresa per l'apparente compiutezza sintattica del primo verso, che viene invece prolungato dal *rejet* del verso *b* producendo un effetto di tipo anaforico.⁵⁴ Se invece l'elemento intruso apre il secondo verso, allora uno o entrambi - con conseguente accelerazione della lettura - gli elementi divaricati possono esporsi in punta, nel primo esempio con pausa sintattica immediatamente prima dell'innesco (in ottava sede):

III 4,2-4 [*sarìa*] *saper la gente abbarbagliar, d'un nome
rivestirsi divin, la fantasia
dell'inimico soggiogar, [...],*⁵⁵

VIII 56,3-4 *in cui la grazia del Signor con frutto
si palesi più chiaro e sovrumano.*

Poco meno della metà delle attestazioni combina l'inarcatura in iperbato con l'anastrofe tra il nome e l'aggettivo, che a mio avviso incrementa l'intensità, il senso di frattura e la velocità del *continuum* sintattico, all'interno però di una costruzione fortemente compatta e cataforica. L'inserzione può collocarsi ancora in principio del secondo verso, fino a spingere il rigetto in punta:

X 27,7-8 *il buon Virgilio io dico ed il ciarliero
pur ne' suoi sonni venerato Omero,*⁵⁶

XI 10,1-2 *Già trionfa il delitto, e, inverecondi
volgendo gli occhi imporpora le gote.*

⁵³ Soldani 2009, p. 161.

⁵⁴ Cfr. la presenza dello stesso meccanismo anche nel Tasso epico, come nella *Pulcella* numericamente raro; Soldani 1999a, pp. 284-285.

⁵⁵ Per il confronto dei versi montiani con i corrispondenti francesi si rimanda alla nota 18, nella quale risulta evidente come la traduzione attui un forte scardinamento della corrispondenza tra fine versale e fine di proposizione, oltre ad introdurre movimenti microsintattici continui.

⁵⁶ Interessante sottolineare, nuovamente, come Monti inserisca dei minimi segmenti enunciativi - in questo caso la tessera *io dico* - per muovere l'assetto discorsivo del verso, introducendo due pause centrali e due conseguenti movimenti intonativi, che si sommano alla sospensione della lettura dovuta all'inarcatura.

Oppure l'elemento divaricante può disporsi in punta del primo verso, per cui il sostantivo rigettato si trova immediatamente dopo il taglio intersversale, con esiti differenti esemplificati dai due distici seguenti:⁵⁷

x 56,3-4 che *nuova e strana* in lei che l'abbracciò
mutazion sentì farsi repente.

XVIII 33,1-3 Volto di grazia è il vostro. *Un bello* in vero
ardir s'è questo dei dottor, che danno
 sentenze [...].

Determinante [...] Nome

Molto raro e, mi sembra, poco accusato nella *Pulcella*, in controtendenza rispetto alla frequenza del modulo nella lirica antica e negli sciolti sia cinquecenteschi che settecenteschi:

III 62,1-2 Su gl'Inglesi lo scosse, e versò *tutto*
 sovr'essi *il carico* de' tesori suoi,

VIII 5,3-4 n'hai del par di saper *quale* n'uscio
 da questo amor *bell'opra* di virtù.

Nome [...] Genitivo

Una delle figure di inarcatura in iperbato più diffuse del poema, la divaricazione tra il nome e il genitivo ad esso legato presenta una casistica assai variegata, oltre ad associarsi spesso ad un movimento anastrofico. La tipologia più frequente prevede l'intrusione del verbo tra i due sintagmi, sia in punta del verso *a* che in avvio di *b*, spingendo spesso il nome e/o il genitivo in posizioni marcate, in *incipit* o in rima. Il sostantivo rappresenta in quasi tutti i casi il complemento oggetto, che viene perciò anticipato rispetto al verbo, con un ulteriore movimento sintattico sovrapposto a quello dell'iperbato:

VIII 56,7-8 [sano] d'ogni ferita, s'è leggiera, e *il cuore*
 spesso CONVERTE ancor *del peccatore*,

x 32,2-4 [...] che troppa compiacenza. *Alfine i dritti*
 GODÉ il paggio *d'amor*, la quintessenza
 del vero ben [...],

x 44,1-2 *Un convento* ERA QUESTO, o lettor mio,
di monachelle: "Oh sacri amici orrori",

⁵⁷ Per entrambi i casi l'elemento divaricante in punta del verso *a*, nonché i movimenti microsintattici delle proposizioni coinvolte dall'inarcatura, sono assenti in Voltaire.

XI 48,3-4 tutto si scosse il ciel. *Le porte* allora
SI SPALANCAR *del tetto adamantino*.

Diversi i casi in cui l'elemento intruso è una subordinata relativa - nei due esempi aggiunta *ex novo* da Monti - dove più spesso a seguito del genitivo rigettato cade una pausa sintattica:

III 49,2-3 *una gran pesta, che mettea paura,*
di cavalli, e un romor d'armi e di gente,

XVIII 14,3-4 [ricompono e liscia] *del suo volto, che par d'un appiccato,*
la rea sembianza e innanzi al Re si striscia.

Mi pare doveroso soffermarsi sulle due proposizioni relative aggiunte nella traduzione, perché dimostrano ancora una volta la personale gestione dello spazio versale da parte di Monti: le inserzioni infatti non solo esprimono due espressivi commenti dell'autore alla scena in corso, ma creano anche un movimento intonativo interno al verso (che nel secondo esempio cade dopo la terza sede), dato dall'accostamento del piano della narrazione a quello della voce autoriale.

Numerosi anche i casi in cui l'inarcatura in iperbato si combina con un'inversione anastrofica dei due componenti (Genitivo [...] Nome), tra i quali si può intrudere una relativa o un verbo:

III 22,2-3 *della grazia che chiamasi efficace*
dannato figlio, porta un Agostino,

VIII 9,1-3 [...] al bel paese
de' Lombardi sen corse. *Di Milano*
giunto *alle porte* il nostro Poetese,

anche in strutture pluriversali, con inserzione di una subordinata e del verbo principale, che rafforzano la continuità sintattica e incrementano la velocità di lettura dei versi:

III 60,1-3 Senza punto pensar, *d'uno scudiero,*
come viengli alla man, prende veloce
*il duro arnese, in groppa al suo somiero,*⁵⁸

o con doppio iperbato inarcato ad intarsio (qui Ausiliare [...] Participio):

III 8,2-3 [...] ed immense fatiche HANNO *di Francia*
ARRICCHITO *i librai* ma un padre abate [...].

⁵⁸ Uno dei rarissimi casi in cui l'inversione tra Genitivo e Nome è presente anche in Voltaire, senza però divaricazione: «sans raisonner saisit soudainement / d'un écuyer le dur accoutrement» (III, 384-385).

Sintagma nominale [...] Frase relativa:

Il *corpus* della *Pulcella* esaminato contiene un solo caso in cui la subordinata relativa è allontanata e rigettata al verso successivo rispetto al sostantivo a cui è riferita (un complemento oggetto), per intrusione del predicato in punta di *a*:

XI 9,7-8 veder *demoni* ti sarebbe avviso
 che a gli angeli fan stupro in paradiso.

La quasi assenza di tale tipologia inarcante si discosta dalla pratica comune della lirica antica nonché degli sciolti didascalici cinquecenteschi, mentre si pone, forse, nella direzione seguita dagli endecasillabi tragici del Settecento, in cui lo stilema, benché ancora piuttosto frequente, inizia ad essere fortemente ridotto.

Ausiliare [...] Participio

Com'è già stato rilevato in precedenza, l'inarcatura tra ausiliare e participio aumenta in concomitanza con strutturazioni retoriche che muovono i due elementi coinvolti. Mentre infatti l'*enjambement* semplice non conta numerose attestazioni, i casi accrescono se la figura è associata all'anastrofe, all'iperbato o ad entrambi in combinazione. Accanto quindi alle poche attestazioni con ordine diretto, in cui l'intrusione tra ausiliare e participio è ben sopportata dalla lingua comune, e crea quindi inarcature debolissime,⁵⁹ riscontro diversi casi in cui il fenomeno si associa ad un movimento anastrofico, per cui i due elementi sono di frequente esposti in punta dei due versi coinvolti. Un esempio:

III 61,5-6 sacco di belle asinerie che *prese*
 da certi libri monacali *avea*.

L'intrusione divaricante è più spesso rappresentata da complementi e avverbi, anche in successione; esistono però casi in cui l'inserzione è data da una proposizione, la quale può variare di molto l'intensità dell'*enjambement*, in relazione alla sua fisionomia e al suo valore. L'identità di soggetto tra principale e subordinata attenua lo stacco inarcante - complicato però dall'anastrofe - soprattutto nei casi in cui la frase intrusa costituisce un argomento del verbo principale, come in

X 17,5-6 L'amabil paggio intanto che *condotto*
 a cercar frettoloso *erasi* in piazza,⁶⁰

o quando, con un lieve incremento di intensità, è una gerundiale:

⁵⁹ Un esempio: «ed *ho* sempre con grande accuratezza / *atteso* de' ragazzi alla salvezza» (XVIII 17,7-8).

⁶⁰ Si osservi anche l'intero giro periodale in cui è inserito il distico: «L'amabil paggio intanto che *CONDOTTO* / A CERCAR frettoloso *ERASI* in piazza / DI CHE la dea servir che l'ha captivo, / *arriva* alfin, ma è tardi, ohimè! l'arrivo» (X 17, 5-8). La tensione sintattica infatti è data da un più ampio movimento di allontanamento in iperbato tra il soggetto, in *incipit* del primo verso (*l'amabil paggio*), e il verbo principale del periodo (*arriva*, al v. 8), che ingloba il suo interno la figura già vista dell'iperbato inarcato anastrofico (Participio [...] Ausiliare), a sua volta incastrata e combinata con un'ulteriore dilatazione *enjambée* tra verbo (*a cercar*, v. 6) e oggetto (sviluppato in subordinata, v. 7: *di che la dea servir*, con ulteriore allontanamento tra il nome *dea* e la relativa *che l'ha captivo*).

XI 42,6-7 salva”, grida, “i miei dì”. *Dimenticato*
così parlando il buon Dionigi *avea*.

Nei casi più accusati invece la subordinata intrusa ha soggetto proprio, e può combinarsi con altri complementi a prolungare la divaricazione tra i due elementi invertiti ed *enjambés* per più versi:

VIII 26,3-4 Bologna, Urbino, e *accolti* in liete fronti
dentro alteri castelli, allor che annotta,
sono da duchi, cardinali e conti.

Verbo [...] Infinito

Inarcatura piuttosto attestata nel *corpus*, a differenza dei pochi casi in anastrofe e della totale assenza dei corrispondenti *enjambements* semplici. Nelle attestazioni più rilevate il verbo servile viene divaricato tramite inserzione di suoi argomenti, sia sintagmi che intere frasi (ultimo esempio), che vengono anticipati rispetto all’infinito che li regge:

VIII 36,7-8 Ma poiché tu qui *vuoi*, con impudenza
SOPRA UN INGLESE *aver* la preferenza,

XI 37,7-8 in faccia alla tua chiesa tel *vogl’io*
DAL COLLO TORTO *dispiccar* per dio,

VIII 36,5-6 Ciascun *deve* DEL BENE A CUI S’ATTACCA
ir pago, e non si dar vanto di nulla.

Stesso effetto rispetto agli esempi precedenti quando il movimento di dilatazione tra servile e infinito si combina con lo spostamento dell’oggetto, posto in *rejet* ad anticipare l’infinito che lo regge:

VIII 17,3-4 Io sento che mal *debbe* la Pulcella
del suo ronzin LA PERDITA *soffrire*,

X 16,1-2 E chi *vorria* per vero fra le braccia
UNA BELLA *tenersi* che si lagna.

Un ultimo caso, in cui l’infinito, allontanato dal servile in punta di *a*, si incunea tra due sintagmi strettamente legati tra loro, oltre che anastrofici:

VIII 8,2-3 gli avvertì che in quel punto ei non *potea*
DI CARLO *ricondursi* ALLA PRESENZA.

Frase incidentali

Mi paiono più rilevate, all’interno della categoria, le incidentali con valore parentetico, immediatamente riconoscibili per i segnali grafici delle parentesi che le

racchiudono. Nella *Pulcella* i casi più interessanti si associano a fugaci commenti, spesso linguisticamente coloriti, che i personaggi o, nell'esempio seguente, il narratore stesso, esprimono riguardo al dialogo in corso o agli eventi narrati:

XI 15,5-6 Ei favorisce (*e certo è gran peccato*)
 il birbante sovente e l'assassino.

Complemento predicativo

All'interno della categoria si sono contati sia gli *enjambements* con iperbato tra verbo copulativo e parte nominale, sia i predicativi divaricati dall'elemento a cui si riferiscono. Nella maggioranza dei casi il complemento è sottocategorizzato dal verbo, con inserzione del soggetto in posizione post-verbale, come in

XVIII 16,7-8 del tribunal *ti manda* la clemenza
 galeotto sul mar della Provenza",

o con l'inserzione di una subordinata con valore parentetico (nell'esempio aggiunta da Monti):

XVIII 33,6-7 che *fan chiamarsi*, colgali il malanno,
 del nostro Re *tutori, e malandrini*.

Non mancano i casi in cui l'inarcatura in iperbato si combina con l'anastrofe:

XVIII 29,2-3 come *vana* pur troppo *e perigliosa*
 per gli sciocchi è talor la verità.

Dilatazioni tra gli elementi nucleari della frase

Categoria con un'ampia casistica interna, l'inarcatura che divarica i sintagmi naturalmente adiacenti (Soggetto-Verbo-Oggetto) conta le attestazioni più numerose tra le figure in iperbato, date anche dalla facilità con cui è possibile ammettere inserzioni tra questi elementi nella linea sintattica normale. Comincio dunque con un esempio di allontanamento tra il soggetto e il verbo, che nei casi più rilevati si prolunga per più versi, con inserzione di frasi intere:

XI 1,2-5 che *i nostri due claustrali innamorati*,
 quando il sol cominciava ad apparire,
 ambedue sazi di piacer vietati
 tranquillamente alfin *diersi al dormire*.

La tipologia più frequente resta però l'iperbato che divarica, a cavallo dei versi, il verbo dall'oggetto, sia mediante inserzione di sintagmi preposizionali che, ma meno spesso, di proposizioni subordinate:

III 15,5-6 Cacodemonio lo dipinse *e oprando*
 in ornar quel gran tempio *ogni talento*,

XI 46,7-8 d'un rovescio *recise*, OH STRANO CASO!⁶¹
netto al gran santo d'Albione *il naso*,

anche in combinazione con altri fenomeni di inarcatura a più stretto giro intersversale (negli esempi seguenti tra aggettivo o genitivo e nome), che incrementano la compattezza della porzione strofica coinvolta aumentando la tensione sintattica e la velocità di lettura:

X 45,3-4 *fanno intorno odorose* di lor belle
angeliche virtù *queste pendici*.

XVIII 14,2-4 abbassa il guardo, *ricompono e liscia*
del suo volto, CHE PAR D'UN APPICCATO,
la rea sembianza e innanzi al Re si striscia.

Meno frequenti le attestazioni dell'iperbato inarcato con anastrofe, di cui fornisco un esempio:

XI 3,6-8 disse loro: "*Il portento delle belle*
ier, signori, pascendo io qui l'armento,
vidi entrar verso sera in quel convento".

INARCATURE CON DILATAZIONE: L'EPIFRASI

Seconda tipologia di inarcatura con dilatazione, la figura dell'epifrasi *enjambée*, che prevede la separazione di sintagmi tra loro coordinati, è molto rara nel *corpus* esaminato. Come sottolinea già Soldani nella sua analisi, lo stilema produce un effetto di "aggiunzione" dell'elemento allontanato, per il suo valore accessorio rispetto alla frase intera,⁶² a cui si associa lo stacco dovuto al taglio intersversale. Il notevole impatto stilistico che genera la figura era già stato individuato da Zanon come la causa della scarsità del modulo tra gli sciolti settecenteschi delle traduzioni francesi;⁶³ lo stesso avviene per i versi della *Pulcella*, dove le rare epifrasi *enjambées* sono sostanzialmente tra sintagmi nominali.

Tra sintagmi nominali

Pochi casi, classificati in base alla qualità dell'elemento che divarica i sintagmi correlati e dal numero di questi ultimi. Nella maggioranza delle attestazioni vengono allontanati i complementi diretti, sia oggetti che soggetti, mentre il segmento distanziante può collocarsi in punta del verso *a* o in *incipit* di *b*. In un primo esempio

⁶¹ In questo distico, e in altro esempio successivo, segnalo in maiuscoletto le aggiunte di Monti rispetto alla versione francese, che introducono una pluralità di piani intonativi all'interno del verso data dal passaggio dalla narrazione al commento autoriale.

⁶² Cfr. a questo proposito Fontanier 1977, p. 399, e Lausberg 1969, § 377.

⁶³ Zanon 2005, p. 138.

l'inserzione del soggetto divarica due complementi oggetti, entrambi in posizione di rima:

x 11,1-2 Più soffrir non potendo *un tanto affanno*
il Re dolente, *né sì rei timori*;

ma nei casi più attestati è il verbo ad intrudersi tra due sintagmi o due sequenze isocoliche, collocandosi sia alla fine del verso *a*, con un effetto di sorpresa generato dal *rejet*:

viii 4,7-8 ch'or *Dunoè* con Dorotea mi chiama,
e quel Trimuglio, che cotanto ell'ama,⁶⁴

viii 17,1-2 *Al suo fianco* Giovanna mi rappella
e al fianco del mio Re: forza è partire,

sia all'inizio di *b*, con un incremento dell'impatto stilistico a causa della doppia pausa intonativa imposta al secondo verso (dopo il verbo e dopo il secondo sintagma nominale), qui associata ad un'ulteriore pausa sintattica forte in sede di cesura nel verso *a*:

viii 58,2-3 or si stan elle. *La lor sorte ria*
compiango *e voi*; perciò uopo è trovare.

Casi particolari sono quelli rappresentati dalla combinazione della figura con l'enumerazione degli elementi coordinati, che però nella *Pulcella* non superano mai i tre membri. Anche l'estensione del modulo resta ridotta alla misura minima del distico:

x 37,1-2 Quando *due galli o due mastini* a vista,
o scontransi *due amanti* a naso a naso.

INARCATURE IN PARALLELISMO

Lo stretto inquadramento dei versi in strutture strofiche brevi, nonché la tessitura molto semplice del dettato nel modello francese, limitano fortemente i casi in cui i versi siano giocati su fenomeni parallelistici inarcati. L'architettura retorica più diffusa per questo tipo poggia senza dubbio su una coppia di sintagmi tra loro coordinati e retti dallo stesso verbo; uno stilema che si prolunga per un numero limitato di versi, e le cui realizzazioni sono state classificate sostanzialmente in due fisionomie. Riprendo infatti in primo luogo la stessa categoria di Soldani del parallelismo con ellissi del verbo nel primo addendo, che lo studioso associa ad una forte carica cataforica; tale costruzione spinge infatti in avanti la lettura per giungere allo scioglimento del giro sintattico, a causa della sospensione dovuta all'assenza del verbo nel primo membro:

⁶⁴ Già presente in Voltaire.

- III 59,5-8 Destatasi Giovanna invan la fida
sua maschile armatura, invan *rintraccia*
le braghese, la maglia, ed il suo bello
elmetto [...],
- XI 54,5-6 tanto la ciccia ben nudrita, e tanto
puro i santi *han* l'umore in ogni vaso.⁶⁵

A questa realizzazione ne aggiungo una seconda, in cui il parallelismo *enjambé* è dovuto alla medesima costruzione, questa volta però con il verbo reggente al solo primo addendo. Mi sembra infatti che anche questi casi siano interessanti, in quanto giocano sull'imprevedibilità di ciò che segue, con una forte connotazione anaforica e la necessità per il lettore di ricostruire a ritroso il giro sintattico complessivo:

- XVIII 29,2-4 come vana pur troppo e perigliosa
per gli sciocchi è talor la verità
e alle deboli teste insidiosa,
- XVIII 38,5-6 Agnese *cerca* invano il suo balasso,
invan le perle e sta per disperarsi.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE SULLE INARCATURE CON DILATAZIONE E IN PARALLELISMO

Diversamente che per le frequenti inarcature anastrofiche, che muovono la sintassi a livello minimo dei costituenti, gli *enjambements* associati a figure di dilatazione - iperbato ed epifrasì - e al parallelismo comportano una maggiore estensione, andando a coinvolgere segmenti testuali solitamente più estesi. Queste pratiche dunque mal si accordano con lo stile del poema montiano, tanto più se si riflette sul fatto che la tessitura verbale del modello francese non solo non prevede inarcature, ma non accoglie nemmeno costruzioni retoriche giocate su complesse architetture sintattiche, che muovano l'ordine naturale o che creino corrispondenze ed echi interni ai periodi (ad eccezione delle semplici anafore, che invece la traduzione scardina di frequente). Monti interviene infatti sull'organizzazione delle frasi con sovvertimenti, giochi di corrispondenze e inarcature, che però non possono superare di molto il livello microscopico della collocazione dei sintagmi, e dunque rimangono confinati entro un'estensione abbastanza ridotta. Ciò spiegherebbe da un lato la discreta presenza di *enjambements* retorici in anastrofe, e dall'altro l'esiguità di quelli con dilatazione (soprattutto in epifrasì) e, ancor più, di quelli in parallelismo.

Entrando nel dettaglio, è facilmente prevedibile che la categoria più diffusa, tra le due qui analizzate, sia quella dell'iperbato, che combina l'intrusione di un elemento tra due sintagmi in rapporto di reggenza con il taglio intersversale. Come si è già anticipato, la forte segmentazione dell'enunciato viene bilanciata dalla tensione connettiva tra le tessere coinvolte dallo stilema, per cui Monti, che non sembra evitare del tutto le inarcature più rilevate, realizza spesso *enjambements* in iperbato tra nome e genitivo, o

⁶⁵ Distico ricco di aggiunte verbali montiane rispetto al singolo verso volterriano «tant les saints ont la chair ferme et dodue» (XI, 369).

tra verbo e infinito, oltre che, ovviamente, tra gli elementi nucleari della frase (oggetto e verbo su tutti).

Ma al di là delle frequenze assolute, su cui poi si ritornerà brevemente, è interessante anche notare gli scarti tra la *Pulcella* da un lato e la poesia trecentesca e gli sciolti del Cinque e Settecento dall'altro. Rispetto a tutti questi modelli, infatti, nel poema montiano cala notevolmente la frequenza della figura Determinante [...] Nome, mentre, come nelle traduzioni settecentesche, aumentano gli iperbati *enjambés* Nome [...] Aggettivo - in fondo i più deboli - e si riducono quelli tra Nome e Relativa.

Inoltre è stato sottolineato come nella *Pulcella* l'impatto della figura inarcata viene potenziata mediante la frequentissima combinazione con l'anastrofe, che incrementa ulteriormente l'intensità ma anche l'effetto legante della figura (spesso tra Ausiliare-Participio, Nome-Aggettivo, Nome-Genitivo). Del tutto simile anche l'esito che provoca l'associazione dello stilema ad una sovversione sintattica degli altri componenti della frase interessata, che si riscontra sia per la tipologia Nome-Aggettivo che per quella Verbo-Infinito, quest'ultima mai anastrofica.

Se infatti si analizza la qualità degli elementi divaricanti, si osserva come essi non siano accessori, ma piuttosto necessari all'architettura della frase, e che dunque l'iperbato sia il frutto di movimenti microsintattici tutti interni al segmento coinvolto, in cui non si intrudono elementi esterni.

Decisamente più scarso, per i motivi sopra menzionati, l'*enjambement* con epifrasi, più difficile forse da realizzare in una traduzione che prende le mosse da un modello sintatticamente piano. La scarsità dello stilema è registrata anche dagli spogli di Zanon sullo sciolto settecentesco, là però con motivazioni legate al tono prosastico delle traduzioni. Le poche attestazioni in Monti sono costruite su sintagmi nominali, a contrario delle frequenti inarcature in dittologia, che dimostrano dunque una propensione a far cadere il taglio intersversale anche in coincidenza di giunture molto salde.

4. CONCLUSIONI SUGLI *ENJAMBEMENTS* DELLA *PULCELLA*

Dall'analisi svolta emergono diversi aspetti interessanti nel trattamento degli *enjambements* nel poema, che si è cercato di far emergere nelle conclusioni formulate per le varie tipologie inarcati. Ripercorrendo ora in un'ottica complessiva le considerazioni già espresse, è possibile delineare la personale pratica di Monti nei confronti di questo istituto metrico-retorico. A mio parere l'autore non si adopera tanto per raggiungere particolari effetti espressivi dell'inarcatura,⁶⁶ quanto piuttosto per un generale scardinamento della linearità del verso e della coincidenza tra metro e sintassi, rispetto al quale i nessi *enjambés* rappresentano piuttosto una conseguenza o comunque una delle modalità.

È questa prospettiva che può giustificare probabilmente gli scarti più evidenti della traduzione montiana rispetto alla tradizione letteraria italiana, di stampo sia lirico sia narrativo: penso in particolare agli *enjambements* semplici Dimostrativo / Relativo e Congiunzione subordinata / Resto della frase, oppure agli iperbati *enjambés* Determinante[...]Nome e Sintagma nominale[...]Frase relativa, tutti molto rari o addirittura assenti nel *corpus* della *Pulcella*, rispetto ad un uso intenso riscontrato nei testi poetici che vanno dal Trecento al Cinquecento al Settecento. Questi nessi sintagmatici, che si strutturano generalmente su sostantivi e pronomi relativi o determinanti ad essi legati, presuppongono dei legami sintattici fortemente coesi, che Monti non punta a disarticolare divaricando gli elementi rispetto al taglio intersversale. Mi pare cioè che il trattamento delle pratiche inarcati nel poema non sia particolarmente "studiato", non sia la figura che impone una manipolazione intensa dell'organizzazione sintagmatica della frase. L'*ordo verborum* della traduzione, molto di frequente sovvertito, risponde infatti ad esigenze differenti: esso rientra in un generale "compiacimento discorsivo" dell'autore, che si diverte a giocare sulla pluralità intonativa del dettato, data dall'intersecarsi di segmenti differenti all'interno dei versi e delle porzioni strofiche, oltre che su un tono costantemente sostenuto del discorso, garantito dai raffinati movimenti microsintattici degli elementi della frase. I risultati che questa particolare riscrittura ottiene, anche ovviamente mediante gli effetti delle inarcature del testo, è una costante variazione melodica del procedere del discorso, continuamente complicato dalle segmentazioni in sedi non canoniche, dai cambi intonativi e dai giochi di chiusura e apertura, tutti presenti all'interno di ogni singolo verso.

L'interesse montiano non è quindi di creare una tensione metrico-sintattica sfruttando solamente lo stacco dato dal taglio intersversale, quanto piuttosto di variare la monotonia del *decasyllabe* e della tendenziale paratassi francese attraverso la scompaginazione e ricombinazione di sintagmi e frasi.⁶⁷ Ciò attraverso la collocazione delle proposizioni a cavallo di verso, certamente, ma anche, e soprattutto, mediante la costruzione di micro-frasi, i cui confini cadono nelle più diverse posizioni endecasillabiche. Il verso montiano infatti è fortemente cesurato al suo interno in sedi

⁶⁶ Questa particolare attitudine spiegherebbe anche la scarsa frequenza di tipologie inarcati più accusate e perturbanti, oltre ai frequenti fenomeni di attenuazione dello stacco intersversale.

⁶⁷ Si vedano tutti quei casi in cui le regolari anafore o parallelismi della versione francese vengono scardinati dalla traduzione in favore di architetture meno geometriche, basate sullo sfalsamento tra il metro e la sintassi; oppure, all'inverso, gli esempi in cui Monti crea *ex novo* delle corrispondenze isocoliche tra i versi, per esempio eliminando la ripetizione del verbo reggente presente nel testo volterriano per creare serie di subordinate che aumentano la tensione del giro periodale complessivo.

spesso lontane da quelle canoniche di quarta o sesta; anzi, a volte il passaggio da una proposizione alla successiva, o addirittura da un periodo al successivo, avviene negli spazi più periferici del verso, tra le prime posizioni o a ridosso della punta.

La finalità delle inarcature quindi non è data dalla volontà di sfruttare la tensione sintattica tra i due elementi divaricati dall'a-capo, quanto piuttosto dal valore semantico dell'inarcatura stessa. Penso in primo luogo ai meccanismi innescati dagli *enjambements* Avverbio / Resto della frase o Predicativo / Verbo, che espongono a ridosso della punta endecasillabica, spesso isolandolo dopo una pausa sintattica forte, un elemento che esprime la circostanza o la condizione di un evento, il quale viene narrato solo a seguito del taglio intersversale: l'effetto è quello di un'intensa apertura cataforica del verso *a*, incrementata dalla cesura immediatamente precedente al termine in rima, che contrasta con la chiusura metrica del verso stesso. L'esito è poi ancora più forte nei casi in cui il rigetto è sillabicamente minimo, e dopo di esso cade un'ulteriore cesura che interrompe nuovamente il procedere del discorso o che impone un nuovo scarto dell'intonazione.

Anche in questi casi è evidente come la gestione delle pratiche inarcanti del poema si inserisca all'interno, o meglio sia uno degli ingredienti, della particolare gestione sintattico-intonativa degli endecasillabi montiani, nei quali vi è una massima disponibilità a variare i piani del discorso e i tempi che scandiscono i versi tramite un gioco continuo tra la voce autoriale, la narrazione oggettiva ed i segmenti dialogici.

V. IL LESSICO DELLA *PULCELLA*

Leggiadrissime dee che le reine
son del bello, si sa; dee su le stelle
nomate Grazie, cotanto storpiate
dai pedanti scrittor di nostra etate.

IV 51, 5-8

1. INTRODUZIONE

MONTI E LA QUESTIONE DELLA LINGUA

La stesura della *Pulcella d'Orléans* si colloca ad un'altezza cronologica di grande tensione e rapidi cambiamenti dal punto di vista politico, sociale e culturale nell'intera Europa. Siamo tra il 1798 e il 1799, quando Monti è costretto, a seguito della sconfitta dei francesi contro gli austro-russi del '97, a lasciare Milano, dove era appena giunto e dove aveva cominciato la composizione del poema, per rifugiarsi dapprima a Chambéry, in Savoia, dove conclude l'opera, e poi a Parigi. L'autore rientrerà poi a Milano, ricostituitasi nuovamente la Repubblica Cisalpina, nel 1801, dopo la battaglia di Marengo. Si tratta di anni in cui avvengono repentini cambiamenti e stravolgimenti degli assetti politici nella penisola, assoggettata alle dominazioni straniere e in particolare al peso della potenza francese, che determina un influsso fortissimo anche sul piano sociale, civile, culturale e linguistico.

E si tratta anche degli anni in cui Vincenzo Monti comincia a maturare un interesse teorico per la lingua, parallelo alla sua pratica letteraria, che Dardi mette in relazione con diverse occasioni:

da una parte la sua irrequietudine nella torpida Arcadia romana, il suo desiderio di trattare “componimenti d'ogni stile e d'ogni genere”, di farsi un “impasto” che fosse tutto “di *sua* giurisdizione, e di non seguire nessun partito”, una vena di sperimentalismo non solo tematico, ma linguistico che approderà alle versioni della *Pucelle* e del Persio sul versante comico-espressionistico, dell'*Iliade* su quello epico; dall'altra la sua formazione razionalista.¹

Il dibattito linguistico della penisola vive infatti in questi anni il passaggio cruciale tra l'ideologia settecentesca, di nuovo stampo illuministico ma profondamente legata ad un'ottica squisitamente letteraria, e i primi impulsi del romanticismo, che spingono ad una visione nazionale e sociale della realtà linguistica italiana. All'interno di questo quadro Vincenzo Monti ha il ruolo di rappresentante illustre della cultura italiana di stampo classicista, legata ad una prospettiva tardo-settecentesca che aveva rielaborato l'esperienza dell'*Arcadia* di inizio secolo tramite un più saldo legame con la cultura

¹ Dardi 1990, p. 7; le citazioni interne provengono dall'epistolario montiano (a Clementino Vannetti, 26 gennaio e 7 agosto 1779).

moderna illuminista, aderente alla contemporaneità degli eventi storici e sensibile alle nuove esigenze linguistiche.

Stabilitosi a Milano dal 1797 (ma con continuità dal 1801), dove frequenta intellettuali e scienziati lombardi di prim'ordine, Monti entra infatti in contatto con un ambiente culturale di tradizione antiflorentina e di moderno nazionalismo linguistico, che sostiene il connubio tra lettere, scienze e filosofia. Già dalle *Prolusioni agli studi* dell'Università di Pavia emergono in questi anni un'insofferenza nei confronti di un linguaggio poetico di stampo cruscante e schiavo del rigorismo dei grammatici, l'esigenza di un'apertura nei confronti del pensiero e della scienza moderna, e in termini strettamente linguistici una propensione al neologismo; e nelle lezioni d'eloquenza alla stessa università, in maniera non sistematica, Monti riflette su questioni retorico-letterarie, rivendicando il valore assoluto del *genio* (di Dante *in primis*), capace di attingere ovunque e di creare la lingua.

Ma in particolare l'autore è protagonista di una vivacissima polemica con il purismo di Cesari, a contatto col quale formula e delinea il suo pensiero in merito alla questione della lingua, organicamente sistematizzato (e più pacato rispetto agli slanci audaci delle lezioni pavesi) per merito anche delle frequentazioni con Perticari, sposo della figlia Costanza nel '12. Rispetto alla composizione della *Pulcella*, quindi, la riflessione teorica di Monti sulla lingua si colloca in una fase successiva,² anche se prende avvio proprio negli anni in cui egli si misura con il poema volterriano; e, come sottolinea Dardi nel passo citato in precedenza, la traduzione stessa può aver determinato il bisogno per il nostro di ripensare e riflettere sul mezzo espressivo da impiegare.

Le molteplici posizioni che caratterizzano i dibattiti del primo Ottocento sono state minuziosamente trattate da Vitale e Serianni, ai quali rimando senz'altro per delineare il quadro complessivo.³ Qui interessa sottolineare in particolare la relazione che Monti intrattiene con i principali orientamenti della questione della lingua italiana dell'epoca, caratterizzata, oltre che dalle posizioni neotoscaniste, dal rigorismo arcaizzante propugnato dal purismo di Antonio Cesari e dalla varietà di voci ascrivibili alla medesima schiera dei classicisti alla quale Monti appartiene, rappresentandone anzi il massimo portavoce. Così Vitale:

La reazione alle inclinazioni liberaleggianti, teoricamente legittimate, del Settecento, motivata da un punto di vista toscanista (Pignatti), si concreta sistematicamente nel movimento del *purismo* che risuscita in formule nuove la dottrina arcaizzante e fiorentina del Salviati e della Crusca (Cesari) e che, resistendo alle polemiche con i classicisti moderati e *italianisti*, contro i toscanisti più temperati e i romantici, persiste durevolmente (Puoti e Fornaciari) sin dopo il trionfo dei fiorentinisti di scuola manzoniana [...] Pur nel medesimo ordine di interessi letterari, ma ampiamente accogliendo le istanze moderne ed europeizzanti dell'ultimo Settecento, insorgono contro le ristrettezze e i rigori tecnici del purismo arcaista, in maniera varia, i classicisti della *Proposta* montiana (Monti, Perticari etc.).⁴

Il rapporto tra classicisti e puristi è stato ampiamente analizzato da Vitale⁵, il quale sottolinea innanzitutto il comune indirizzo retorico e squisitamente letterario alle due posizioni, ma anche un atteggiamento differente nei confronti di una possibile apertura

² Per una trattazione esaustiva dell'attività montiana in merito alla questione della lingua italiana, della quale qui si riassumono le fasi e gli avvenimenti principali, si rimanda a Dardi 1990 e a Balbi 1980.

³ Vitale 1967, pp. 157-196 e Serianni 1989b, pp. 39-62.

⁴ Vitale 1967, p. 170.

⁵ Vitale 1986, pp. 39-66.

del sistema linguistico, promosso dai primi e tassativamente negato dai secondi. Da un lato i puristi rintracciano la *naturalità* della lingua italiana nelle opere degli scrittori fiorentini del Trecento, ed auspicano un ritorno alle forme grammaticali, lessicali e stilistiche di quell'epoca, vero punto di arrivo di ogni espressione letteraria; dall'altro i classicisti riconoscono il valore letterario e le qualità artistiche dei grandi scrittori antichi (e dunque non il sistema linguistico, ma l'uso che se ne è fatto), e ne fanno modelli imitativi sui quali fondare le nuove espressioni letterarie. Ciò che segna un discrimine fondamentali tra i due orientamenti ideologici è senza dubbio la concezione del rapporto tra modernità e antichità. Il purismo individua la massima realizzazione artistica nella restaurazione di un particolare momento della storia della lingua, nella riproduzione meccanica della realtà linguistica fiorentina trecentesca, perfetta in sé, rispetto alla quale è inaccettabile qualsiasi rinnovamento, sia dato dalla *consuetudo bonorum* o, tanto meno, dalla lingua viva: ogni evoluzione rispetto all'età aurea è giudicata infatti come degradazione. L'idea di rinnovamento è invece contemplata dai classicisti, che, accanto all'imprescindibile riferimento al canone dell'*auctoritas* antica, accolgono anche la legittimità dell'*usus* e l'idea di rinnovamento della scrittura: considerano infatti i suggerimenti dei dotti e degli scrittori illustri anche delle epoche successive, e sono permeabili all'arricchimento che giunge dal *cotidianus sermo*, nonché propensi all'innovazione linguistica guidata dalla *ratio*.

L'espressione più imponente e organica dell'orientamento puristico di inizio Ottocento si realizza con le *Giunte* dell'abate Cesari al *Vocabolario della Crusca*, vera e propria revisione della quarta edizione del vocabolario, pubblicate tra il 1806 e il 1811.⁶ Il ripudio per la modernità linguistica e per la degenerazione settecentesca ad opera dei termini stranieri e delle nuove scienze spinge i puristi al recupero della *naturalità* linguistica del secolo aureo. Il proposito di ricostruire, tramite il Vocabolario, l'intera dimensione linguistica fiorentina del Trecento si traduce in nuovi spogli di testi antichi fiorentini e nella riesumazione di numerose voci perdute di questo secolo, contrapposte ai corrispondenti vocaboli contemporanei. I termini archeologicamente dissepelliti dall'età aurea si rivelano però spesso dei cultismi o dei lemmi non totalmente toscani, il cui inserimento nel nuovo vocabolario è causato da gravi fraintendimenti filologici.

Agli sforzi del Cesari di ridare vigore al toscano trecentesco, unica lingua regolata, spontanea e naturale sia per gli scrittori che per il popolo, si contrappone il classicismo "illuminato" di Monti. Il rigorismo arcaizzante dei puristi aggrava infatti il già criticato esclusivismo fiorentino della Crusca, e si scontra ancora più apertamente con la visione diacronica della tradizione scritta italiana, con l'apertura alle innovazioni linguistiche e con l'idea di una vitalità dinamica della lingua sostenute da intellettuali quali Monti, il genero Perticari e Pietro Giordani. In particolare il nostro aveva cominciato a pubblicare anonimamente a partire dal 1813 tre dialoghi satirici sul «Poligrafo» (uno dei quali confluito nella successiva *Proposta*) contro le esclusioni arbitrarie del Vocabolario della Crusca da un lato, e dall'altro contro le scorrettezze filologiche, le esemplificazioni incomplete e i fossili linguistici riesumati dalle *Giunte* di Cesari.

L'esigenza di un nuovo vocabolario, dopo la quarta insoddisfacente edizione della Crusca,⁷ iniziò ad interessare l'attività dell'Istituto Italiano di Scienze, Lettere ed Arti di Milano, negli anni a cavallo tra il regime napoleonico e quello austriaco. Monti

⁶ Il "manifesto programmatico" del purismo cesariano, la *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, esce nel '10, mentre *Le Grazie* del '13 ne rappresentano l'applicazione artistica; entrambe per mano dell'abate veronese.

⁷ Cfr. Vitale 1986, pp. 349-382.

partecipa ai lavori con un'intensa attività lessicografica, e tra il 1815 e il '16 consegna un'*Appendice di considerazioni* e una dettagliata *Relazione* per sostenere la necessità di un nuovo vocabolario normativo, regolativo e documentario. I direttori dell'Istituto, su mandato del Governo, stendono quindi una proposta indirizzata alla Crusca sulla base delle indicazioni montiane; ma a stretto giro (nello stesso 1816) l'Accademia risponde dichiarando di aver già cominciato il lavoro per proprio conto - di fatto negando qualsiasi possibilità di conciliazione con l'Istituto - per dare vita a quella che sarà la quinta edizione, rimasta incompiuta, del *Vocabolario della Crusca*.

Il rifiuto di collaborazione con l'Istituto da parte dell'Accademia si traduce nella pubblicazione, tra il 1817 e il 1824, della monumentale *Proposta di alcune aggiunte e correzioni al Vocabolario della Crusca* (quattro volumi in sette tomi) che raccoglie, oltre alle postille montiane che ne rappresentano la parte maggiore, anche contributi di vari eruditi, tra i quali il genere Peticari. Pur risolvendo la questione linguistica in un'«ideale chiuso ed aristocratico, privo di radici nella società»,⁸ Monti prende le distanze dal purismo e dal classicismo più ortodosso, rispetto ai quali nega la concezione immobilistica della lingua letteraria e l'avversione al neologismo: sulla scia di Cesarotti, l'autore sostiene infatti il principio fondamentale dell'uso, inteso in senso anti-municipalista come pratica nazionale e moderna dei sapienti, rivendica il principio analogico come fondamento della pratica colta del linguaggio e sostiene l'importanza della lingua latina come riferimento indispensabile. Sulla scorta di questi assunti programmatici, la *Proposta* prende in considerazione l'impianto ideologico della quarta edizione del *Vocabolario della Crusca*, aggravato nella successiva versione del Cesari, attaccandone frontalmente la prospettiva fiorentinocentrica, anacronisticamente trecentesca e rigidamente arcaizzante. L'imponente *pars destruens* è volta infatti a sottolineare i difetti tecnici della Crusca (cattive interpretazioni, errori filologici), le eliminazioni ingiustificate (dall'Ariosto al Caro), le ammissioni sconsiderate (i testi popolareggianti antichi) e la grave assenza del linguaggio tecnico-scientifico-filosofico.

LA LINGUA DELLA *PULCELLA*: IL LESSICO ESPRESSIVO

Dopo questo rapido inquadramento, è possibile fornire qualche indicazione, preliminare all'analisi, sul particolare sistema-lingua della *Pulcella d'Orléans*, tenendo conto, come ho già sottolineato, che questa fatica letteraria precede la fissazione teorica delle idee di Monti.

È doveroso premettere che la particolare forgia linguistica della *Pulcella* meriterebbe uno studio assai più esteso e approfondito di quello che qui le si riserva: la straordinaria mole di elementi lessicali variamente marcati del testo montiano ha infatti imposto alcune scelte selettive del materiale, che si sono orientate essenzialmente verso i vocaboli genericamente definiti *espressivi*, più spostati sul versante comico-parodico. Ritengo infatti che tale categoria lessicale sia la più accusata, la più orientata del poema, cioè la vera cifra stilistica della riscrittura di Monti, anche rispetto al modello volterriano di partenza.⁹ Tale valutazione è tanto più significativa se si considera

⁸ Dardi 1990, p. 31.

⁹ «La riscrittura di Voltaire si fonda proprio su questo vastissimo riuso della parola "comica". Giocando sulla lingua come l'aspetto fondamentale della riscrittura de *La Pucelle d'Orléans*, il Monti aspira ad esaurire clamorosamente le possibilità di scrittura del poema comico», Bárberi Squarotti 2006, pp. 233-234.

l'importanza che questo particolare materiale linguistico, legato ai registri più popolari e triviali della lingua, ha rivestito nella letteratura italiana, soprattutto a partire dal Cinquecento e in relazione ad alcuni generi letterari meno elevati, sviluppatasi parallelamente, e anzi spesso in polemica, con la produzione volgare più illustre, prima di tutto con la poesia lirica.

Il lessico espressivo ha infatti caratterizzato una antica tradizione di tipo comico e giocoso, che affonda le radici nella poesia giocosa del Duecento (Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo, Folgore da San Gimignano) e nella novellistica del Trecento (Sacchetti e Boccaccio). Rispettosa degli stessi dettami delle *Artes dictandi* che informavano tutti i generi letterari più elevati, questa tradizione comica rimane particolarmente viva in Toscana e a Firenze (dove era più facile percepire lo scarto tra letteratura nazionale e parlate dialettali o locali), dando vita a filoni e generi differenti. La poesia giocosa, che continua per lo meno fino ai sonetti di Burchiello, ai capitoli e alle terzine di Berni e alle rime burlesche del Lasca; il nuovo genere del poema eroicomico e giocoso (al quale la *Pulcella* è più affine), che prende avvio con il *Morgante* di Pulci, al quale seguono l'*Orlando* bernesco, la *Secchia rapita* di Tassoni,¹⁰ il *Malmantile* di Lippi, fino almeno al *Ricciardetto* di Forteguerri;¹¹ le commedie toscane di Aretino, Cecchi, Buonarroti il Giovane, Salviati, Faggiuoli; il filone rusticale fiorentino che prende avvio con la *Nencia* di Lorenzo il Magnifico,¹² e che a partire dal Cinquecento esaspera la caratterizzazione linguistica dialettale.¹³ Ho inteso riportare qui, in maniera forse un po' scolastica, i nomi di autori ed opere che appartengono ai diversi filoni che si rifanno al genere comico e burlesco della tradizione italiana, per anticipare già che proprio questi stessi nomi compariranno sovente come attestazioni precedenti dei termini schedati della *Pulcella*.

Se dal punto di vista contenutistico il genere comico si contraddistingue per la descrizione di scene di vita quotidiana, dell'amore sensuale ed erotico, dei vizi umani e dei piaceri materiali, in un clima ludico e con il compiacimento del narratore, allora anche lo strumento espressivo si deve adattare alla specifica materia realistica e "ribassata",¹⁴ attingendo ai livelli meno elevati della lingua. Si ritrovano così il linguaggio popolare, le espressioni gergali, i modi di dire e le frasi proverbiali, i giochi

¹⁰ Un interessante studio, che prende in esame le componenti eroicomiche della *Secchia* in relazione con la precedente tradizione eroica, ariostesca *in primis*, si trova in Cabani 1999.

¹¹ Per lo sviluppo del poema epico e della sua trasformazione in genere eroicomico, si rimanda a Bertoni 1997; per la letteratura narrativa eroicomico settecentesca si veda Natali 1929.

¹² Cfr., a proposito della *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, il dettagliato studio linguistico della Poggi Salani 1969.

¹³ Cfr. Tavoni 1992, pp. 142-146.

¹⁴ Siamo cioè nella dimensione di un abbassamento "corporizzante" che Bachtin definisce *realismo grottesco*, quel «sistema di immagini della cultura comica popolare» in cui «il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico, festoso. Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile» (Bachtin 1979, p. 24). Ma Monti ne è anche spesso lontano, soprattutto per la concezione estetica che sta alla base del poema: il canone grottesco che rappresenta il corpo e la vita corporea non è sempre un elemento positivo, di vitalità e di rinascita, com'era per Rabelais e in generale per tutto questo filone fino al Rinascimento, quanto piuttosto è più spesso funzionale all'esibizione della degenerazione umana, dell'incapacità di elevazione spirituale e di schiavitù dei piaceri terreni. Nella maggior parte delle scene manca cioè l'aspetto più carnevalesco, allegro e gioioso del grottesco rabelaisiano, in favore di un sorriso più sarcastico vicino al «grottesco romantico», in cui «le immagini della vita materiale e corporea: mangiare, bere, necessità fisiologiche, accoppiamento, parto, perdono quasi del tutto il loro significato rigeneratore e si trasformano in "vita inferiore"» (Bachtin 1979, p. 46).

linguistici, gli alterati e derivati, il gusto per la nomenclatura precisa, le allusioni oscene ecc., ovviamente in un costante confronto-scontro con elementi verbali aulici.

In particolare, gli elementi lessicali che conferiscono al testo una coloritura popolare e triviale, estranea, diversa ed inferiore rispetto al registro letterario di stampo lirico, vengono ricostruiti “a tavolino” mediante ricerche lessicografiche di gusto accademico, come già aveva fatto per esempio Pulci per il suo *Morgante*. Il recupero cioè di un’espressività bassa, di stampo toscano, passa necessariamente attraverso i canali indiretti dello studio: dalla consultazione lessicografica alla frequentazione delle opere di autori toscani di livello meno elevato (sonetti, commedie, genere rusticale e burlesco, poemi eroicomici). Si tratta dunque di scelte espressive che, per esprimere la freschezza e la vivacità del parlato e della lingua più colloquiale e dimessa, si avvalgono di fonti comunque indirette, ovvero di materiale lessicale filtrato, presente in opere letterarie e vocabolari, prima tra tutti la Crusca (spesso già attestato nell’edizione del 1612, come si vedrà dalle schedature).

La ricerca della spontaneità linguistica attraverso un’operazione libresca riassocia la *Pulcella* al filone della commedia di inizi Settecento, per opera di autori soprattutto toscani (Nelli, Gigli, Faggioli), i quali attingono, come Monti, al filone burlesco e rusticale del Cinquecento, secondo un gusto «dell’accademico, del cultore della lingua più che coll’intento di registrare la viva realtà».¹⁵ Il medesimo scavo nei vocabolari e nella grammatica, alla ricerca di una rappresentazione idiomatica del parlato, caratterizza anche le esperienze letterarie di alcuni autori del secondo Settecento, come Carlo e Gasparo Gozzi e Baretti, nelle cui opere si ritrovano occorrenze di vocaboli toscani antichi presenti anche nella *Pulcella*. Anche in questi scrittori infatti

le esigenze di una prosa più “naturale” e vicina alla colloquialità della lingua viva fanno ricorrere al filone popolareggiante della tradizione toscana rappresentato dal genere comico bernesco, al quale attingere vocaboli e locuzioni che fingano la schiettezza e disinvoltura del parlato, restando nel solco della tradizione letteraria.¹⁶

Ma le esigenze del teatro comico primo-settecentesco e della prosa realistica di fine secolo non premono anche su Monti: la *Pulcella* non è infatti un poema che cerca la rappresentazione della lingua parlata e del registro popolare per finalità mimetiche. Al contrario, si tratta di un’operazione squisitamente letteraria, che gioca sui diversi registri della lingua per ottenere effetti di robusta espressività parodica. Mediante questa manipolazione lessicale, a fini comici, il testo montiano risponde infatti alle esigenze di rispetto del genere poematologico eroicomico, quindi in linea con la poetica classicistica della convenienza; questo nel momento in cui l’autore abbandona lo stile sublime ed elevatissimo delle sue opere più note e “ufficiali”, e spinge, ancor più che per gli autori settecenteschi, sul pedale dell’espressività popolare e divertita. La cifra stilistica della *Pulcella* non si esaurisce pertanto nella ricerca di una naturalità colloquiale e vivace, che ne rappresenta solo *una* componente lessicale rilevante, ma piuttosto dà luogo ad un forte movimento pendolare, che dal registro triviale e plebeo raggiunge le vette linguistiche più elevate - voci letterarie, auliche, liriche e solenni - che l’autore conosceva e praticava bene. La scrittura del poema, quindi, sfrutta gli strumenti

¹⁵ Coletti 2000, p. 212. La rappresentazione realistica della lingua della conversazione, della colloquialità del parlato, avverrà, per lo studioso, solo con l’impiego del dialetto - toscano *in primis* - ad opera degli autori satirici dell’Ottocento, a partire da Pananti (cfr. ancora Coletti 2000, pp. 239-243).

¹⁶ Matarrese 1993, p. 133.

lessicografici e le opere della tradizione per creare un mosaico lessicale che gioca piuttosto sul contrasto tra diversi registri della lingua, rifuggendo da uno stile medio, a grado zero.

Il trattamento montiano dello strumento linguistico avvicina piuttosto l'esperienza della *Pulcella* ad una specifica produzione testuale *macaronica*, la cui origine viene individuata da Segre tra Quattro e Cinquecento, in area prettamente toscana; quella in cui la lingua letteraria «si “abbassa” verso livelli inferiori»:

In un'epoca di ibridismo [...] non era possibile a un non toscano giocare con sicurezza sull'opposizione toscano letterario - lingua parlata. Quest'opposizione è perciò presente soprattutto nei toscani, che ovviamente possono fondarsi su altre due opposizioni affini: quella tra lingua della tradizione letteraria e lingua parlata, e quella tra lingua e gergo, o varianti rustiche: si possono citare, col precedente del Sacchetti e poi dei testi nenciali, Burchiello, Berni, Doni, Aretino; ma soprattutto Pulci [...] Questo scavo nelle dimensioni linguistiche della Toscana sarà proseguito minuziosamente dai linguaioli, non senza esiti interessanti, come in Michelangelo Buonarroti il Giovane.¹⁷

All'altezza cronologica a cui risale la *Pulcella*, l'affermazione sempre più forte di una norma linguistica comune, su base toscana, a discapito delle *koinà* locali, permette anche ad un autore non toscano come Monti di poter giocare sui diversi registri della lingua letteraria, sfruttando non tanto la polarità tra materiale antico e moderno (che poco interessa all'autore), quanto piuttosto lo scontro tra tono aulico e popolare, oltre che quello tra lingua letteraria e scientifica.

Si capisce, quindi, come la scelta di caratterizzare in maniera così accusata la scrittura della *Pulcella* mediante il ricorso a queste categorie presupponga un'operazione programmatica di ri-avvicinamento ad una specifica tradizione italiana, che affonda le radici nei secoli precedenti. Come infatti dal punto di vista metrico Monti aveva inteso riallacciarsi, ad un'altezza cronologica oramai tarda, al filone del poema eroicomico e cavalleresco in ottave, allontanandosi dalle pratiche più in voga dell'epoca (lo sciolto *in primis*), così anche per quel che riguarda il piano linguistico l'autore si richiama ad esperienze letterarie più antiche, nelle quali l'obiettivo «non è già l'accostare due o più strati linguistici (lingua, dialetto, ecc.), ma utilizzare i contrasti storici e tonali interni agli strati [...] e istituire un equilibrio perpetuamente instabile, anche se con regole per la sua instabilità».¹⁸

Il ricorso ai differenti livelli linguistici, mescolati tra loro, si muove nella *Pulcella* sempre nella dimensione della lingua, italiana o toscana, senza mai giungere ad elementi dialettali, fortemente osteggiati da Monti anche nella *Proposta*,¹⁹ spingendosi al

¹⁷ Segre 1979, p. 171. Lo studioso inserisce questa particolare tipologia linguistica all'interno delle diverse manifestazioni che assume la tradizione *macaronica* italiana, nella quale il toscano letterario entra in dialogo con i dialetti e/o con i registri più bassi della lingua. Diversa la concezione del macaronico in Tavoni 1992, pp. 160-167, il quale annovera sotto tale etichetta le esperienze letterarie giocate solo sul rapporto tra lingua e dialetto.

¹⁸ Segre 1979, pp. 178-179.

¹⁹ «L'avversione del Monti ai dialetti [...] solo secondariamente si può spiegare con la schifiltosità classicistica per il popolare e il plebeo (ché anzi egli, all'occasione, può apprezzare l'espressività del linguaggio popolare) o con l'antipatia per una letteratura ribobolaia e folcloristica di corto respiro. Va ricondotta piuttosto nella tradizione civile e culturale che prende le mosse dal giacobinismo per spingersi, attraverso Giordani e Monti, al Cattaneo ed oltre, e che rifiuta il vernacolo come segno di separazione in nome di ciò che unisce, l'angustia mentale del municipio in nome di una cultura collettiva, nazionale»; Dardi 1990, p. 61.

massimo fino a termini legati ad una dimensione regionale, ma ben attestati anche a livello nazionale. Una differenza vistosa rispetto alla letteratura macaronica e ai generi comici e satirici sette-ottocenteschi, dovuta, a mio parere, oltre che ad una concezione unitaria della lingua *italiana*, anche alla diversa disposizione montiana rispetto allo strumento linguistico: come si è già detto, infatti, il movimento lessicale “oscillatorio” non mira tanto ad una caratterizzazione dei diversi personaggi del poema - la cui lingua, in base alla loro estrazione bassa o elevata, era riprodotta, spesso in maniera artificiosa e stilizzata, spingendosi fino alla dimensione più autentica del dialetto²⁰ - quanto piuttosto dà luogo ad una continua mescolanza nel testo, sia nei passaggi narrativi che nelle scene dialogiche. La scrittura procede, insomma, per frequenti e spesso imprevedibili movimenti verticali all’interno della lingua, spesso indipendentemente dal contesto narrativo, il cui effetto espressivo sta proprio nell’imprevedibile accostamento, se non nel vero e proprio contrasto, tra i diversi registri lessicali. E dunque, come si è già accennato, anche l’altezza cronologica a cui risalgono le voci più marcate - che siano cioè attinte dalla Crusca o direttamente dai testi, e che questi risalgano per esempio al Trecento o al Cinquecento o ai comici settecenteschi - assume un’importanza del tutto relativa rispetto agli effetti che esse devono sortire durante la lettura della *Pulcella*.

Esistono poi delle situazioni narrative in cui, in effetti, la scelta linguistica è congeniale alla scena; per esempio un lessico più spostato sul versante lirico e aulico si concentra negli attacchi di canto, nei quali si introducono tradizionalmente le coordinate temporali e spaziali della situazione, oppure nelle descrizioni di un *locus amoenus*, o nei momenti di tenere effusioni amorose tra due personaggi; anche se, il più delle volte, la sostenutezza sia contenutistica che linguistica di un certo numero di ottave si risolve nella caduta vertiginosa e dissacrante verso contesti e risoluzioni comiche o volgari.²¹ Viceversa, le scene dialogiche più concitate, soprattutto quelle in cui i protagonisti sono dei cavalieri, e magari dei “rudi bretoni”, attraggono maggiormente tutta una serie di vocaboli triviali, plebei e displicenti che con compiacimento del narratore sottolineano la rozzezza dei combattenti, in particolare degli inglesi; lo stesso discorso vale per gli ecclesiastici, spesso protagonisti di comportamenti blasfemi e profanatori, soprattutto sul piano sessuale, i cui atti irriverenti vengono descritti con ironica concretezza e impietoso realismo.

Infine, l’elemento che più facilmente conferisce maggiore espressività e colore linguistico al testo della *Pulcella* non si riscontra tra i più prevedibili aggettivi, quanto nella particolare scelta di registro degli elementi portanti della frase (sostantivi e verbi).

²⁰ Per una rapida descrizione delle esperienze letterarie dialettali a partire dal Duecento, si veda Segre 1963; e più in generale, per il filone della *letteratura dialettale riflessa*, opposta a quella *spontanea*, Croce 1927 (che fa però risalire le origini di questa produzione solo al Seicento) e soprattutto Tavoni 1992, che intende queste esperienze come «usi letterari riflessi di dialetti, cioè di volgari locali consapevolmente riconosciuti e sfruttati in quanti diversi e inferiori rispetto alla norma linguistica», con finalità mimetiche, parodiche o genericamente espressive. Questa letteratura, esistente *in nuce* già prima di Dante, dà luogo a «due filoni dialettali riflessi che si trovano in pieno rigoglio nel Quattrocento: la parodia della parlata altrui e la letteratura rusticale», che nei secoli seguenti accentueranno in maniera crescente il tasso di dialettalità in relazione all’affermazione sempre più netta del toscano come lingua letteraria (Tavoni 1992, pp. 141-157). Esperienze letterarie vicine a quella della *Pulcella*, spesso per condivisione del medesimo trattamento dello strumento linguistico e delle finalità espressive ricercate, alle quali Monti è senz’altro debitore, direttamente o indirettamente. Nella prima metà dell’Ottocento il ricorso al dialetto come elemento di espressività linguistica ritorna poi in auge in altri generi letterari: negli autori satirici di inizio secolo (cfr. n. 15), ma anche nei romanzi storici (cfr. Zangrandi 2002) o, per esempio, in Nievo (Mengaldo 1987).

²¹ Cfr. gli esempi riportati nelle Conclusioni al presente capitolo, § 6.

Lo stile essenziale, tendenzialmente monotono e seccamente filosofico di Voltaire, povero di aggettivazione e di elementi esornativi e stilistici rilevati,²² costringe infatti Monti a lavorare in primo luogo sulla qualità di registro e di tono linguistico dello scarno materiale lessicale già presente nel francese (innanzitutto sui verbi; cfr. § 5). D'altro canto, le aggiunte dell'autore italiano rispetto all'originale si orientano sempre, e non a caso, verso l'incremento di espressività del poema, spesso per esempio sdoppiando in dittologia un unico termine, o inserendo un'aggettivazione, o, in maniera ancora più accusata, un'espressione proverbiale o di sapore sentenzioso. Un'ulteriore dimostrazione (che si aggiunge alle considerazioni sulle cadenze intonative e sulla velocità ed elasticità ritmico-sintattica della *Pulcella*) di come le scelte traduttive montiane non si appiattiscano ad un'esigenza di fedeltà ed aderenza al testo di partenza, ma si indirizzino verso la ricerca di una personalissima cifra stilistica, evidente, in questo ambito, nella robustezza comica del lessico.

L'ANALISI

Le voci classificate nei paragrafi seguenti sono state suddivise per categorie il più possibile coese al loro interno. Sono stati infatti individuati innanzitutto dei gruppi molto compatti dal punto di vista semantico, che riguardano la "nomenclatura" (il lessico della cucina), i tecnicismi appartenenti al lessico zoologico-botanico e medico-anatomico (in relazione al gusto per la denominazione precisa e scientifica), il lessico difemico (al cui interno sono state delineate le sottocategorie degli epiteti e degli aggettivi spregiativi o denigratori, oltre ad alcune espressioni) e il gruppo dei termini genericamente definiti espressivi, in direzione comica (tra i quali si sono isolati i numerosi verbi fortemente marcati dal punto di vista fonico e semantico). Accanto a questi raggruppamenti si è poi fatto anche accenno, all'interno delle *Conclusioni*, § 6, alle categorie dei proverbi e modi di dire.

I modelli a cui si è fatto riferimento per l'organizzazione delle schedature e per le modalità di analisi del materiale, raccolto mediante il ricorso ai consueti vocabolari e repertori (principalmente le quattro edizioni del *Vocabolario della Crusca*,²³ la *Crusca veronese* di Cesari, il Tommaseo-Bellini, il GDLI e l'archivio telematico della *Biblioteca italiana*), sono essenzialmente gli studi sulla *Tancia* della Poggi Salani, della Zangrandi sul romanzo storico pre-manzoniano e l'analisi di Mengaldo sulla lingua di Nievo.²⁴

²² Un linguaggio «alquanto compassato, razionale, razionalistico, senza quell'inventività della parola che sarebbe necessaria per la piena parodia, per la dissacrazione moralistica e religiosa, per il gioco e lo stupore dei casi inverosimili» (Bárberi Squarotti 2006, p. 231).

²³ Le quattro diverse edizioni del *Vocabolario della Crusca* sono stare indicate con il numero in apice alla voce 'Crusca'.

²⁴ Poggi Salani 1968, Zangrandi 2002 (in particolare il capitolo sul lessico, pp. 157-260) e Mengaldo 1987.

2. IL LESSICO DELLA CUCINA

I vocaboli appartenenti al lessico della cucina (cibi, bevande e suppellettili della tavola) sono abbastanza numerosi nella *Pulcella*, dove il narratore si sofferma con compiacimento sulla descrizione dei banchetti signorili a cui partecipano i personaggi. Il mangiare rientra infatti tra i bisogni primari e fisiologici umani, che in questo genere di composizioni vengono esibiti e trattati senza mediazioni o filtri; il cibo diviene anche mezzo per sottolineare la rozzezza di alcune figure del poema - e, per contrasto, la regalità dello status sociale ostentata nelle raffinatezze in tavola - o per caratterizzare i personaggi in maniera ironica. Come avviene già nell'antica *Cena di Trimalcione* di Petronio, dove il fasto e l'opulenza del banchetto è funzionale a dimostrare il potere del ricchissimo padrone di casa, generando stupore e meraviglia nei commensali.

Il compiacimento per l'impiego del lessico culinario è d'altronde un elemento che contraddistingue tutto il filone della tradizione comico-cavalleresca: anche la Cabani parla di un «uso e abuso del motivo gastronomico» che appartiene alla «tradizione che da Pulci passa attraverso Folengo e Aretino» e giunge fino a Tassoni, nel quale si attua il passaggio da un impiego per finalità iperboliche a funzionalità di realismo.²⁵

BRAGIUOLETTA: *con erbe d'odor le bragiuolette* III 56,8. La voce *braciucola* è registrata dalla Crusca³, senza attestazioni; la Crusca⁴ riporta un'occorrenza dal *Malmantile*, ma inserita in un'espressione metaforica (*far braciucole di qualcuno*, 'tagliarlo a pezzi'). Il TB cita il *Ricciardetto* di Forteguerra (*Poi volevano il lessa ad ogni costo Con quattro polpettine e due braciucole*). Il GDLI (*braciucola*) riporta attestazioni anche in Aretino, in Fagioli, Goldoni ecc. fino a tutto il Novecento.

CAPPONESSA: *Intingoli, faggiani e capponesse* I 22,2. Assente nella Crusca; il TB registra il lemma privo però di occorrenze. Un'attestazione in un trattatello di M. Savonarola (BI). Nel GDLI si trovano attestazioni a partire dall'Ottocento.

CAPPONE: *cappon cotti e crudi* XIII 23,8; *capponi, / starne, faggian, tartuffi, salsiccioni* XXI 33,7. Presente già nella Crusca¹, in Boccaccio e Villani. Largamente attestato in letteratura.

DAPE 'vivanda': *divora / tutta con gli occhi una sì dolce dape* [Agnese] III 54,2; *serviti d'esquisite dapi* IV 35,2. La Crusca¹ riporta solo l'esempio del *Paradiso* dantesco (XXIII, 43), così come il TB (voce morta), che ammette il significato figurato (cfr. il primo esempio montiano) In senso metaforico è presente anche in Guittone; in senso proprio in Bandello, Folengo, Parini...(GDLI).

DESCO 'tavola per mangiare': *sedersi a tanto desco* IV 32,1; *si mette al desco* IX 8,2; *del desco gli avanzi* XVIII 37,8. Registrato dalla Crusca¹ con diverse attestazioni, a partire da Boccaccio; nella Crusca⁴ anche nel *Malmantile*. Identici esempi nel TB, dove si dice che la voce non è morta in Toscana.

²⁵ Cabani 1999, p. 202: nella *Secchia*, un po' come nella *Pulcella*, «le abitudini alimentari diventano dei contrassegni di luoghi e persone, delle tessere di riconoscimento, delle vere e proprie 'imprese'. La gastronomia è dunque parte del 'naturalismo' o 'realismo' della *Secchia*, più che un pretesto per quegli eccessi comico-iperbolici cari alla precedente tradizione».

FAGGIANO: *starne, faggian, tartuffi, salsiccioni* XXI 33,8; *Intingoli, faggiani e capponesse* I 22,2. Nella Crusca¹ esempi per lo più boccacciani (*Il Corbaccio: Le starne, i fagiani, e i tordi grassi*); nessuna attestazione legata però al cibo, neanche nel TB. Trovo occorrenze legate al cibo nella BI: i sonetti di Folgore (esempio *di lepri, starne, fagiani e paoni*), la *Lena* di Ariosto (esempio *Cappon, fagiani, pan, vin, cacio*, II, 3), le *Rime* del Berni (esempio *come dir gelatina di cappone, / di starna, di fagiano e di buon pesce*, XII) ecc. Nel GDLI la voce, come vivanda, anche in Guittone, Pulci, Aretino, Parini ecc.

GAROFANO: *garofano, moscada, pepe e sale* XVII 41,7. Registrato già nella Crusca¹, ma raro nell'ambito della cucina. Lo stesso nel TB. Nel GDLI si trovano diverse attestazioni nel senso di spezia culinaria: Dante, Buti, Bandello, Lasca (*carne, sal, pepe, garofani e cannella*) ecc. Nella *Proposta* Monti nega la legittimità della forma toscana *grofano*, registrata come variante dalla Crusca, rispetto alla voce risultante per analogia *garofano*.

INTINGOLO: *Intingoli, faggiani e capponesse* I 22,2; *gl'intingoli vo' dir piccanti e fini* XIV 9,7; *inventò per un certo intingolaccio* XV 13,4. Già nella Crusca¹, senza esempi; dalla Crusca³ si registra un'unica attestazione in Allegri. Nel TB e nella Crusca veronese un'occorrenza anche in Segneri. Nel GDLI è attestato in Cellini, Lasca, G. M. Cecchi, Baruffaldi ecc. Nessuna attestazione della forma alterata.

LICORE 'vino': *boccioni.../ chiudean l'almo licore* XXI 34,2. Nel medesimo senso, e nella stessa forma antica, nella *Liberata* (esempio assente nella Crusca e presente nel TB). Nel GDLI si registrano altre occorrenze in Dolce e Chiabrera; già con Tassoni e Machiavelli la forma diventa *liquore*, ma in Parini ritorna *licor*.

LIEO 'vino' [dal gr. *Lyâios* 'lo scioglitore (di affanni)', epiteto di Bacco, da cui, per sineddoche, 'vino']: *di buon lieo calda la vena* II 46,2. Assente nella Crusca. Il TB registra un'attestazione nell'*Iliade* montiana. Il GDLI cita, prima di Monti, Nomi, Frugoni, Parini e Pindemonte.

MEZZETTA 'mezzo boccale': *sei mezzette di Carlo alla salute* II 43,8. Registrato dalla Crusca²; un'attestazione di Giovanni del Virgilio nella Crusca³, di Salvini nella Crusca⁴. Il TB riporta un esempio anche dal *Malmantile*. Il GDLI richiama autori come Piovano Arlotto, Ramusio, Soderini ecc. fino a Manzoni.

MORTADELLA: *cappon cotti e crudi e mortadelle* XIII 23,8. Registrato nella Crusca¹ con attestazione unica dal *Decameron*; il TB aggiunge il *Ricciardetto* e Tommaso Garzoni. Il GDLI cita Soderini, Lalli, Spallanzani ecc.

MOSCADA 'noce moscata': *garofano, moscada, pepe e sale* XVII 41,7. Nella Crusca¹ e nel TB trovo gli equivalenti *noce moscada*, anche unito, e *moscado* (che nel TB ha anche un'accezione di 'vino pregiatissimo toscano'). Il GDLI non ammette la voce sola come tipologia di spezia.

MOSCATELLI: [*il sole*] *non educa al tuo suol pesche o limoni / né moscatelli* II 5,5. Registrato dalla Crusca¹ (s.v. *moscadello*, vino derivato dall'omonima uva), presente in De' Crescenzi, Redi e rime burllesche. Il GDLI riporta rare occorrenze, in Redi, Magalotti, Soderini e qualche minore.

MOSCATO: *beve il moscato* I 29,6. Assente nella Crusca con il significato di qualità di vino, solo come equivalente di *moscado* 'noce moscata' (nella Crusca³); nel TB «detto anche di spezie di vino; ma comunem. *Moscado*». Nel GDLI il senso enologico è attestato in Tassoni e pochi altri prima di Monti.

PICCANTE: *gl'intingoli vo' dir piccanti e fini* XIV 9,7. Registrato nella Crusca³, con un'attestazione anche del Redi; nel TB occorrenze toscane di Buonarroti il Giovane, A. Cocchi e Magalotti. Nel GDLI altri minori.

PLUMPUDDING 'budini di prugne' (mantenuto dal testo volterriano: *plum-puddings*): *dei plumpuddings, dei vini bordalesi* XIV 9,4. Assente in Crusca, TB, GDLI e BI. Cfr. Migliorini 1960, p. 524: *pudding* risulta tra gli anglicismi settecenteschi, attestato in Baretti.

POLPETTA: *d'anguilla le polpette* III 56,7. Voce autonoma dalla Crusca³; nella Crusca⁴ attestazioni da Buonarroti il Giovane e dal *Malmantile*; nel TB esempi di altri autori toscani come C. Dati e Fagiuoli. Il GDLI registra scarse occorrenze: Tassoni, Redi, Salvini, Foscolo e diverse successive.

POLTARELLA 'pasticcio di carne' [da *polta*, *pulmentum*]: *presciutti, salsicce e poltarelle* XIII 23,7. Nella Crusca¹ e nel TB è registrata solo *polta*, con attestazione unica da un volgarizzamento latino trecentesco. Nella BI un'occorrenza di *polta* 'poltiglia', in Leonardo Da Vinci. Il GDLI segnala unicamente il passo montiano, definendo la voce «letteraria».²⁶

PRE/PROSCIUTTO: *un osso di prosciutto* I 30,8; *presciutti, salsicce e poltarelle* XIII 23,7. Già presente in Burchiello e nel *Furioso*. Il GDLI aggiunge Bembo, Passeroni e altri minori prima di Monti.

ROSTBIF (mantenuto dal testo volterriano): *un rostbif che di burro era condito* XIV 9,3. Nessuna attestazione precedente nei vocabolari e repertori (neppure nella forma *roastbeef*). Migliorini 1960, p. 597, cita *roastbeef* (*rosbif, rosbiffe*) tra gli anglicismi primo-ottocenteschi.²⁷

SALSA: *bottiglie e salse* II 69,4. La Crusca¹ lo registra già in Boccaccio, oltre che in Allegri; il TB aggiunge, tra gli altri, un esempio di Fagiuoli. Nel GDLI attestazioni minori, per lo più toscane.

²⁶ Vocabolo gastronomico lombardo per la Isella Brusamolino, «di bonvesiniana memoria» (Isella Brusamolino 2009, p. 458, e relativi rinvii bibliografici).

²⁷ Per un'analisi dettagliata della storia del termine inglese in relazione ai dizionari italiani ottocenteschi si rimanda a Frosini 2009, pp. 321-323.

SALSICCIA: *inventor della salsiccia fina* III 56,5; *presciutti, salsicce e poltarelle* XIII 23,7. Attestato in Boccaccio (Crusca¹), Sacchetti e Pulci (Crusca³); il TB aggiunge esempi in Bellini, Redi, Lasca e Fagiuoli. Nel GDLI altre attestazioni minori.

SALSICCIONE: *due salsiccion non già di sanguinaccio* XV 13,2; *salsiccioni di cotal ripieno* XV 13,5; *starne, faggian, tartuffi, salsiccioni* XXI 33,8. Registrato nel TB e nella Crusca¹, con occorrenze da Sacchetti, Berni (Crusca⁴) e Buonarroti il Giovane. Il GDLI lo segnala anche in Firenzuola, Dolce, Lalli.

SANGUINACCIO: *due salsiccion non già di sanguinaccio* XV 13,2. Registrato nella Crusca³, senza attestazioni; il TB segnala un caso cinquecentesco di C. Caporali. Il GDLI cita, tra gli altri, Lalli.

SCIAMPAGNA: *Lo spumante sciampagna* I 22,5. Assente nella BI, nel TB e nella Crusca (anche nella forma francese *champagna/e*), come tipo di vino (nel *Furioso* è presente *spumante*, associato a *vino*, riportato da Crusca² e TB). Voce nata da un adattamento del termine francese. Per il GDLI appare per la prima volta in S. Maffei (1747). Cfr. Zangrandi 2002, p. 258; Mengaldo 1987, p. 210; Migliorini 1960, p. 519, lo inserisce tra i francesismi settecenteschi.

STARNA (uccello simile alla pernice): *le starne dai piedi porporini* XIV 9,8; *starne, faggian, tartuffi, salsiccioni* XXI 33,8. Registrato dalla Crusca¹ in Boccaccio, Sacchetti, Allegri, tra gli altri. Nel TB compaiono attestazioni anche da Machiavelli e Segneri: *Dopo essersi empito il ventre delle starne più saporose o de' fagiani più grassi (Prediche, 38,3)*. Il GDLI cita anche Ariosto, dopo il quale segue direttamente Pascoli.

TARTUFFO: *starne, faggian, tartuffi, salsiccioni* XXI 33,8. Registrato dalla Crusca², in Burchiello e Sacchetti; nel TB aggiunge un caso in Bellincioni. Il GDLI cita anche Aretino, Domenichi, Lalli, Bellini.

TINELLO (dim. di tino): *votavano i dimoni orci e tinelli* V 5,8. Nella Crusca¹, in Villani e Ariosto. Nel TB è attestato in Sassetti e nel *Morgante*. Il GDLI aggiunge esempi di Francesco da Berberino e Pulci; poche attestazioni successive a Monti.

TONDINO 'piatto': *fissi gli occhi tenea sul suo tondino* X 28,6. Registrato dalla Crusca³, senza esempi; nel TB compaiono occorrenze di T. Rinuccini e Fagiuoli. Il GDLI cita Redi, Magalotti, Goldoni e due attestazioni successive a Monti.

VERNACCIA: *di sangue zampilli e di vernaccia* IX 19,7. Registrato nella Crusca¹, in Dante e Boccaccio; dalla Crusca² anche in Sacchetti; il TB aggiunge un caso nel *Morgante*. Nel GDLI qualche altra attestazione minore. Frosini 2006, p. 42, inserisce la voce tra i «settentrionalismi (poi divenuti di uso generale)» attestati già nel ricettario trecentesco conservato nel cod. 1071 della Biblioteca Riccardiana di Firenze: «*vernaccia* 'vino bianco originario delle Cinque Terre (dal toponimo *Vernaccia/Vernazza*)».

La codificazione nazionale definitiva dei termini gastronomici avviene solo alla fine dell'Ottocento con il ricettario di Artusi (prima edizione nel 1891), che depura il

linguaggio settoriale culinario italiano dall'“infranciosamento” che lo aveva caratterizzato fin dalle sue prime attestazioni.²⁸ Tuttavia la *Pulcella*, pur essendo un testo tradotto dal francese, non risente troppo del peso dell'illustre terminologia della cucina d'oltralpe, ma attinge anzi a vocaboli appartenenti alla tradizione italiana di stampo fiorentino, nella maggior parte dei casi attestati in testi letterari e presenti già nella prima edizione della Crusca (qualche caso nella terza, e rari in altre impressioni). La specificità di queste voci ovviamente orienta i riferimenti testuali verso un filone di opere non elevate ma per lo più di genere comico e popolareggiante, spesso risalenti già al Due-Trecento. Diversi termini conoscono prime attestazioni molto antiche, soprattutto in Boccaccio, pur rimanendo abbastanza rare nei testi successivi, vista la loro connotazione popolare (per esempio *mortadella*, *moscatello*, *salsa*, *vernaccia*, tutti già nella prima Crusca); oppure si tratta di vocaboli danteschi usciti dall'uso, come *desco* e *dape*, che tra Settecento e Ottocento sono voci morte, come le definisce il TB. Diverse sono anche le voci attestate più di recente, soprattutto nel Seicento, in testi toscani come il *Malmantile*,²⁹ la *Tancia*, le poesie giocose di Lalli ecc.

Si è detto come il particolare statuto di traduzione che caratterizza la *Pulcella* non condizioni troppo il ricorso a francesismi o ad adattamenti di termini francesi in italiano, attitudine molto frequente a quest'altezza cronologica, soprattutto per il lessico della cucina. I pochi forestierismi culinari presenti nel testo sono infatti due anglismi, *plumpuddings* e *rostbif*, che proprio in questi anni si inseriscono nel vocabolario dell'italiano; essi sono accolti da Monti allo stesso modo in cui vengono accettati anche da Voltaire, per il quale si tratta ugualmente di stranierismi.

²⁸ Cfr. Frosini 2006.

²⁹ Importante, in particolare, il ruolo svolto dal *Malmantile* quale riferimento costante per la *Pulcella* in tutti i diversi settori linguistici analizzati, come si vedrà anche più avanti. Questo poema scherzoso, composto dal pittore-poeta Lorenzo Lippi (1606-1665) in età avanzata, e pubblicato postumo per la prima volta nel 1676, mescola «invenzioni stravaganti e fiabesche» a «parodie di personaggi veri ed allusioni su episodi di vita contemporanea». L'aspetto più interessante del poema è però senz'altro la sua veste linguistica: un italiano realistico e giocoso, continuamente arricchito da elementi toscani quali proverbi, modi di dire, elementi vernacolari per fini mimetici ecc., oltre che da bisticci, riboboli e giochi retorici di tipico gusto barocco, che vengono esasperati e messi in satira da Lippi. Il *Malmantile* rappresenta quindi una preziosa miniera di toscanismi linguistici e di voci degli usi e costumi del tempo (che vanno dai cibi alle pratiche per ingravidare le donne), senz'altro importante per la fisionomia del lessico della *Pulcella*. Una rassegna bibliografica completa degli studi prodotti sul poema di Lippi si trova nelle pagine introduttive all'edizione del *Malmantile* del 2005, da cui è stata tratta la citazione (p. VIII).

3. IL LESSICO SCIENTIFICO

Nel corso del Settecento il linguaggio scientifico subisce importanti modificazioni dovute al grande sviluppo delle scienze (botanica, zoologia, fisica, chimica, medicina ecc.), che determina la penetrazione di molte voci nuove, a volte fino alla lingua comune, o la specializzazione semantica di termini già esistenti. Soprattutto per merito di singole figure di “scienziati”³⁰ (Magalotti, Spallanzani, Targioni Tozzetti ecc.) viene inoltre accolta nell’italiano una serie di vocaboli stranieri, o si attinge ai dialetti per coniare nuovi tecnicismi. Molto spesso le scienze ricorrono al latino per sviluppare una nuova terminologia specifica, per esempio nel campo della botanica e della zoologia; la chimica - disciplina radicalmente rinnovata rispetto alla precedente dottrina alchemica - conia molti nomi tramite elementi suffissali, spesso già attestati nel francese e facilmente adattati all’italiano; il linguaggio medico ricorre in maniera consistente soprattutto ai grecismi.

Il confine tra prosa scientifica e letteraria, se non addirittura quello tra prosa scientifica e poesia, è ancora molto labile a quest’altezza cronologica, per quella «vocazione comunicativa tipicamente settecentesca, che si preoccupa di mantenere il collegamento tra linguaggio specialistico e lingua comune».³¹ Per tutto il XVIII secolo, infatti, la prosa scientifica (Cocchi, Spallanzani, Vallisneri ecc.) è ancora disseminata di tratti letterari, varianti terminologiche, procedimenti esplicativi. La medesima osmosi tra scrittura scientifica e letteraria ammette anche che diversi scrittori ricorrano all’uso di tecnicismi (in particolare nella prosa didascalica per esempio di Mascheroni), usandoli spesso in maniera estensiva o metaforica (Algarotti, Baretti, C. Gozzi, Cesarotti ecc.). Ciò non toglie che autori di ogni genere, che si avvalgono del termine tecnico e raro, allo stesso tempo ricorrano in misura massiccia a perifrasi e descrizioni allusive (Parini, Cesarotti, lo stesso Mascheroni ecc.).³²

Con l’Ottocento la sistematizzazione definitiva delle diverse discipline scientifiche porta con sé un notevole ampliamento del lessico tecnico, soprattutto mediante il ricorso al latino e al greco (nel campo medico *in primis*). Il riconoscimento degli specifici ambiti di applicazione, e dei corrispettivi linguaggi speciali, permette di individuare peculiari strumenti di divulgazione, distinti ed autonomi rispetto alle altre forme di comunicazione letteraria. L’interferenza tra terminologia scientifica e lingua letteraria diventa dunque sempre più rara - in relazione anche alla poetica neoclassica che rifugge le voci più moderne e realistiche - e demandata all’uso individuale di ogni autore.

IL LESSICO MEDICO-ANATOMICO

APOPLESSIA: *morto cadea d’apoplessia* XIII 56,4. Già attestato in Giamboni e Buti (Crusca¹); nel TB compaiono attestazioni più tarde di Guicciardini e dei medici toscani Targioni Tozzetti e I. Neri.

³⁰ Per tutto il Settecento vi è una sovrapposizione frequente tra la figura dello scienziato e quella dell’uomo erudito, di lettere, accomunate da una stessa preparazione e cultura; basti considerare che in ambito accademico gli studi scientifici e filosofici appartengono alla stessa Facoltà fino a fine secolo.

³¹ Matarrese 1993, p. 77.

³² Cfr. Migliorini 1960, pp. 497-503.

APOTICARIO ‘antico farmacista, droghiere’ (nel testo volterriano *apothicaires*): *apoticarî, medici, matrone* II 59,2. Assente nella Crusca, nel TB, nel GDLI e nella BI (anche nella variante *apotecario* e simili).

APPOPLETICO ‘che intorpidisce’: *freddi sopor tutti appopletici* III 19,4. Registrato nella Crusca¹, con un esempio dal volgarizzamento medico trecentesco di Bencivenni. Nel TB si cita un’occorrenza in Segneri. Nel GDLI è attestato nel Redi. Cfr. Serianni 2005, p. 18: «risalente già al Medioevo».

ATLANTE: *l’osso atlante ha rotto* VII 41,7. Registrato nei soli TB e GDLI, con un esempio da Rucellai.

CERVICE ‘nuca’: *s’abbassi la dura cervice* II 26,6. Attestato innanzitutto in Dante. La locuzione *dura cervice* e le espressioni *uomo di dura cervice* (‘ostinato, caparbio’) e *abbassare la cervice* sono di origine biblica. Nella Crusca⁴ e nel TB l’espressione *uomo di dura cervice* è presente in Savonarola.

CONTUSO: *l’eroe contuso in cento parti* VIII 6,3. Nella Crusca⁴ e nel TB la voce è presente solo in un volgarizzamento di Bencivenni; il GDLI cita anche in A. Cocchi.

EMETICO ‘farmaco che provoca il vomito’, vietato dal parlamento francese dal 1624 perché innaturale;³³ *il decreto che l’emetico / vieta* III 29,7. Registrato nella Crusca³ e nel TB, presente solo nel volgarizzamento medico di Bencivenni; nel GDLI è attestato anche in Muratori, A. Cocchi, C. Gozzi e Alfieri.

FIBRILLA: *del cervel stuzzicando le fibrille* I 22,7. Assente nella Crusca e nella BI. Nel TB il Tommaseo aggiunge «l’usa un poet. mod.». Il GDLI cita attestazioni settecentesche in testi poco noti (di C. Mei, del matematico Riccati, di Barotti e Roberti). Cfr. Migliorini 1960, p. 540n., a proposito dei termini speciali, difficilmente accettati nel linguaggio della poesia del primo Ottocento: «Tuttavia le parole che hanno un aspetto classico possono essere accolte senza difficoltà: avverte il Mamiani (Pref. alle *Poesie*, p. LVIII) che *fibrilla* “fu termine da prima scientifico, poi sotto la penna del Monti divenne grazioso e poetico”».

GENITALE: *vi seccan la parte genitale* XV 34,8. Già nella Crusca¹; le attestazioni più vicine (*membro genitale*) compaiono nel *Milione* e in Firenzuola. L’aggettivo è presente in realtà anche in Cavalca, de’ Crescenzi, Poliziano, Machiavelli ecc. (GDLI). Il sintagma *parte genitale* è attestato in Marino (*Adone*), nel commento boccacciano alla *Commedia* e in Batacchi; *parti genitali* è nei testi di G. Dati e Villani. Da notare l’inserimento in un’espressione metaforica nel testo montiano.

GOMITO: *un gomito dirotto* VIII 6,4. Voce presente in Villani e Sacchetti (le attestazioni in quest’ultimo sono citate da TB e in una giunta della Crusca veronese). *Dirotto* nel senso di ‘rotto’ è registrato nella Crusca³.

³³ Traggo l’informazione dalle *Note* dei curatori (Mari e Barbarisi) dell’edizione critica della *Pulcella*.

MANTECA ‘crema’: *con manteche ... / fresca rendon la cute* I 21,7. Registrato dalla Crusca³, nel Redi; il TB aggiunge, tra gli altri, un’attestazione del Fagiuoli. Il GDLI cita anche, tra gli altri, Frugoni, Menzini, A. Cocchi e Parini; scarse le attestazioni successive a Monti.

MUSCOLOSO: *muscolosi i nervi* XIII 35,3. Nella Crusca¹ si trovano rare attestazioni in volgarizzamenti latini e nel Redi; il TB aggiunge Machiavelli. Il GDLI riporta occorrenze anche di Tasso e G. Gozzi, prima di Monti.

NARE ‘narice’, qui metonimicamente per ‘olfatto’: *veltro di gentil nare sicura* IV 69,1. Presente nella Crusca¹ e nel TB, ma non con questo significato. Il GDLI indica la forma come antica rispetto a *nari*; le attestazioni giungono però fino al primo Novecento, partendo dal volgarizzamento della Bibbia e passando per l’Alberti, Domenichi, Marino e Parini.

OCCIPIZIO ‘testa’: *un busto un braccio un occipizio* XVI 14,4; *il tosato occipizio avea [reciso] dal busto* XX 6,8. Il termine non viene registrato fino alla Crusca veronese, che cita Segneri; il TB dice che «ora saprebbe di scherzo», e aggiunge un caso in Garzoni. Un’occorrenza anche in Firenzuola. Per il GDLI è «antico e letterario», e pare che l’attestazione montiana sia cronologicamente l’ultima.

ÒMERO: *il raggio gli rimise che s’imperna / nell’omero* VIII 7,7. Registrato dalla Crusca¹ («latinismo») già in Boccaccio, Dante e Petrarca. Nessuna attestazione successiva nella Crusca né nel TB, dove è riportato, ma senza esempi, lo specifico significato anatomico.

PREPUZIO: *il prepuzio portava ancor non tocco* XVI 22,8. Le prime Crusche riportano occorrenze da volgarizzamenti latini di testi religiosi e medici; la Crusca³ cita anche Redi. Il GDLI attesta la voce anche nel *Galateo*, in Savonarola, Baldelli ecc.

PUBE: *Nel pube gliel’accocca* VII 43,5. Assente nella Crusca; il TB cita O. Rucellai e Bellini. Il GDLI («disusato e letterario») attesta il termine anche in Balducci, A. Cocchi e in molti autori successivi a Monti. Cfr. Migliorini 1960, p. 442: termine scientifico seicentesco.

RAGGIO (forse da *radio*, ‘osso dell’avambraccio’): *il raggio gli rimise che s’imperna / nell’omero* VIII 7,7. Nessun significato anatomico nella Crusca e nel TB; il GDLI lo registra, con un’occorrenza di Citolini. Nella Crusca¹, s.v. *inradiare*, si specifica che *radio* vale per *raggio*; nel TB *radio* (voce morta) è variante di *raggio*, ed è attestato in senso anatomico in Rucellai e Bellincioni.

SPLENICO ‘che riguarda la milza’: *un egro che patisca il morbo splenico* V 24,2. Assente nella Crusca, se non nella forma *splenetico*; il TB riporta numerose attestazioni da un saggio medico di A. Cocchi, a cui il GDLI aggiunge casi in Michelini e Malpighi (due occorrenze successive a Monti).

STERNO: *la lancia nello sterno punta* VII 41,5. Assente fino alla Crusca⁴; nella veronese, come osso umano, presente nel Redi (prima attestazione) e nelle *Prose Fiorentine*; il TB riporta anche delle occorrenze di Bellini.

SVOLTO ‘slogato’: *svolto un braccio* VIII 6,4. Con questo significato solo nel Sacchetti (TB, Crusca⁴ e GDLI).

Tra Settecento e Ottocento, momento di forte sviluppo delle scienze, si colloca «se non la nascita, certo lo sviluppo, l’asestamento decisivo del linguaggio medico»,³⁴ anche mediante un massiccio ricorso al grecismo; un processo molto lento che si muove inizialmente sui due binari distinti, quello del lessico più accusato e impervio codificato dai primi Vocabolari ottocenteschi (essenzialmente di Bonavilla e Marchi), e quello della lingua dei medici. L’asestamento definitivo del linguaggio della medicina si realizzerà nella metà del XIX secolo, con il riscatto delle lingue settoriali a pari dignità dell’italiano comune e con la conquista dell’autonomia rispetto ai modelli e alle forme letterarie.

I pochi termini medici e anatomici presenti nella *Pulcella* non sono molto accusati o audaci, e rispondono ad una poetica classicista che ammette a fatica, all’interno del linguaggio poetico, se pur ribassato, di stile “comico”, elementi lessicali speciali. Si tratta infatti, nella maggioranza dei casi, di vocaboli circolanti da tempo, attestati già dal Due-Trecento, la maggior parte dei quali registrati fin dalla prima Crusca (*apoplessia, genitale, prepuzio* ecc.). Diversi sono i termini attestati solo nella terza e quarta edizione della Crusca, ma risalenti anch’essi a testi trecenteschi (*cervice, gomito* ecc.), salvo qualche eccezione seicentesca (*sterno, manteca*). Sono da rilevare invece i pochissimi casi in cui il termine giunge a Monti attraverso canali quasi esclusivamente relativi alla tradizione scientifica: si tratta di *emetico* e *contuso*, attestati (rispettivamente nella terza e quarta Crusca) solo nel volgarizzamento medico trecentesco di Bencivenni e in testi settecenteschi per lo più tecnici; e delle due voci, assenti nella Crusca, *pube*, risalente al Seicento, le cui occorrenze sono scarse e legate a diversi trattati medici, e *splenico*, termine settecentesco attestato esclusivamente in ambito scientifico.

Segnalo inoltre, da un lato, un termine che con Monti sembra concludere la sua diffusione, *occipizio*, registrato tra l’altro solo nella Crusca veronese, e dall’altro un tecnicismo settecentesco, *fibrilla*, che sembra sia entrato nel linguaggio poetico grazie all’utilizzo che ne fa l’autore in diverse opere (cfr. il TB e Migliorini nella scheda relativa alla voce). Infine, un adattamento dal francese, probabilmente su iniziativa estemporanea di Monti, è *apoticarî*, dettato dal testo volterriano di partenza, che sembra non avere seguito nella lingua italiana.

IL LESSICO ZOOLOGICO E BOTANICO

AGHIRONE ‘airone’: [*i falconi*] *allo strazio attendean degli aghironi* XV 29,8. Registrato nella Crusca¹, con attestazioni in Boccaccio e De’ Crescenzi; dalla Crusca⁴ anche nel *Morgante*. Il GDLI («disusato e dialettale») aggiunge un caso in Marino.

³⁴ Serianni 1989c, p. 77; al saggio si rimanda per un’analisi minuziosa e ricca di esemplificazioni del linguaggio della medicina nel primo Ottocento; allo stesso scopo si veda anche Serianni 2005, e relativa bibliografia.

BASILISCO: [*il Signore*] *comanda al basilisco* XVI 26,7. La voce *basilischio* è già boccacciana; dalla Crusca³ in De' Crescenzi; la Crusca⁴ e il TB aggiungono un esempio da Cecchi. Il GDLI riporta occorrenze anche in Petrarca, Pulci, Boiardo, Bandello, Marino, Goldoni, Casti ecc.

CALENZUOLO 'nome popolare del verdone': *sopra le frasche un calenzuolo* VIII 11,6. Registrato dalla Crusca⁴ nel *Morgante*; il TB aggiunge Citolini e B. Corsini. Nel GDLI anche in Marino.

COCODRILLO: [*il Signore*] *ritira i cocodrilli obbedienti* XVI 26,6. Registrato nella forma scempia solo dalla Crusca veronese (giunta di P. Lombardi), che cita un volgarizzamento cristiano; voce morta per il TB (presente anche nel Tasso). La voce *cocodrillo* è presente nella Crusca¹, attestata nel *Tesoro* di Latini ma anche nell'*Orlando* di Berni; nel GDLI si trovano occorrenze anche in Caro, Domenichi, Tasso, Frugoni, Baretti ecc.

FALCHETTO: [*sbigottito* come] *alla vista del falchetto il pollo* XVI 40,4. Specifiche attestazioni nel TB di J. Soldani, Forteguerra e Bellini; in senso proprio, nel GDLI, è attestato nei trattati di Olina (ornitologo) e L. Bellini.

FALCO: *come sopra un piccion falco spietato* XI 42,2. Voce registrata dalla Crusca⁴ senza attestazioni, indicata come rara rispetto a *falcone*, del quale ne rappresenta l'origine latina. Il TB cita Forteguerra: *Come falco addosso ai merli (Ricciardetto, 1,28)*. Nel GDLI si riportano esempi anche da Monte, P. Fortini, Baldovini, Parini.

GINETTO 'cavallo spagnolo': *due ginetti spronando di pel sauro* I 21,3. Il TB e la Crusca¹ (s.v. *ginnetto*) citano il *Furioso*; il TB anche, tra gli altri, il Magalotti. In forme leggermente diverse anche in Boiardo, Aretino, Pulci, Tassoni ecc.

GIUNCHIGLIA 'pianta erbacea': *la giunchiglia intorno e il gelsomino* XIX 6,5. Presente nella Crusca³, con attestazioni in Redi e Buonarroti il Giovane; il TB aggiunge il Forteguerra.

GUFO: *due gufi pel buio ivan tirando* II 21,2; *Piume di gufo han quei dottor per cresta* III 26,7; *ronzano...intorno ai tufi / di vecchio muro i pipistrelli e i gufi* XVII 9,8. Prime attestazioni in Boccaccio, Sacchetti e De' Crescenzi; dalla Crusca³ nell'*Orlando* di Berni, nella *Mandragola* e in Burchiello, con riferimento al copricapo dei canonici (cfr. il secondo esempio montiano). Il GDLI segnala occorrenze anche in Ariosto, Tassoni, Parini ecc. Nel TB si registra anche l'accezione di 'persona beffata e schernita', nel Poliziano.

LEARDO 'tipo di cavallo': *cavalcar volle un bel leardo inglese* XX 32,4. Registrato dalla Crusca¹ solo come aggettivo, con un'occorrenza in Berni, *Orlando*; il TB riporta un'attestazione del sostantivo nelle *Lettere* di Bembo; nel GDLI un caso anche in Bellincioni.

LEVIATANO: [*il Signore*] *comanda al basilisco, al leviatano* XVI 26,7. Assente nella Crusca (*leviatan* è presente in un passo di un volgarizzamento di S. Gregorio, citato per altri motivi), nel TB e nella BI. Di origine biblica (anche il GDLI non fornisce altre attestazioni precedenti a Monti).

LIOPARDO: *di gigli e liopardi / ricamato...il corsaletto* XVIII 6,3. La forma *leopardo* è registrata dalla Crusca¹ per esempio in Petrarca; *liopardo* compare dalla Crusca⁴, in Berni, *Orlando*. Termine attestato anche in Boccaccio, Pulci e Tasso (GDLI).

MELISSA ‘pianta erbacea’: [*prato*] *di melissa tessuto e di serpillio* XIX 6,4. Attestato, nella Crusca³, in Redi. Nel GDLI si cita un’altra occorrenza di Rucellai.

PICCIONE: *come sopra un piccion falco spietato* XI 42,2. Presente dalla Crusca³, nelle *Satire* di Ariosto e in Redi. Il GDLI cita Bandello e altri minori.

SCARDOVA ‘tipo di pesce’: *pescar non triglie e scardove* XVI 5,5. Nella Crusca¹ la voce è registrata con un esempio dalla *Commedia* e da un suo commento; nel TB altre attestazioni di autori minori, veneziani o veneti. Nel GDLI un’occorrenza, in forma diminutiva, di Folengo.

SERPILLO ‘timo’: [*prato*] *di melissa tessuto e di serpillio* XIX 6,4. Registrato dalla Crusca³, largamente attestato fino a fine Ottocento

STARNOTTO ‘starna giovane’: *starnotti a cui danno i can la caccia* XXI 47,2. Presente nella Crusca³ e nel TB, con attestazioni in Cecchi, Lasca, Magalotti ecc.

TRIGLIA: *pescar non triglie e scardove* XVI 5,5. La Crusca⁴ registra solo un’attestazione nel *Morgante*; il TB anche in Redi, tra gli altri. Il GDLI aggiunge occorrenze di Domenichi, Tassoni, G. Gozzi ecc.

VELTRO ‘cane da caccia’: *veltro di gentil nare sicura* IV 69,1. Dopo le attestazioni più antiche (nelle tre corone), la Crusca¹ e il TB citano l’*Orlando* di Berni e il *Morgante*. Per il GDLI è «antico e letterario», ed è attestato dal Trecento fino a Marino e C. I. Frugoni, poi in Manzoni, D’Annunzio e Gozzano.

Il gusto montiano per il termine preciso si rivela nell’adozione di alcune voci zoologiche e botaniche, che risultano comunque largamente attestate in opere letterarie già a partire dal Due-Trecento, in area toscana, e generalmente presenti nel Vocabolario della Crusca (la maggior parte dalla prima, in alcuni casi - segnalati - dalla terza e, raramente, dalla quarta edizione). Penso per esempio al dantesco *scardova*, o a *triglia* e *calenzuolo*, presenti nel *Morgante* (quarta Crusca). Poche le voci di attestazione più tarda, come il seicentesco *giunchiglia* (terza Crusca) e i termini settecenteschi *falco* e *falchetto* (ma quest’ultimo potrebbe essere considerato un mero diminutivo, magari dettato da ragioni metriche), tutti e tre accomunati da un’attestazione in Forteguerri.

Le scienze naturali infatti hanno da sempre presupposto un pubblico meno specializzato, fatto anche di appassionati, per cui il lessico con cui si sono espresse è rimasto aderente alla lingua comune - soprattutto nelle forme legittimate dall’uso letterario - più che per le altre discipline. Ciò comporta che nel XVIII secolo le scienze

naturali e la biologia «usufruiscono di una tradizione letteraria costituitasi tra Sei e Settecento ad opera di Magalotti, Redi e Malpighi»,³⁵ non a caso tendenzialmente toscana, che si pone linguisticamente a contatto con gli scrittori dei secoli precedenti; tale continuità con i modelli letterari è visibile per esempio nelle occorrenze di termini quali *ginetto*, *melissa* (terza Crusca), il già menzionato *giunchiglia* oltre che, certamente *veltro*.

Un caso particolare è *leviatano*, di ascendenza biblica, che non viene registrato in alcun repertorio o vocabolario consultato; la voce sembra infatti non avere occorrenze precedenti a Monti (ma l'autore conosceva forse Hobbes?), se non in un volgarizzamento trecentesco delle *Opere morali* di S. Gregorio.

³⁵ Matarrese 1993, p. 74.

4. IL LESSICO DISFEMICO

La categoria generalmente definita del lessico disfemico comprende al suo interno voci ingiuriose e scurrili, turpiloqui, vituperi, termini volgari e blasfemi ecc., che conferiscono alla scrittura della *Pulcella* un incremento di espressività bassa, irruente e cruda, legata per lo più alle modalità della comunicazione orale, sia nei frequenti diverbi tra i personaggi - risolti fatalmente in duelli - sia nei passaggi in cui la voce autoriale si fa sentire più attivamente nel testo.

EPITETI ED AGGETTIVI SPREGIATIVI O DENIGRATORI

ALOCOCCO, metaforicamente, ‘uomo goffo, sciocco’: *compilatori e traduttori alocchi* III 34,7; *come alocchi / restano tutti e due* VIII 50,7; *riede col foglio in mano il nostro alocco* X 5,4. Registrato dalla Crusca³ (s.v. *alocco*), in senso metaforico, nelle commedie del Lasca, Francesco d’Ambra, Cecchi e nel *Malmantile*; il GDLI cita occorrenze anche in Machiavelli e Baretto. Cfr. Zangrandi 2002, p. 195: «*Locch* nei vocabolari milanesi, ma la voce è ben attestata anche nei toscani».

BABBEO ‘sbigottito, stupido’: *or la ritrova sucida, babbea* IX 37,3; *restar muto e babbeo* XVIII 43,5. Presente solo a partire dalla Crusca³, senza attestazioni. Il TB sostiene la natura toscana del lemma, citando Fagiuoli (*Commedie e Rime piacevoli*) e Zannoni (*Scherzi comici*). Nella BI trovo occorrenze anche ne *I rusteghi* di Goldoni, mentre il GDLI aggiunge un caso in Casti.

BAC(C)ELLONE ‘uomo goffo e grossolano’, metaforicamente da ‘bacello vuoto’: *confidente sicuro e baccellone* I 9,4; *il nostro bacellon* III 14,6. Registrato dalla Crusca³, ‘uomo semplice, e sciocco’, che cita una commedia di Salviati; il TB aggiunge altri minori. Nel GDLI è attestato in Chiabrera, Goldoni, C. Gozzi.

BACCALARE ‘dottorone, sapientone’: *Preti, guerrier, bagascie e baccalari* III 17,7. Nella Crusca¹ (s.v. *bacalare*, ‘uomo di gran riputazione, e maneggi, ma per lo più per ischerzo’), si trovano esempi da Boccaccio; nella Crusca³ è attestato nel *Galateo*, in Firenzuola e nell’*Orlando* di Berni; nella Crusca⁴ anche in Davanzati. Il TB lega l’origine a *bacelliere* (v.), ma aggiunge che «oggi ha senso di cel. o d’iron. di Chi crede sé, o è sciocamente creduto, da molto; e lo dà a divedere alla quasi ridicola gravità de’ suoi atti». Il GDLI cita anche Bandello, Aretino, Marino e Baretto, e segnala l’accezione toscana di ‘stalliere, garzone del vetturino’.

BACCHETTONE ‘bigotto, ipocrita’: *il prelato bacchettone* VII 39,7. Per la Crusca³, ‘colui che attende alla vita spirituale’, con attestazioni nelle *Rime* di Allegri; dalla Crusca⁴ anche nelle *Satire* di Soldani e nel *Malmantile* di Lippi. Il TB spiega l’origine fiorentina da una Congregazione, e cita anche Salvini. Presente anche in Tassoni, Goldoni e Casti (GDLI). Cfr. Migliorini 1960, p. 429: nel Seicento «c’è chi deride l’esagerata devozione coniano il nome di *bacchettone*».

BACELLIER(E) ‘saccente, sapientone’ [da *baccalaureato*, ‘lo studente universitario’, o da *baccalarius* ‘giovane cavaliere o scudiero in attesa di cavalierato’]: *suora bacellier pascea* X 55,3. Termine duecentesco, attestato già in Villani e Dante, privo di venatura ironica (cfr. Migliorini 1960, p. 159); dalla Crusca⁴, «in ischerzo», in Berni, *Orlando*. Nel TB compaiono occorrenze anche da Compagni e Fagiuoli. In senso ironico, nel GDLI, in Buonarroti il Giovane, Frugoni, Viani e Cecchi.

BAGASCIA: *Preti, guerrier, bagascie e baccalari* III 17,7; *la sua bagascia* XXI 64,3. Registrato già dalla Crusca¹, in Boccaccio e Villani, poi anche in Sacchetti, nel *Morgante*, nell’*Orlando* bernesco e in Ariosto. Nel GDLI si riportano occorrenze anche di Bandello, Berni, Bruno e C. Gozzi.

BAGGIANO ‘sciocco’: *o de’ baggiani protettor baggiano* XI 38,3. Assente nella Crusca; nel TB («lo stesso che *baggeo*», ‘uomo inetto, scipito, in modo basso’) è attestato in Baldovini e Salvini. Presente anche in Goldoni e Casti (GDLI). Cfr. Zangrandi 2002, p. 196: «*Baggian* nei vocabolari milanesi. La voce appare già in *Fermo e Lucia* e poi nelle due edizioni dei *Promessi Sposi*»; Matarrese 1977, p. 405; Mengaldo 1987, p. 163: lombardismo debole.

BALDRACCA: *balli, cene, baldracche a tutte l’ore* v 1,7. Registrato dalla Crusca³, «per ischernò», in Firenzuola e nel Caro. Nessun’altra occorrenza nel TB. Nella BI si trova in Aretino e Petrarca (*Senili*). Il GDLI aggiunge attestazioni in Casti e Settembrini.

BALOCCO ‘balordo’: *un ordinario gentiluom balocco* X 5,2. Attestato, nella Crusca² e nel TB, in Sacchetti, Morelli, Lorenzo De’ Medici, Francesco d’Ambra, Davanzati. Il GDLI, per cui è «disusato», cita anche Pulci, Poliziano, Aretino, Casti, Parini.

BALZANO ‘stravagante, bizzarro’: *de’ più balzani / cervelli il fiore* VIII 30,6. Registrato dalla Crusca¹, che per la forma *cervel balzano* cita l’*Orlando* di Berni, Bellincioni e Varchi (come il TB). Attestato nel senso di ‘strano, bizzarro, stravagante, strambo’ (GDLI) anche in Burchiello, Piccolomini ecc.

BARBASSORO ‘prepotente, baccalare’: *tutti guarda come un barbassoro* VIII 31,7. Attestato nella Crusca¹ in Boccaccio; dalla Crusca³ nell’*Orlando* bernesco, Francesco d’Ambra, Caro e Davanzati. Stesse occorrenze nel TB. Il GDLI distingue tra uso ironico, per esempio in Francesco D’Ambra, Goldoni, Baretto, C. Gozzi, Casti, Alfieri, Foscolo ecc., e ‘gran vassallo’, proprio degli altri autori citati dalla Crusca, a cui aggiunge Boiardo e Alfieri. Cfr. Mengaldo 1987, p. 235: la voce appartiene al lessico aulico e ironico, e sembra avere ancora discreto corso nell’Ottocento.

BATOCCHIO ‘scimunito’: *ei sceglie il più batocchio* XXI 30,4. Registrato solo in senso proprio (‘bastone da ciechi’), nel *Malmantile* (Crusca⁴, TB, GDLI).

BECCALITE ZERO ‘attaccabrighe’: “*O Dionigi, Dionigi, o di perduto / popol sostegno, beccalite zero*, XI 36,6. Nella Crusca³ *beccalite* è attestato nella raccolta di sonetti di Pulci e Franco e in Sacchetti; nel TB compaiono occorrenze anche di Varchi. Nel GDLI (disusato) solo in A. Pucci e nel *Pataffio*.

BECCO ‘cornuto’: *Bartonaro che i fratei fe’ becchi* IV 6,1; *Becco cornuto* XIV 43,3; *facciamoli becchi tutti quanti* XV 16,8. Registrato dalla Crusca³, nel senso figurato di ‘Chi lascia giacere altrui colla propria moglie’ o ‘la cui moglie si giaccia con altri’, con esempi in Machiavelli, Ariosto, Lasca; nel TB anche Salvini. L’espressione ingiuriosa *becco cornuto* è in Allegri e nell’*Orlando* bernesco; il TB la segnala anche in Fagioli, C. Dati e nel *Morgante*. Il GDLI aggiunge occorrenze della voce in Boiardo, Bandello, Tassoni, Menzini, Parini.

BIRBANTE: *il peggio che mai far possa un birbante* VII 2,8; [*favorisce*] *il birbante sovente e l’assassino* XI 15,6; *Questi gran cavalieri eran birbanti* XVIII 10,4. Nella Crusca⁴ e nel TB vi è un solo esempio da Segneri; nella BI poche occorrenze tarde, tra cui Goldoni e Metastasio. Il GDLI aggiunge, prima di Monti, Forteguerra e Casti.

BIRBO ‘birba, birbante’: *quel birbo è morto* VII 43,8; *giammai birbo, giammai calunniatore* XVIII 21,4; *M’han tolto tutto i birbi* XVIII 44,7. Assente nella Crusca; il TB registra esempi da Fagioli e Menzini. Nel GDLI è variante rara di *birba*, presente, oltre che nei già citati, in Alfieri e in autori successivi. Cfr. Migliorini 1960, p. 584: nel primo Ottocento «accade, in definitiva, che parecchi vocaboli prima ignoti o rarissimi penetrino nell’uso comune: [...] il Gellmann [*La lingua parlata di Firenze e la lingua letteraria d’Italia*, 1864] attribuisce al Giusti la divulgazione di *birba*».

BISBETICO: *sanguinario, bisbetico e spietato* V 17,6. Attestato in Allegri e Buonarroti il Giovane dalla Crusca¹ e dal TB; nella BI qualche esempio da Leporeo e Alfieri. In GDLI si cita anche Casti.

BRICCONI: *un re così briccone* V 17,8; *al briccon dicea* VI 61,8; *sorte briccona* X 8,1; *v’ha lettori assai bricconi* XI 7,1. Registrato dalla Crusca¹, in Villani e Pulci; nel GDLI anche in Latini, Andrea da Barberino, Boiardo, Varchi, Chiabrera, Boccacini, Buonarroti il Giovane, Muratori, Goldoni e Parini. Il TB aggiunge Caro.

BUE (uso metaforico): *un cardinal gran bue* V 6,1. Nel senso figurato largamente attestato, con esempi dalla Crusca³ in Petrarca e Bellincioni; il TB aggiunge Lasca e Fagioli. Nel GDLI altri esempi in Ariosto, Firenzuola, Chiabrera, *Malmantile*, Goldoni, Baretta ecc.

CANAGLIA: *questo vago gioiel fra rìa canaglia* I 51,3; [*saprà*] *al diavolo cacciar la rìa canaglia* II 54,8; *La canaglia obbedisce* IV 62,1; *la volante canaglia* VI 11,8; *canaglia ingorda ognor di malefizio* VI 55,6; *la canaglia francese* XVI 52,8. Registrato dalla Crusca¹ in Andrea da Barberino e nel *Morgante*; nel TB anche in Sacchetti, nell’*Orlando* bernesco e in Lalli. Nel GDLI è attestato in molti, tra cui Boiardo, Ariosto, Aretino, Boccacini, Tassoni, Baretta, Parini.

CANE (uso metaforico): *Diamo dunque il randello a questi cani* I 35,6; *a quei cani / rivolto grida* IV 61,6; *costui / un’anima di cane avea nel seno* X 35,2; *Di dieci cani ... / egli è il più vile* XVIII 28,3. Compare già in Dante e in Compagni, oltre che in Fagioli (GDLI). Il medesimo uso è registrato dalla Crusca¹, con esempi di Boccaccio, Villani, del *Morgante*.

CAPORIONE ‘capo di un gruppo di persone disoneste’: *avvicinassi al caporion* XVIII 12,2, usato qui in senso scherzoso. Unico precedente nel GDLI in Ricci; nel senso di ‘capocontrada o gonfaloniere’ è attestato in Allegri, Cellini, Buonarroto il Giovane. Il TB segnala l’uso «in mal senso» nel Fagiuoli.

CAPRONE ‘becco, cornuto’: *Il buon caprone / ignorò sempre* XXI 64,6. Uso assente nel TB e nella Crusca; il GDLI segnala, nel senso figurato, casi antecedenti solo in Straparola e Guarini.

CAZZO ‘sciocco’: *di raccapriccio trema e di quel cazzo* [Sandò] XIII 40,8. Il medesimo impiego è registrato in Machiavelli (GDLI) e Bellincioni (TB e Crusca¹).

CERRETANO ‘ciarlatano, cialtrone’: [*accolti*] *da’ suoi reverendi cerretani* VIII 30,4. Nel senso figurato è presente in Machiavelli e Bellini (uso non registrato dalla Crusca). Nel GDLI nessun’altra occorrenza. Cfr. Migliorini 1960, pp. 268-269: nel Quattrocento «I *cerretani*, persone di Cerreto presso Spoleto, che questuavano per gli ospedali di sant’Antonio, danno il nome a ogni specie di girovaghi importuni»; Mengaldo 1987, p. 236.

CERVO (uso metaforico): *cervo inglese* XVII 19,3. Uso figurato denigratorio del termine, che non trova occorrenze nella Crusca, nel GDLI o nel TB.

CIURMADORE ‘ciarlatano’: *Un Veneziano ciurmador condotto / lì dal caso* VIII 7,5. Nella Crusca¹, nel senso di ‘ingannatore’, in Sacchetti, Firenzuola, Varchi e Buonarroto il Giovane; per il TB è voce morta; per il GDLI è voce con grafia antica e letteraria, attestata in Aretino, C. Dati, Muratori.

COGLIONE: *Tu potresti ancora / rischiarvi il tuo [onore], coglion* XIV 21,6; [*il mio padrone*] *è troppo il buon coglione* XVIII 44,8. Registrato come ingiurio dalla Crusca⁴ e dal TB, con un esempio in Sacchetti. Il GDLI cita, tra gli altri, Aretino, Tassoni, Menzini, Baretto ecc.

CORNUTO: *bestemmiando il Breton: “Becco cornuto”* XIV 43,3; *Per colmo d’infortunio un paggio inglese / lo fe’ cornuto* XVIII 4,2; *cornuto Vulcan* XX 44,7. Come ingiuria la Crusca¹ e il TB registrano un passo dell’*Orlando* bernesco. Il GDLI aggiunge occorrenze di Bandello, Boccacini, Tassoni, Fagiuoli, Forteguerra ecc.

ESCREMENTO (uso metaforico): *un escremento di san Benedetto* XXI 29,4. Assente come ingiuria nella Crusca, nel TB e nel GDLI.

FECCIA (uso metaforico): *Feccia di corte infame* XIX 13,1. In senso metaforico è attestato in Boccaccio e nel *Galateo*; nel TB è registrato un caso riferito a persona, in Tassoni; nel GDLI, come epiteto, in Pontano.

FELLONE ‘disonesto, malvagio’: *Grida allor Dunoè: “Fellone audace* XIV 43,7. Occorrenze in Boccaccio, Villani, Davanzati; la Crusca veronese aggiunge un esempio in Guittone; nel GDLI la voce, letteraria, è largamente attestata fino a tutto l’Ottocento.

FIGLIO DI PUTTANA: un “figlio di puttana” tondo e netto XIV 31,5; dicea fra’ denti: “Figlio di puttana” XIV 44,6. Formula ingiuriosa assente nella Crusca e nel TB. Il GDLI cita, tra gli altri, Andrea Da Barberino, *La Spagna* e Boiardo.

FRATACCIO: *Possedeo quel frataccio il pastorale* IV 76,1. Sia nella Crusca¹ che nel TB, in Berni e Firenzuola; nel GDLI anche in Savonarola, Della Casa, Baretto ecc.

GALEOTTO ‘rematore di galea’, da cui ‘carcerato’ e, figurativamente, ‘furfante, briccone’: *cantava il galeotto* II 15,5. Nella Crusca¹ e nel TB è registrato solo in senso proprio; nel significato di ‘furfante, birbante, canaglia’ è attestato in Goldoni e Foscolo (GDLI).

GENTE DA GOGNA: *gente da gogna, ma superbi e fieri / mercatanti di fumo e vituperi* VI 47,7. Il TB associa l’espressione ad un senso ingiurioso; il GDLI segnala il passo Montiano come unico per questa locuzione.

GRADASSO ‘millantatore, smargiasso’: *fiero gradasso* XVII 17,6. Assente nella Crusca; il TB cita il *Furioso* e l’uso antonomastico derivato, ma senza esempi. Nel GDLI compaiono esempi di Garzoni, Lalli, I. Neri, Baretto.

IMBECILLE: “*Largo largo imbecilli, eroi da basto*” III 23,4; *popolo imbecille e discortese* VIII 9,5; *un fra’ Bertoldo, un imbecille, un gonzo* XXI 29,3. La Crusca⁴ e il TB citano solo Buonarroti il Giovane. In senso negativo, nel GDLI, è attestato solo in autori successivi.

MALADETTO: *quel porco maladetto?* IX 14,4; *pretermesso / d’Agnese il pianto e i gridi il maladetto* X 15,4; *Il maladetto / ha la mia cotta ancora* XI 27,6; *Senza fargli risposta il maladetto / prende* XII 19,1; *sa che fa per sé stesso il maladetto!* XX 48,8. Forma aulica presente solo in Dante e Boccaccio. Per il GDLI è forma antica e popolare toscana.

MALANDRINO: *ti sia fatta la grazia malandrino* VI 13,8; *De’ malandrini la turba digeriva / la crapola* IX 16,3; *il capo recide al malandrino* IX 19,4; *Così dicendo i malandrini atroci / saltano* XI 4,4; *[eroi] del nostro Re tutori, e, malandrini* XVIII 33,7; *il malandrino / stuolo* XVIII 41,2. Attestato in Villani e Sacchetti (Crusca¹ e TB). Esempi anche in Frugoni, Bartoli, Goldoni come aggettivo, in Poliziano, Aretino, Berni come sostantivo (GDLI).

MARRANO ‘spregevole, falso’ [offesa attribuita dagli spagnoli agli ebrei e musulmani convertiti, da cui il significato estensivo]: *ella stessa seconda* [‘asseconda’] *quel marrano* III 12,6. Registrato dalla Crusca³ e dal TB nell’*Orlando* bernesco e in Guicciardini. Presente anche in Pulci, Ariosto, Cellini, Nomi, Baretto ecc. Cfr. Migliorini 1960, p. 279: *marrano* tra gli iberismi del Quattrocento già diffusi in tutta Italia, come dimostra la sua presenza in Pulci.

MASCALZONE: *mascalzoni ignoranti in suo parere* III 13,3; *Un certo mascalzon denominato* VI 59,1; *uno sciocco, un mascalzon tu sei* VII 45,2; *gridando: “Mascalzoni, XI 3,1; vedrai che si merta un mascalzone* XIX 18,2. Nella Crusca¹ e nel TB è registrato in Sacchetti, Villani, Pulci e in Berni. Presente anche in Fagioli e Goldoni (GDLI).

MATTO DA CAVEZZA: *in Milano son matti da cavezza* VI 53,4. Sia nella Crusca¹ che nel TB la voce *cavezza* è associata ad espressioni figurate e ironiche (per esempio in Pulci, Berni, Varchi), ma non c'è nessuna attestazione di questa locuzione, neanche nel GDLI. Qui *cavezza* probabilmente indica il capestro, come in Aretino, Giambullari, Lippi. Cfr. Migliorini 1960, p. 221: *cavezza* è voce non toscana duecentesca, proveniente da «focolari non ben determinabili dell'Italia padana».

MERDA (uso metaforico): *Presto in ginocchio merde d'Albione* IV 7,7. Nel TB è assente l'uso figurato; nella Crusca¹ si registrano attestazioni in Francesco d'Ambra e Cecchi. Da Poggi Salani 1969, p. 72, occorrenze anche in Firenzuola, Michelangelo e Buonarroti il Giovane (toscanità viva attestata da tempo). Tutte assenti nel GDLI tranne Michelangelo.

MINCHIONE: *Oh re minchione!* II 52,8; *se il mondo è minchion, veggente è il cielo* VII 37,8; *Ella il re de' minchioni in lui scorgea* IX 37,5; *il tacer sempre è sempre da minchione* XXI 11,4. Dalla Crusca¹ e dal TB esempi in Bellincioni, Berni (*Orlando*), Lippi (*Malmantile*) e Salvini. Il GDLI cita anche Aretino, A. F. Doni, G. M. Cecchi, Faggiuoli, Buonarroti il Giovane, Magalotti ecc.

PAPASSO 'sacerdote delle false religioni': *il dottor di Lucifero, il papasso* V 8,7. Attestato in Ariosto e nel *Morgante* (TB e Crusca¹). Nel GDLI un esempio anche in Alfieri.

PAPPALARDO 'mangione, ipocrita': *sei qui dunque mio dolce pappalaro* III 30,5. La Crusca veronese cita Cavalca; il TB segnala l'origine provenzale della voce, definita morta, e cita lo stesso esempio della Crusca. Il GDLI aggiunge un esempio in Lasca.

POLTRONE 'pigro, vile'; *re servile e poltron* II 52,3; "Dove son dove son questi poltroni?" IV 14,8; *Così da poltrone / morì* VII 45,7; *son armi tutte da poltrone* VIII 40,5; *Mai gl'Inglese non fur vili o poltroni;* X 38,3; *qui la pelle / ne lascerete, pezzi di poltroni* XI 3,3; [Giorgio] *Dionigi avea per un poltrone* XI 41,8; *O fier nel dire e nell'oprar poltrone* XVII 19,1. Nella Crusca¹ e nel TB si citano esempi, tra gli altri, da Villani, Pulci, Firenzuola. Largamente attestato in letteratura (GDLI).

PORCO (uso metaforico): *quel porco maladetto* IX 14,4; *il porco cappellano* XII 13,6. Per l'uso figurato, come ingiuria o per 'persona di bassi costumi', il TB e la Crusca¹ richiamano Machiavelli, il *Morgante*, l'*Orlando* bernesco e Lorenzo De' Medici. Largamente attestato nel GDLI, dove il passo di Monti (IX 14,1) è citato come primo esempio per la connotazione sessuale.

PUTTANA: *di Betulia la gentil puttana* XVI 23,1; *con sottil voce puttana* XVIII 25,7. Il sostantivo è presente già in Boccaccio e Dante; nessuna attestazione dell'aggettivo nella Crusca e nel TB; nel GDLI è per esempio in Ariosto e Aretino.

PUTTANIERE: *devoto puttancier si prostra e prega* I 45,2; *due puttanieri in lor desio delusi.* II 25,8. L'occorrenza più rilevante, nel TB e nella Crusca¹, in Boccaccio. Nel GDLI è registrato anche in Aretino, Forteguerra, Baretti ecc.

RIBALDO ‘scellerato, briccone’: *quei ribaldi atterria* IV 64,6; *avea saputo / il cammin quel ribaldo* VI 38,6; *lesto lesto il ribaldo* VIII 49,3; *quel brutto / ribaldo prete* X 23,2; *a quei ribaldi che con rabbia infame* XI 19,7. Per ‘scellerato, sciagurato’ si trovano occorrenze in Dante, Boccaccio, Morelli, Redi. Nel GDLI anche in Sacchetti, Ariosto, Francesco d’Ambra, Bandello, Boiardo, Buonarroto il Giovane ecc.

RUBESTO ‘prepotente, villano’: *grande francescan rubesto* XIII 30,3. Dantismo raro presente in Berni (Crusca¹); il TB, per cui è voce morta, aggiunge Firenzuola. Attestato anche in Boccaccio, Andrea Da Barberino, Boiardo, Aretino.

SAPUTELLO: *cento saputelli abati* III 22,8. Assente nella Crusca; il TB cita il *Ricciardetto* e Segneri; nel GDLI un esempio anche in Fagioli.

SCELLERATO: *Lo scellerato il piede / mette* VII 31,2; *Lo scellerato ancor si dibattea* VII 44,1. Nella Crusca¹ è attestato in Boccaccio, Petrarca, Dante; il TB aggiunge esempi da Passavanti, Pallavicini, Pulci, Segneri.

SCIA(G)URATO: *Se perder Francia vuol lo sciagurato* I 49,1; *Né temi ch’io rivegga, o sciaurato* XI 37,3. Come sostantivo il TB e la Crusca¹ richiamano il *Morgante*, Berni, Dante, Salvini. Nel GDLI attestato anche in Boiardo, Aretino, Bartoli, Magalotti.

SCIMUNITO: *La censura è davver da scimunito* VI 34,5; *voglio insegnarti, pazzo scimunito*, VIII 37,1. Esempi in Boccaccio, Passavanti, Berni (nell’*Orlando: Pazzo, senza giudizio, scimunito*), Fagioli, Firenzuola ecc. Nel GDLI anche in Aretino, Goldoni, Alfieri.

SDRUCITO ‘logoro, consunto, sfatto’ (uso metaforico); *in braccio si torrà quella sdrucita* II 71,6. Nessun significato figurato nella Crusca; nel TB è riferito solo agli occhi, senza attestazioni. Il GDLI registra il senso figurato in relazione ad una persona, ma senza attestazioni precedenti a Monti.

SGARBATO: *la ritrova sucida, babbea, / storta, sgarbata* IX 37,4. Nella Crusca¹ e TB compaiono esempi solo di Firenzuola e Lasca. Nel GDLI anche di Bandello, Piccolomini, Buonarroto il Giovane.

SICOFANTE ‘delatore, spia’: *Tal era il sicofante*, XVIII 13,7. Assente nella Crusca; il TB cita, per ‘delatore, calunniatore’, un caso in Salvini; nessuna occorrenza nella BI. Nel GDLI attestato in Della Porta, Martello, Cesarotti nel senso di ‘delatore’, in F. F. Frugoni di ‘imbrogliatore’.

SOZZO ‘sudicio, deforme’: *Torcea gli occhi e la bocca sozza e nera* VI 61,1; *il corpo sozzo e brutto*, XI 9,4; *mentre il sozzo finia dolce delitto*. XI 24,4. Compare in esempi cronologicamente lontani, di Dante, Sacchetti, Boccaccio, Tasso; il TB aggiunge occorrenze in Segneri e nel *Ricciardetto*. Nel GDLI attestazioni più recenti di Caro, Minturno, Cesarotti, Algarotti, Alfieri.

STOLIDO 'stolto': *qualche stolido duca militare* I 37,2; *una balorda stolida famiglia* III 11,3. Latinismo, dalla Crusca³, presente in Davanzati e Redi; il TB aggiunge casi in Buonarroti il Giovane e Segneri.

STORDITO 'stupido': *passi da sofo, frizzi da stordito* III 16,2; "Com'è possibil mai ch'uno stordito VI 34,1; *quella stordita che cotanti ispira* XVII 6,7. Simili attestazioni (per 'stupido, confuso') in Redi, Varchi, Berni. Come sostantivo è attestato in Buonarroti il Giovane e Magalotti.

TOMO 'strano, bizzarro': *in Loreto era il tomo ch'io vi dico* VIII 31,2. Il TB registra il significato di 'uomo strano, bizzarro, ardito' e cita una fonte toscana; la Crusca tace. Il GDLI cita in questo senso solo autori otto e novecenteschi

TORCICOLLO 'ipocrita': *Carlo osservò due torcicolli* XVIII 25,2. Nella Crusca¹, per 'bacchettone', è attestato in Allegri; nel TB anche nelle note al *Malmantile* di Minucci. Assente nella BI. Il GDLI aggiunge un caso in Salvini.

VACCA (uso metaforico): *vista della vacca la bruttezza* IV 54,3; *giovenca o vacca / o saggia o pazza sia la tua fanciulla*. VIII 36,3. Significato registrato dalla Crusca¹ senza attestazioni; il TB cita Cellini, Fagiuoli e altri minori toscani. Con riferimento ad una persona è attestato in Aretino, A. F. Doni, N. Franco.

ZANNI 'soprannome veneziano dei servi bergamaschi', qui per 'buffone, ciarlatano': *qualche dottore si fa venire / dalla Sorbona il pappagallo, il zanni*, I 24,6. Nel TB e dalla Crusca³ è attestato per esempio in Davanzati, Varchi e nel *Malmantile*. Dal GDLI casi anche in Domenichi, Tasso, Fagiuoli, Goldoni.

Gli epiteti denigratori, le ingiurie, le voci offensive presenti nella *Pulcella* si concentrano, prevedibilmente, all'interno dei discorsi diretti dei personaggi, e in particolare quando essi cadono in coincidenza dei fatti d'armi - i duelli e le battaglie - in cui lo scontro tra i protagonisti della scena si gioca spesso, prima che sul piano concreto dell'azione, su quello verbale delle parole, non meno violento e teso. I termini spregiativi, gli oltraggi, le oscenità vengono infatti sfruttate da Monti per descrivere, anche dal punto di vista morale, i personaggi del poema, caratterizzati spesso dalla maniera in cui si esprimono; e così capita che le voci più volgari siano spesso messe in bocca ai cavalieri inglesi, dei quali viene sottolineata la rozzezza e la brutalità, già nel testo volterriano di partenza.

Ma in egual misura i vocaboli disfemici vengono pronunciati dall'istanza autoriale, soprattutto quando parla in prima persona e si abbandona a commenti, riflessioni e descrizioni umane, vivaci e "sopra le righe". Spesso infatti la voce dell'autore si diverte a definire la variegata umanità che popola il poema mediante il ricorso a termini forti, che spiccano per la loro crudezza e immediatezza, oltre che per la loro frequentissima carica ironica; ed oltretutto essi si collocano spesso in accumulazione, ovvero vengono giustapposti senza soluzioni di continuità, ad aumentare la carica espressiva disfemica dei versi.

La maggior parte dei termini impiegati in questa categoria sono registrati a partire dalla prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, e risultano attestati già nel secolo aureo. Qualche esempio: a Villani si fanno risalire *bricccone*, *fellone*, *malandrino*,

mascalzone; in Dante sono attestati per la prima volta *scellerato*, *sciagurato*, *maladetto* (variante grafica toscana e letteraria), *rubesto* (fino al Cinquecento), *puttana* ecc.; boccacciano risulta l'ironico *barbassoro*; a Sacchetti si rinvia per le prime occorrenze di *balocco* (disusato), *canaglia* e *mascalzone*. Si tratta quasi sempre di termini immediatamente circolanti, a partire dalla loro prima attestazione, nelle opere di tutti gli autori coevi; rappresentano quindi quella fetta - e in questo caso lo strato linguistico più basso, popolare e volgare - della lingua letteraria fiorentina del Trecento, a cui gli scrittori di tutti i secoli successivi hanno attinto a larghe mani, sia per ragioni di poetica, sia per una ricerca (anche se per via libresca) di naturalità e immediatezza espressiva. Ci sono però anche voci disfemiche più rare, che mostrano una certa resistenza ad una circolazione ampia ed immediata (esclusi i dantismi, che si diffondono largamente): esse sono attestate per lo più in un unico autore del XIV secolo, mentre le successive occorrenze, nei casi eclatanti, riprendono solo a partire dal Quattrocento se non, addirittura, dal Cinquecento. Per esempio i boccacciani *baccalare* (ironico), *puttaniere* e *feccia*; oppure *beccalite* (attestato fino al Cinquecento), *ciurmadore* (antico e letterario) e *coglione*, registrati solo in Sacchetti; o *poltrone*, esclusivamente in Villani. Segnalo infine l'antico provenzalismo *pappalardo*, censito dalla sola Crusca Veronese e voce morta per il TB, attestato unicamente in Cavalca e in Lasca. Poco numerosi i vocaboli disfemici quattrocenteschi, per lo più rintracciabili nel *Morgante* (interessante per esempio il caso dell'ispanismo *marrano*, terza Crusca), ma anche, meno prevedibilmente, in Bellincioni (per esempio *minchione*).

Il XVI secolo presenta invece un *corpus* di testi ed autori nei quali, oltre a ritrovare gran parte delle voci già tre e quattrocentesche (secondo le modalità libresche di cui si è parlato), sono attestati per la prima volta nuovi vocaboli, o per lo meno termini già circolanti vengono impiegati in un senso metaforico o comico, che avrà corso fino alla *Pulcella* (per esempio il duecentesco *bacelliere*, ora ironico, o *caporione*, in senso non tecnico, peraltro assente nella Crusca). Difficile isolare i nomi degli scrittori ai quali risalgono maggiormente le voci disfemiche analizzate (un caso abbastanza certo per esempio è Salviati, dal quale giunge *baccellone*); si tratta piuttosto, come per le altre categorie lessicali considerate, di un gruppo di autori toscani legati (anche) all'impiego di un linguaggio popolare, colloquiale, vicino alla dialettalità fiorentina e alla spontaneità del parlato: Caro, Berni, Lasca, Firenzuola e Varchi, per citare i più ricorrenti. In particolare, di diffusione piuttosto scarsa risultano *stolido*, registrato solo nella terza Crusca; *sgarbato*, che pare attestato solo fino al Seicento; *gradasso*, assente nella Crusca; *caprone*, il cui impiego figurato è assente nella Crusca e nel TB, ed è rintracciabile in pochissimi casi antecedenti a Monti.

Abbastanza numerosi anche i secentismi presenti tra le voci disfemiche della *Pulcella*, spesso non registrati dalla Crusca, come per esempio *birbo* (in Menzini), *baggiano* (oltretutto di origine lombarda), *saputello* (da Segneri), *cerretano* nel senso estensivo di 'cialtrone', *sicofante* (in F. F. Frugoni) ecc. A questi esempi si possono aggiungere altri termini di Crusca, ma alquanto rari, attestati in pochi autori dei primi anni del Seicento, come *torcicollo* e *bacchettone* (terza Crusca), prima occorrenza per entrambi in Allegri. Per la maggior parte, i secentismi sono registrati a partire dalla quarta Crusca, come *birbante*, solo in Segneri e in autori settecenteschi; *imbecille*, che parrebbe solo di Buonarroti il Giovane; *batocchio*, presente solo nel *Malmantile* e oltretutto solo in senso proprio ecc.

Al Settecento appartengono pochissimi termini, di sapore toscano come *babbeo* (da Fagioli, anche nella quarta Crusca, ma senza esempi) o piuttosto rari come *galeotto*

(nel senso di ‘briccone, furfante’, attestato precedentemente solo in Goldoni). Più numerosi sono invece i “montismi”, casi in cui la *Pulcella* adotta un termine già attestato in letteratura, ma rivitalizzato semanticamente - come *porco*, con sfumatura sessuale, *sdrucito*, in senso figurato riferito a persona, o *tomo*, termine toscano che sembra avere corso solo dall’Ottocento - o conia espressioni inedite, come *gente da gogna* e *matto da cavezza*. È infatti evidente la disposizione montiana a connotare metaforicamente, talvolta anche senza l’appoggio di attestazioni precedenti, alcuni termini disfemici più accusati e violenti, come per esempio *bue*, *cane*, *escremento*, *feccia*, *vacca* ecc. Questa particolare inclinazione, propria anche dei verbi espressivi (per cui vedi oltre al § 5), di voler piegare il lessico più triviale e scurrile a meccanismi figurativi, è innanzitutto spia di uno stile ricercato, teso ad incrementare l’evidenza espressiva del testo, ma anche indice di un trattamento attivo e dinamico, da parte dell’autore, del materiale lessicale impiegato.

ALTRI TERMINI ED ESPRESSIONI DISFEMICHE

AVERE LA CACARELLA ‘avere paura’: *avea la cacarella / per lo timor* VI 12,4. L’espressione è attestata unicamente nella *Secchia Rapita* (TB); nella BI compare anche nei sonetti di N. Franco e Belli. Il GDLI, s.v. *cacarella*, cita solo Marino e Monti.

BORDELLO: [*brunetta formata*] *per lo bordello* II 30,4; *campioni da tresca e da bordello* V 9,8; *il regno del bordello* XIII 54,7. Nella Crusca¹ si riportano esempi dal Novellino, Bellincioni, Dante, Buonarroti il Giovane e dal *Malmantile*; il GDLI cita occorrenze anche di Boiardo, Machiavelli, Ariosto, Bruno, Marino, Magalotti, Forteguerra, Parini.

CHIAPPE: *due chiappe che al contorno ed al candore / le divine parean chiappe d’Amore* II 45,7-8; *col suo bel dito su le chiappe nette* II 46,7; *Riccamonte alle chiappe...* / *...si trovò ferito* IV 21,2; *quattro tonde chiappe accarezzava* IV 32,7; *Quali chiappe, qual ventre, e qual grassezza!* XVII 27,7; *le chiappe di color di bronzo* XXI 29,5 ecc. Per il TB è «voce bassa», attestata nel *Morgante*, nei sonetti di Pulci e Franco e in Redi. Nella BI trovo altre occorrenze, per esempio in Burchiello, Aretino, Parini; il GDLI cita anche Marino, Redi, Menzini, C. Gozzi.

COGLIONERIE: [Ariosto] *rallegrò [la corte] colle tante.../ leggiadrissime sue coglionerie* XIII 3,8. Registrato dalla Crusca¹ senza attestazioni; per il TB è «voce bassa», presente in Berni, Sassetti, Tasso e Cellini. Nel GDLI la prima occorrenza è in Aretino, l’ultima prima di Monti in Baretta (v. *coglione*, § 4). Cfr. Mengaldo 1987, p. 186: colloquialismo.

COSE DEL BRAGHIERO ‘testicoli’: *asestate le cose del braghiero* II 38,4. Nessuna occorrenza con tale significato allusivo. *Braghiero*: ‘cinto di cuoio per sostenere le braghe’, forma antica di *brachiere*, presente per esempio in Lorenzo de’ Medici e Caro.

CULO: *i gigli sopra un culo inglese* II 47,6; *al mulo sprizza il culo* IV 77,3; [*la tromba*] *se l'adatta al culo* VI 45,6; *tre bei fiori di giglio in sul tornito / cul di Monroso disegnati avia: / a quel culo, a quei gigli, a quel blasone* XII 55,6-7; *Stando così col suo bel culo alzato* XIV 16,5; *sopra il più bel de' culi si tenea* XIV 19,4 ecc. «Voce bassa» (TB) già in Boccaccio, Morelli, Dante, Sacchetti, Pulci ecc. Nel GDLI l'ultima attestazione è di C. Gozzi. Cfr. Poggi Salani 1969, p. 47 e Mengaldo 1987, pp. 186-187: colloquialismo.

DER(R)ET(T)ANO (con grafia oscillante): *tutto offeso / n'ha il derettano* III 48,4; *di veder della diva il deretano* VI 48,8; *il santo derretano ha tocco appena* XI 43,7; *lisci avori del tuo bel deretano* XIII 12,6; *voi che v'adombrate il deretano* XVI 1,3. La Crusca¹ registra solo il significato di 'dalla parte di dietro' e 'ultimo'; la Crusca veronese e il TB annoverano il significato anatomico, e citano il *Furioso* (con riferimento ad un animale). Assenti altre occorrenze nella BI. Nel senso anatomico, nel GDLI, in Marino, Baretti, Roberti, C. Gozzi.

MESSERE 'sedere': *metterlo con un palo entro il messere* IV 62,8; *e voltale il messere* IX 37,4; *ch'hai tutta la sua arcadia nel messere* XVI 16,8. Nel TB, «in modo basso per ano», vengono citati Magalotti e Forteguerrì; il significato è invece assente nella Crusca. Il GDLI registra attestazioni anche in Fagioli, C. I. Frugoni, Magalotti; l'espressione *avere qualcosa nel messere* (terzo esempio) è solo di Monti.

NERVO 'membro': *briaco di lussuria e dritto il nervo* VI 39,5; *caldo dentro il nervo* XIII 50,5. Assente questo significato nella Crusca e nel TB. Il GDLI cita il passo montiano, che indica il membro virile, assieme ad un passo ottocentesco.

PELLE DA CONCIA 'esperto nell'arte amatoria': *era una fina / pelle da concia* XII 28, 2-3. Nessuna attestazione dell'espressione.

ROMPERE L'ANO 'seccare, annoiare': *A te che importa? E a che mi rompi l'ano?* XIV 20,7. Il sostantivo *ano* è presente nella Crusca⁴ e nel TB, con attestazioni in Redi e nel volgarizzamento medico trecentesco di Bencivenni. Il GDLI aggiunge, per *ano*, la voce del Tommaseo-Rigutini. Assente l'espressione montiana.

RONF(I)O 'l'atto del russare': *rauchi ronfi e rutti* II 40,4. Assente il sostantivo sia nella Crusca che nel TB, dov'è registrato il solo *ronfare* e *ronfiare* (toscano). Nella BI si riportano attestazioni del verbo in Boccaccio, Boiardo, Aretino, Tasso. Nel GDLI *ronfo* è attestato in Bruno.

RUTTO: *rauchi ronfi e rutti* II 40,4; *e caccia un rutto* IX 13,6. La Crusca¹ cita De' Crescenzi, il *Ciriffo Calvaneo* e Bellincioni. Nella BI è attestato anche in Tasso, Marino, Burchiello, Ariosto, Alberti ecc.

SCHIODARE BESTEMMIE 'bestemmiare': *schioda / bestemie che fan foco* II 49,2-3; *schiodando bestemmie* VI 39,3. Il verbo *schiodare* per 'pronunciare' è attestato dalla Crusca¹ in Varchi e Fazio Degli Uberti; per il TB è fuori dall'uso. Nel GDLI si registrano occorrenze solo in Varchi e in un testo ottocentesco. Per Zangrandi 2002, p. 179, *schiodare* è nel lessico fuori dall'uso.

TETTE: *palpar due tette* I 48,3; *Brune e dure le tette a meraviglia* II 8,3; *quattro tonde chiappe accarezzava / e quattro tette* IV 32,8; *fra le tette / senza riguardo alcun ficca la mano* IV 57,1; *Belle tette, begli occhi* XIII 25,1; *due gran tette in cui l'anima sospira* XIII 37,5. La Crusca¹ e il TB citano solo Petrarca, un volgarizzamento latino e Fazio Degli Uberti; per il TB «vive nelle campagne toscane». Nella BI è attestato in Boccaccio e Aretino. Il GDLI aggiunge un caso in Casti.

I termini e le espressioni che rientrano in questa seconda categoria del lessico disfemico rappresentano il materiale più scurrile e licenzioso del testo, che colora, verso il basso, la variegata congerie linguistica della *Pulcella*. Nella quasi totalità dei casi, inoltre, i vocaboli e le locuzioni presentate vengono pronunciati dall'istanza autoriale, che si abbandona all'impiego di un registro alquanto diretto e plebeo, soprattutto per descrivere "senza veli" i personaggi del poema e i loro comportamenti, spesso bassamente umani e volgari, il più delle volte con una carica di compiacimento ironico. L'unica eccezione mi pare essere l'espressione *rompere l'ano*, impiegata in discorso diretto dal feroce inglese Sandò al valente Trimuglio, prima dell'inizio del duello tra i due.

Diverse sono le voci appartenenti a questo elenco che vengono definite «basse» e/o «colloquiali» dai vocabolari e repertori consultati: per esempio il dantesco *bordello*, attivo fino a Parini; *coglioneria* (nella Crusca senza esempi), colloquialismo del Cinquecento attestato per la prima volta in Aretino; *messere*, in senso anatomico (assente nella Crusca) a partire dal Settecento, che pare fosse variante bassa di *ano* (quarta Crusca), voce piuttosto rara e confinata ancora al linguaggio medico. Ugualmente infrequente un altro sinonimo da aggiungere alla coppia di lessemi precedenti, *deretano*, registrato con accezione anatomica solo nella Crusca Veronese, a partire da Ariosto.

Espressioni notevoli per colorito linguistico sono inoltre *avere la cacarella*, già in N. Franco e Tassoni; *schiodare bestemmie*, modo di dire fuori dall'uso attestato a partire dal Trecento; *avere una cosa nel messere*, che sembra invece doversi imputare all'inventiva montiana. All'autore della *Pulcella* vanno anche ricondotte locuzioni con sfumatura erotica, come *pelle da concia*, o definizioni anatomiche sessuali, come *nervo* e *cose del braghiero* (oltretutto quest'ultima mediante l'impiego di un termine raro, marcato in senso aulico).

5. IL LESSICO ESPRESSIVO

Gli elementi più marcati presenti nella *Pulcella* possiedono una notevole carica di espressività, ed evidenziano perfettamente l'attenzione montiana per l'uso di materiale che rifugge dal tono medio sia in direzione dell'oralità e della colloquialità, sia verso il registro dell'aulico e del letterario.

C'è però da considerare come l'escursione tra voci basse ed elevate sia in realtà anche un effetto "collaterale" della ricerca di un'espressività che, guardando alla tradizione burlesca, semi-vernacola e comica, per lo più del Cinquecento toscano, assume elementi lessicali che appartengono a tutti i registri linguistici. Nei testi a cui Monti fa riferimento, e dai quali attinge quindi per via libresca, i tratti più arcaici e letterari convivono infatti con elementi della lingua viva e parlata. Ed ancor di più, l'operazione messa in atto dalla *Pulcella*, di rifarsi ad un tono e ad una tradizione per lo più esaurita e cronologicamente lontana, legata ad un particolare momento della storia della lingua, da un lato accentua ulteriormente l'aulicità e la letterarietà di alcune voci, dall'altro comporta l'assunzione di termini che alla fine del XVIII "sanno di toscano", e non di italiano.

VERBI A MARCATA CARATURA ESPRESSIVA

ABBURATTARE 'strapazzare' [in origine 'cernere la farina dalla crusca', in Villani]: *Ei l'abbraccia e l'abburatta* III 58,3. Registrato già nella Crusca¹ «Per similit. Malmenare, Dibattere, e Scuotere alcuna cosa in quà, e 'n là», attestato in Sacchetti e Davanzati (dalla Crusca³); nella Crusca veronese si aggiungono altre occorrenze, tra le quali una semanticamente vicina di Menzini. Nel TB si citano gli stessi esempi, ai quali è aggiunta un'ulteriore accezione, «Dicesi dell'atto venereo», in Menzini. Nel GDLI, per 'strapazzare, maltrattare', un caso anche in Machiavelli

ACCHIAPPARE 'prendere': *Agnese che il mento al frate acchiappa* XVII 22,5; *te l'acchiappa [l'anima]* V 4,6. Registrato dalla Crusca², con un'attestazione in Berni, *Orlando*; dalla Crusca⁴ occorrenze in Firenzuola e Allegri. Il GDLI aggiunge un caso in Magalotti.

ACCOCCARE 'farla, beffare' e 'assestare': *perché non me l'accocchi* IV 2,8; *Corriam dietro al ladron che ce l'accocca* VIII 51,6; *Dunoè lo raggiunge e gliel'accocca / Nel pube gliel'accocca* VII 43,4-5; *gliel'accocca [la spada] / verso l'enorme orribile istrumento* XI 59,6. Registrato dalla Crusca¹ con entrambe le accezioni; occorrenze in Dante, *Inferno*, in Della Casa e nel *Morgante*. Nel GDLI *accoccarla*, 'beffare', in Poliziano, Machiavelli, Ariosto ecc. Cfr. Zangrandi 2002, p. 187, tra i toscanismi.

ACCOVIGLIARSI 'accovacciarsi': *ci caccia nella nicchia e s'accoviglia* XII 51,8. Assente nella Crusca, nel TB, nel GDLI e nella BI.

AFFIBBIARE ‘dare qualcosa di sgradito’: *forte gli affibbia uno sgrugnon sul muso* IV 57,8; *gli affibbia in sul groppone / un colpo* XVII 32,3. Registrato solo dalla Crusca³, nel senso di ‘tirare. E dicesi di percosse’, con un esempio da Cecchi, *Gli incantesimi*. Il TB, nel senso di ‘percuotere violentemente’, cita altri minori toscani. Nel GDLI un’attestazione anche in Forteguerra.

AFFRAPPARE ‘ferire’ [metaforicamente da ‘frappare’, ovvero ‘tagliare minutamente’]: *ciascun si fora e affrapa* VIII 49,6. Registrato dalla Crusca² nel *Furioso* (*E quei, ch’ha intorno affrapa, e fora, e taglia*; 40,26); anche il TB riporta esempi ariosteschi per il lemma, segnalato in disuso. Nel GDLI un esempio anche Caporali.

AMMACCARE: [*l’usbergo*] *pesta, ammacca sua carne tenerella* III 44,7; *I gonfi corpi s’urtano, s’ammaccano* XIII 34,5; *si sentì tutta ammaccata, schiacciata* XVII 30,6. Attestato, in un simile contesto, già nel *Decameron*; occorrenze anche nel *Morgante* (Crusca¹) e in Segneri (GDLI).

APOSTROFARE ‘rivolgersi duramente a qualcuno, rimproverare’; [*sì temerario*] *d’apostrofar l’eccelsa gerarchia* XVI 3,5. In questa accezione compare solo nella Crusca⁴, con occorrenze dal commento dantesco del Buti e nelle *Lettere* del Caro. Stessi esempi nel TB. Il GDLI aggiunge anche un esempio di Boccaccio.

ARRUFFARE ‘scompigliare, spettinare’: *né i barbigi / arruffasse* IV 2,4; *Le chiome arruffato* IV 6,6. Il verbo è registrato nella Crusca¹; il GDLI cita esempi in Cavalca; nel TB l’espressione *arruffarsi i crini* è in Berni, *Orlando*. Solo nella Crusca¹ e Crusca² si registrano esempi di participio nelle *Stanze* di Poliziano, nel *Morgante*, nell’*Orlando bernesco* ecc.

ATTRAPPARE ‘afferrare, arraffare’: *E le donne e i cavalli e i muli attrappa* VIII 49,2; *vuol ciuffarlo Trimuglio e niente attrappa* XVII 22,3; *l’unghion che l’alme attrappa* XVIII 15,4. Un’unica attestazione nella Crusca¹ da un volgarizzamento di Livio (*attrappato da’ nemici*, poi definito senso figurato, dalla Crusca⁴: ‘sorpreso con inganno’). Il TB registra più accezioni: ‘acchiappare’, ‘impadronirsi di una cosa’ e ‘usurare’. Nel GDLI si citano esempi di Machiavelli, Goldoni, Bruno.

AZZUFFARSI: *altri corre, altri fugge, altri s’azzuffa* VI 19,3. Registrato dalla Crusca¹, con diverse attestazioni dal *Decameron*, dalla *Cronica* di Villani e da Varchi (nella Crusca⁴); nel GDLI occorrenze anche in Compagni, Pulci, Leonardo, Machiavelli.

BACIUCCHIARE: *lo baciucchia, lo gongola, lo pesta* V 9,2. Registrato nella 4^a Crusca, con un esempio dal *Pataffio*; il TB aggiunge esempi di Allegri e Aretino. Nel GDLI, alla prima attestazione di Aretino, seguono Caro, Forteguerra e Goldoni prima di Monti.

BARCOLLARE: *già tartagliando e barcollante* IX 13,3; *barcollando venian* XV 23,7. Dalla Crusca³, attestato nell’*Orlando bernesco*, in Davanzati e Allegri. Il GDLI aggiunge casi in Bartoli, Magalotti e Baretta prima di Monti (v. *barcolloni*, più avanti in questo paragrafo).

BORBOTTARE: *va fra' denti borbottando* III 54,3; *borbotta le parole orrende* IV 77,4; *Così parlava borbottando* XX 7,5. Registrato dalla Crusca¹ e dal TB con attestazioni in Fazio Degli Uberti, nel *Morgante*, nell'*Orlando* di Berni e in Varchi. Nel GDLI si citano esempi anche di Sacchetti, Lorenzo de' Medici e Cellini nel senso di 'lamentarsi con voce sommessa e confusa'; di Jacopone, Machiavelli, Firenzuola, Caro, Buonarroto il Giovane e Redi nel senso di 'dire, recitare sottovoce, confusamente'.

BRANCOLARE: *brancolando più cieco* III 24,6; *A quei gridi turbato e brancolando* XII 57,1. La Crusca¹ e il TB riportano esempi di Dante, Boccaccio e Buonarroto il Giovane. Nel senso di 'procedere a tastoni' il verbo è attestato anche in Boiardo, Ariosto, Salvini, G. Gozzi, Parini, Pindemonte; nel senso di 'muoversi con incertezza' la prima occorrenza è in Bandello, poi in Bartoli, Foscolo ecc.(GDLI). Coletti 2000, p. 228, mette a confronto un passo della *Bassvilliana*, *E brancolando per dolor già cieco* (242), con due versi dell'*Inferno* di Dante: *ond'io mi diedi / già cieco, a brancolar* (XXXIII, 72), molto simili al primo esempio della *Pulcella*.

BUGGERARE 'ingannare': *i re vadano a farsi buggerare* XVII 2,8. Il verbo è assente nella Crusca; il TB rimanda a *buscherare*, senza esempi. Nella BI si trovano diverse attestazioni di N. Franco e Lasca. Nel GDLI la prima occorrenza, per *mandar/andare a farsi buggerare*, è di Monti (v. però *buggerone*, più avanti in questo paragrafo).

BUSCARE 'procacciarsi qualcosa': *per buscar lo scotto* VI 47,6; *per buscarsi il tozzo* XVIII 14,8. Registrato dalla Crusca³, con esempi di Cecchi e Davanzati; nel TB occorrenze simili anche in Caro e Fagiuoli; il GDLI aggiunge casi in Aretino, Marino, Magalotti, Goldoni; assenti le espressioni montiane. Cfr. Migliorini 1960, p. 381: iberismo cinquecentesco.

CABALARE 'congiurare, intrigare': *non potean mischiarsi / nelle pugne terrestri e cabalavano* XVI 4,4. Assente nella Crusca; registrato dal TB e dal GDLI senza esempi; nessuna attestazione precedente nella BI, solo un esempio foscoliano.

CAPITOMBOLARE: *Capitombola stesa in sul terreno* VI 25,7. Registrato da Crusca e TB senza esempi; nella BI ritrovo esempi ottocenteschi. Nel GDLI, per 'cadere a testa in giù', la prima attestazione è in Foscolo; per significati simili in Moniglia e Baretto; per 'fare capriole', «antico», in Salvini.

CARACOLLARE 'trotterellare': [*Trimuglio*] *caracolla d'intorno a Dorotea* XIII 19,8; [*l'asino*] *caracollando e il pie' battendo in terra* II 35,7. Registrato dalla Crusca⁴, con un'attestazione nel *Malmantile*; il TB aggiunge esempi in Salvini e Fagiuoli. Cfr. Migliorini 1960, p. 444, tra gli ispanismi secenteschi riferiti alla vita militare: «ai volteggi del cavallo in pace e in guerra si riferiscono *caracollo* (sp. *caracol* 'chiocciola'; fig. 'volteggio') e *caracollare* (*caracolear*)».

CHACCHIERARE: *chiacchierando / vi trasse Agnese* XII 10,7; *or chiacchiera con questo ora con quello* XIII 22,2. Il GDLI indica la prima attestazione in Varchi, seguita da esempi in Davanzati, Redi, Fagiuoli, Baretto, Alfieri ecc. Il TB e la Crusca³ lo segnalano in Cecchi e Davanzati.

CIANCIARE ‘dire ciance, fare discorsi sciocchi’: *suona / tanto la fama, e tanto il frate ciancia* IX 31,7; *il modesto cianciar della sua gente* X 4,3. Verbo «antico», molto frequente in Boccaccio; a seguire attestazioni in Alberti, Pulci, Boiardo, Savonarola, Machiavelli, Bembo, Ariosto, Firenzuola, Marino ecc.

CIARLARE ‘chiacchierare’: *ciarlando con un buon domenicano* XVI 56,8. Già in Boccaccio, Buonarroti il Giovane, Forteguerra, Foscolo (v. anche *ciarla* e sim., più avanti in questo paragrafo).

CIONCARE ‘tracannare’: *Cionca alla lor salute* IX 8,5. Registrato nella Crusca¹ in Cavalca, Sacchetti, Boccaccio e Burchiello. Nel GDLI si citano anche C. I. Frugoni, Salvini ecc. Il TB aggiunge anche un’occorrenza in Forteguerra.

COGLIONARE ‘deridere, canzonare’: “*E che*”, *il Re disse, “coglionar sapete?”* XV 27,8; *Mi coglioni?* XVI 51,2; *n’ho i costumi ancor, non vi cogliono* XVIII 17,6. Scarse attestazioni del verbo, in autori minori, sia prima che dopo Monti (GDLI). La Crusca¹ e il TB («voce bassa») citano anche J. Soldani (v. anche *coglione* e *coglioneria*, § 4).

CORBELLARE ‘beffare’: *Come sei corbellata colassù!* v 25,8; “*Lo possiam*”, *disse, “corbellar* XXI 41,1. Attestato prima di Monti in I. Nelli, Goldoni, Baretti (GDLI). La Crusca⁴ lo registra senza riportare esempi; il TB («voce familiare») cita Fagioli. Cfr. Mengaldo 1987, p. 254: toscanismo meno rilevante, già diffuso al di fuori della Toscana.

CORRUGARE: *non corrugasse il naso* IV 2,3. La Crusca¹ e il TB citano solo Redi; nella forma transitiva il GDLI indica Salvini, Redi, Magalotti, Vico, I. Nelli (nessuna attestazione con *naso*).

DIGRIGNARE: *gli soprarriva digrignando i denti* X 20,8; *pronto il dente a ferir sempre digrigna* XVIII 13,6; *digrigna i denti in modo strano* v 4,4. Il TB e la Crusca¹ citano Dante, Sacchetti, Buti, Ariosto, Berni, Firenzuola; il GDLI aggiunge attestazioni anche in Berni, Marino, Redi.

DISELMARE ‘levare l’elmo’: *te la diselma* III 55,3. Nel GDLI quest’unica attestazione di Monti. Assente nella Crusca e nel TB.

DISPICCARE ‘allontanarsi’ e ‘staccare’: *a volo si dispicca* VI 9,2; [la testa] *tel vogl’io / dal collo torto dispiccar per dio* XI 37,8. Nel senso di ‘allontanarsi’ il TB segnala un caso di Ariosto, il GDLI per esempio Tasso (nessuna attestazione successiva a Monti); nel senso di ‘staccare’ il verbo è attestato in Dante, Boiardo, Ariosto, Berni, Marino, Pindemonte ecc.

DISQUILIBRARI ‘perdere l’equilibrio’: *Disquilibrossi adunque* XIII 35,5. Il verbo è assente sia nel TB che nella Crusca; voce letteraria per il GDLI, con prima attestazione ad inizio Ottocento.

EFFEMINARE ‘assumere modi femminili, infiacchirsi’: *quella che il cor si studia effeminarvi* II 55,5. Registrato nella Crusca³, con un esempio di Sforza Pallavicino (poi eliminato nella Crusca⁴); la Crusca veronese aggiunge occorrenze di Borghini e Castiglione; il TB segnala anche Forteguerra; il GDLI lo registra già in Boccaccio, Guicciardini, Mascardi, Dottori e in qualche autore ottocentesco.

FALSIFICARE: *falsificando la sua casta istoria*, XXI 4,3. Nella Crusca¹ è attestato in Villani e Dante; il TB cita anche Cellini; il GDLI aggiunge per esempio Davanzati, Salviati, Baretti ecc.

FICCARE ‘entrare’ ed ‘infilare’: *senza riguardo alcun ficca la mano* IV 57,2; *si ficca in un convento* XVIII 15,5; *Pel cul si ficca del somaro* XX 23,7. Largamente attestato nei primi due sensi. *Avria tanto intelletto / pur da ficcarla a un general valente* XXI 29,7. La forma *ficcarla* per ‘ingannare, raggirare’ è presente in Ariosto, Nomi, Forteguerra (GDLI).

FRACASSARE: *fracassa, apre le file* IV 23,6; *un calcio gli trae da fracassallo* XIV 23,8; *fracassa ogni armatura* XIV 38,4; *urta, fracassa* XV 14,7; *fracassa i denti* XVI 26,2. Verbo largamente attestato, da Sacchetti ad Ariosto, Marino, Goldoni; legato a scene guerresche in Pulci, Leonardo, Straparola, Berni ecc.

GARBARE ‘riuscire gradito’: *Cristoforo, a cui poco il colpo garba* VIII 46,4. Nella Crusca³ è attestato in Burchiello, Lorenzo de’ Medici, Firenzuola; nel GDLI anche in Pulci, Baretti, Pananti ecc.

GHIRIBIZZARE ‘fantasticare, andare a genio’: *la donzella che più gli ghiribizza* XIII 26,4. Registrato dalla Crusca¹ e dal TB in Varchi, Davanzati, Buonarroti il Giovane. Per il GDLI è «antico e letterario», attestato nella forma transitiva in Burchiello, Lasca, Varchi, Soldani, Baretti. Cfr. Migliorini 1960, p. 364: formazione cinquecentesca attribuita a Vasari.

GONGOLARE ‘usare modi affettuosi’: *lo baciucchia, lo gongola, lo pesta* V 9,2. Nel senso transitivo di ‘vezzeggiare’ («letterario») solo in questo passo di Monti (GDLI); uso assente anche nella Crusca e nel TB.

GORGHEGGIARE ‘cantare eseguendo gorgheggi’: *gorgheggiando e stroppiando allegramente* V 7,3. Nella Crusca¹ e nel TB è attestato in Allegri e nel *Malmantile*; il GDLI riporta occorrenze di P. Fortini, Allegri e Salvini.

GOZZOVIGLIARE ‘fare baldoria’: *s’imbriaca e gozzoviglia* V 7,2. Presente in Redi (TB e Crusca¹); nel senso scherzoso di ‘banchettare’ anche in F. F. Frugoni.

GRIFARE ‘arricciare’: *gli si grifa il naso* XV 3,5. Nel GDLI è registrata quest’unica attestazione montiana; per il TB è voce morta, per la Crusca¹ è «voce bassa», in entrambi nel senso di ‘godersi una cosa’.

IMBRATTARE ‘insudiciare’ e ‘oltraggiare’: *imbrattar voglia questo acciar divino* VI 13,7; *D’un gran bacio l’imbratta e la sparnazza* IX 12,2. Largamente attestato nel primo significato (Boccaccio, Alberti, Firenzuola ecc.). Nel senso di ‘oltraggiare’ o ‘guastare, deturpare’ è attestato in Passavanti, Savonarola, Guicciardini, Tasso, Morelli, Bandello ecc., ma non in casi simili a quello montiano.

IMBRIACARSI: *s’imbriaca e gozzoviglia* v 7,2. Nel GDLI è definito popolare, e si trova attestato nel *Malmantile*, in Baretto e Settembrini. Per il TB il verbo è «veneto» e «familiare», e nella forma riflessiva si registra un’occorrenza anche in Allegri; nella Crusca¹ è riportato un esempio da Salvini. Cfr. Migliorini 1960, p. 506,³⁶ e Zangrandi 2002, p. 205: «Nei vocabolari milanesi si trova *imbriagà, imbriagh* e nel C [Cherubini, *Dizionario milanese-italiano*] anche *imbriagadura*. Nelle CSPM [Repertorio dei periodici milanesi del primo Ottocento] *ubriaco* e derivati prevalgono su *imbriaco* e derivati».

IMPALARE ‘provocare la morte di qualcuno infilzandolo su un palo’: IV 47,4; *l’impalate* IV 61,8; *impalar quella coppia disleale* IV 67,5; *fermatevi per Dio, non impalate* IV 68,3; *cento volte poss’essere impalato* v 43,4. Nella Crusca¹ e nel TB si citano il *Ciriffo Calvaneo* e Lasca; nel GDLI è attestato in Pulci, Bandello, Giambullari, Forteguerrini, Casti ecc.

INCANNARE ‘trangugiare’: *ne vota un’altra e incanna* IX 12,5. Presente in Iacopone (unico esempio di TB e Crusca¹) e Baruffaldi prima di Monti; attestato successivamente solo in G. B. Maccari.

INCAPARSI ‘ostinarsi’: *S’incapa / a crederti una strega* III 29,1. Nella Crusca¹ si citano Salviati, Berni e Francesco d’Ambra; il TB aggiunge un esempio di Varchi; per il GDLI è toscano, e riporta attestazioni anche in Caro, Allegri, Rosa e Fagioli; poche occorrenze successive a Monti.

INGALLUZZARSI ‘diventare baldanzoso’: *s’ingalluzza come un pavoncello* XIII 22,4. Il TB indica la forma come rara rispetto a *ringalluzzarsi*, e cita solo un passo del Caro; nella forma più comune la Crusca¹ richiama Firenzuola e Redi, il TB anche Salvini e Fagioli. Per il GDLI è letterario e in disuso, e cita Bandello, Caro, Guarini, Baruffaldi, C. Gozzi.

INSOLENTIRE: [un inglese] *sta forse a insolentire* [Agnese] X 9,6; *vede Sandò che insolentendo / ...si tenea* XIV 19,3. Per il GDLI è in disuso, e si trova attestato in Vico e Cesarotti nel senso di ‘comportarsi in modo ingiurioso e offensivo’. La Crusca¹ e il TB definiscono il verbo genericamente come ‘diventare insolente’, e citano Davanzati.

³⁶ Lo studioso riporta un interessante passo di una lettera che Metastasio scrisse all’Algarotti: «Voi talvolta (benché non frequentemente) pur che una parola esprima la vostra idea, e goda la cittadinanza fiorentina, non avete ripugnanza a valervene, ancorché essa sia straniera a’ poeti. Come *imbriacare, rinculare, banderuola, molla* o altre simili, sono parole ottime e sonore: ma non impiegate finora affatto, o pochissimo ne’ lavori poetici, fanno una tal quale dissonanza dal tenore di tutto il rimanente, e presentano i pensieri non rivestiti di tutta quella decenza che (come appunto dalle vesti) dipende in gran parte dal costume».

INSOZZARE: *insozzarvi i cuori* VI 3,2. In senso figurato è attestato in volgarizzamenti latini, in Segneri (TB) e in autori novecenteschi (GDLI).

INTRIGARE ‘brigare, fare raggiri’: [i due santi] *se n’andavano /.../... ad intrigare* XVI 4,8; [atta] *a far gli affari, ad intrigar* XXI 24,3. Nel senso di ‘escogitare, tramare’ trovo solo un’occorrenza novecentesca. Nel senso di ‘stringere rapporti (a fine per lo più disonesto)’ il verbo è attestato in Guidiccioni, Lalli, Frugoni, Giannone (GDLI); il TB cita, con questo significato, un esempio di Segneri (anche in una giunta della Crusca veronese) e uno di Redi.

INTRONARE ‘rintronare’: *l’orecchio ognor s’introna* IX 31,4; *colpi che le teste introna* XVII 37,4. Già in Dante, e largamente attestato in letteratura (Berni, Pulci, Varchi, Caro, Forteguerra).

INVENTRARI ‘internarsi, entrare nel ventre’: *gli entra / destramente nel corpo e vi s’inventra* XX 23,8. Derivazione prefissale di conio dantesco; «antico» per il GDLI; voce morta per il TB, «antica» per la Crusca.

ISTECCHIRE ‘infilzare’: [un francese] *dieci Angli nell’asta non istecchi* IV 6,5. Assente nella Crusca e nel TB. Anche il GDLI tace.

MACIULLARSI ‘macerarsi’: *si maciulla il meschin senza godere* XIII 60,7. Nel senso traslato è assente nella Crusca; il TB cita la traduzione montiana di Persio e Nelli. Il GDLI cita la sola occorrenza di Nelli.

MARTELLARE (uso metaforico): *la fantasia che mi martella* XX 37,6. In senso traslato il TB indica casi in Jacopone, Ariosto, Machiavelli, Forteguerra; la Crusca¹ cita Salvini; nel GDLI è attestato anche in Goldoni.

MASTICARE ‘borbottare, biasciare’ (uso metaforico): *Mentr’ei così lo [il paternostro] mastica fra’ denti* I 36,5; *Miserere mei Deus va masticando* IV 64,4. Nel medesimo senso traslato in Cavalca (*mastichino salmi, o paternostri*), nel *Galateo*, in Segneri e Forteguerra. Nel GDLI, nel senso di ‘recitare a voce bassa e meccanicamente una preghiera o una formula liturgica’, è attestato anche in Aretino.

MINCHIONARE ‘canzonare, prendere in giro’: *il suo dover conosce e non minchiona* XIX 40,2. Nel TB e nella Crusca⁴ è attestato in Buonarroti il Giovane, Magalotti e in Salvini. Dal GDLI esempi anche in Goldoni e Baretta (v. *minchione*, § 4).

MUGGHIARE ‘muggire’ (uso metaforico): *chi più raglia, più muggia* III 35,5. Verbo di stampo dantesco, poi in Buonarroti il Giovane, Firenzuola, Burchiello, Ariosto ecc. Per il GDLI è letterario.

MUGGIRE (uso metaforico): *di rabbia muggisce e di lussuria* X 19,8. Solo nella Crusca⁴, che cita Jacopone, e rimanda a *muggiare*; il TB aggiunge un esempio da Forteguerra; il GDLI riporta un caso anche in Villani. Ma l’uso montiano è particolare, doppiamente metaforico.

NICCHIARE ‘collocare’, letteralmente ‘fare il nido’: *Si nicchiaro di sopra gli angiolini* XVI 18,5. Nel TB (voce morta) e nella Crusca¹ ha solo il significato di ‘rammaricarsi’. La prima attestazione, nel senso di ‘collocare in una nicchia’, è in Algarotti,; in forma riflessiva anche nell’Alfieri.

PALPARE: *giorni consuma nel palpar due tette* I 48,3. Attestato in Dante, Cavalca, Villani (Crusca¹ e TB). Nel GDLI si registrano numerose attestazioni («con sensualità o malizia», o «a scopo erotico»), per esempio in Cavalca, Aretino, Varchi, Nomi, Baretti, Batacchi.

PATERNOSTRARE ‘dire il paternostro’: *solamente per lui si paternostra?* XVIII 11,6. Assente nella Crusca e nel TB; nella BI trovo un’occorrenza del verbo in Basile. Il GDLI segnala solo due casi successivi a Monti.

PROSTITUIRE ‘infangare, avvilitare’: *i portenti più bei prostitute* XXI 5,6. Assente nella Crusca; il TB lo registra senza attestazioni. Nel GDLI, in questo senso, per esempio in Muratori e C. Gozzi.

QUASSARE ‘squassare’: *alza la testa e il codon quassa* v 35,4. Assente in questa forma nel TB e nella Crusca; *squassare* nell’*Orlando* bernesco. Per il GDLI è antico e letterario, ed è attestato in Marino, Tesauro, Trissino ecc.

RABBUFFARE ‘scompigliare, stravolgere’, ‘aggredire’: *Così imbastato rabbuffato e stracco* III 61,7; *Giovanna a lui si scaglia / lo rabbuffa* XVII 36,8. Registrato dalla Crusca¹ in Dante, Boccaccio, Berni. Nella Crusca veronese, nel senso di ‘rimproverare’, in Davanzati. Nel senso di ‘colpire con un’arma’ (secondo esempio montiano) è attestato nella *Spagna*, in Berni e Bracciolini (GDLI).

RANDELLARE ‘picchiare’: *Dunoè lo randella e non fa piano* XX 46,4. Presente nella Crusca⁴ e nel TB («non comune») con un solo esempio dal *Morgante*. Nel GDLI è attestato anche in R. Borghini (Cinquecento).

RAPPICCARE ‘riattaccare’ e ‘infierire, calare’: *a Malco rappicar mi fe’ nell’orto / la tolta orecchia* XVI 6,3; *gli rappicca un fendente con furore* XVII 36,2. Al primo esempio montiano si avvicinano due attestazioni nel *Morgante* e in Davanzati (*rappicare la battaglia*). Il GDLI, per il quale in questo senso è in disuso, cita Cavalca, Ariosto, Cellini. Nel senso di ‘colpire’ (secondo esempio montiano) si trovano attestazioni in Redi, nel *Morgante* e in Firenzuola. Nessuna esempio nel GDLI.

RIBARBARE ‘infliggere’: *un altro [colpo] all’avversario ne ribarba* VIII 46,6. Assente in questo senso nella Crusca e nel TB (registrato solo nel senso di ‘mettere nuove barbe’, riferito alle piante); nessuna attestazione nella BI. Nel GDLI, nel senso di ‘radicarsi di nuovo’, un esempio ottocentesco; nel senso proprio di ‘mettere nuove radichette o filamenti di radici’ è attestato in Davanzati.

RONFARE: *ronfa al suo fianco* III 48,6; *ronfar si sentia come un maiale* IX 18,8. Il TB rimanda a *ronfiare* (forma fiorentina, assente invece nella Crusca) e cita Salvini, Tasso e Forteguerra. Il GDLI cita Boccaccio, Boiardo, Aretino, Tasso e pochi altri minori.

RUBACCHIARE: *confessava / i moribondi e poi li rubacchiava* XVIII 26,8. Nella Crusca¹ è attestato in Firenzuola e Davanzati, nel TB anche in Segneri. Il GDLI aggiunge un caso in Aretino.

SAGRATARE ‘bestemmiare’: *Giusta il bell’uso inglese sagratando* XI 47,5. Assente nella Crusca, nel TB e nella BI. Il GDLI cita casi ottocenteschi.

SBUFFARE: *si stropiccia la vista e sbuffa* II 49,2; *miste l’onte col piacer, sbuffando* XI 9,1; *giunse sbuffando* XII 11,3; *sbuffando di sudor* XIII 23,2; *Era Bonel sbuffante* XVII 29,5. Attestato in Dante, Firenzuola, Berni, Varchi, Davanzati (Crusca¹ e TB). Nel GDLI esempi anche in Aretino, Goldoni, Caro, Alfieri ecc.

SCANNARE: *scannò nel letto [il suo diletto]* II 33,8; *discendi / a scannarmi gli eroi dell’Inghilterra* XI 36,8; *scannar non volle Benadad* XVI 23,4. Presente già in Boccaccio, poi in Varchi, Berni, Segneri, Davanzati e nel *Malmantile*. Largamente attestato nel senso di ‘uccidere’; come ‘assillare, tribolare, non dare pace’ è presente in Aretino, Lippi, Goldoni, Baretto (GDLI).

SCAPRICCIARSI ‘sbizzarrirsi’: *provarsi / i migliori pennelli e scapricciarsi*. XIV 19,8. Attestato in Allegri, Buonarroti il Giovane, Segneri, Marino e Alfieri; nel senso artistico per esempio in Algarotti e F. Milizia.

SCARABOCCHIARE: *dolci versi il garzon scarabocchiava* II 46,3; *scarabocchiando va velocemente* XII 1,7. La Crusca¹ rimanda a *schiccherare* (v.), ‘imbrattare fogli’. Il TB cita Fagioli; il GDLI riporta attestazioni di Batacchi, Tesauo, Goldoni, Algarotti, Baretto.

SCARDASSARE ‘spettinare’: *can che l’assalta e lo scardassa* X 21,4; *scardassarsi il pelo* XI 58,4. Occorrenze nel *Malmantile*, in Buonarroti il Giovane, nel *Morgante*, in Varchi. Nel senso figurato di ‘conciare in malo modo’, il verbo, inserito nell’espressione *scardassare il pelo a qualcuno*, è attestato in Pulci e Aretino.

SCARTABELLARE: *Scartabellando le sue carte* II 14,1; *Un altro scartabella il suo saltero* X 13,1. La Crusca registra attestazioni in Allegri e Galilei; il TB aggiunge Redi, Fagioli, Forteguerra. Nel GDLI è segnalato anche in Algarotti.

SCHIAMAZZARE: *Piange e schiamazza* III 33,5. In senso figurato il verbo è attestato nel *Ciriffo Calvaneo*, in Sacchetti e Menzini. Nel GDLI anche in Machiavelli e Forteguerra.

SCHIATTIRE ‘latrare’: *un cagnoletto / che s’accosta, schiattisce, e fa lor festa* IV 27,3. La Crusca¹ e il TB lo considerano erroneamente sinonimo di *squittire*, e citano il *Furioso*, dove si riferisce ad un cane (nessun’altra occorrenza nella BI). Nel GDLI, correttamente ‘guaire’, è attestato nel Caro, Comanini e G. Gozzi.

SCHICCHERARE ‘improvvisare’: *sopra due piedi schiccherò / ...un discorso* XVIII 31,1. Nella Crusca¹ e nel TB è riferito solo allo scrivere, con esempi in Fagioli, Menzini, Magalotti e Redi. Nessuna occorrenza nel GDLI, in riferimento al dire, precedente a Monti.

SCOCCARE ‘pronunciare con impeto’: *è solito scoccar [una parola]* XI 21,8; *quasi ad ogni detto scocca* XIII 20,2. In riferimento al parlare, il TB cita Dante, Pucci, Berni. Nel GDLI anche in Dolce.

SCORAZZARE ‘levare la corazza’: *te la scorazza* III 55,2. Assente in questo senso nella Crusca, nella BI, nel GDLI e nel TB.

SCOSCIARSI ‘mostrare le cosce’: *dondola e si scoscia* III 48,6. Un’occorrenza riportata nella Crusca¹ e nel TB dal commento dantesco del Buti (ma nel significato antico di ‘allentare la presa delle cosce a cavallo’). Nel GDLI nessuna attestazione precedente a Monti.

SCROCCARE ‘ottenere senza merito’: *il ladron di chiesa / ...ai penitenti scrocca [l’oro]* III 27,5. Nella Crusca⁴ si citano esempi da Menzini e Caro; il TB aggiunge Cecchi e Fagioli. Nel GDLI, ‘sottrarre con l’inganno’, disusato, è attestato in Tesauo, Goldoni, Passeroni.

SFRAGELLARSI: *si schiaccia e si sfragella* VI 46,4. In questa forma è attestato nel *Ciriffo Calvaneo*, nel *Morgante*, in Buonarroti il Giovane, D. Bartoli, Davanzati. Nel GDLI, s.v. *sfracellarsi*, si registrano occorrenze di Giambullari, Vasari, Bracciolini, Casti.

SGHIGNAZZARE: *Bonel sghignazza* I 23,5; *e poi sghignazza* IX 12,6. Registrato dalla Crusca¹, con esempi in Sacchetti, Firenzuola e Bellincioni; il TB aggiunge Fagioli. Anche in Cellini, Bartoli, Muratori, Parini (GDLI).

SGRANOCCHIARE: *sgranocchiarsi un osso di prosciutto* I 30,8. Registrato solo nella Crusca⁴, con un esempio nel *Malmantile*; il TB riporta un esempio anche da Fagioli. Il GDLI aggiunge un caso in Passeroni. Nelle *Note* della *Pulcella* presenti nell’apografo (probabilmente di Maffei) si richiama il passo di Lippi: «*sgranocchiare*: mangiar cose, che masticandole sgretolino. *Malm.*, c.2, s.63: *come la gatta quando ha preso il topo etc. telo sgranocchia come un beccafico*».

SOGGHIGNARE: *l’insulto che morde e poi sogghigna* XVIII 13,4. Attestato in Boccaccio, Buti, nel *Morgante* e in Davanzati. Nel GDLI si citano occorrenze, tra gli altri, di Sacchetti, Bembo, Bandello, Baretto, Milizia.

SPARNAZZARE ‘sparpagliare’: *d’un gran bacio l’imbratta e la sparnazza* IX 12,2. Per il senso di ‘scompiagare, dissipare’ la Crusca¹ e il TB citano l’*Orlando* di Berni, Firenzuola e Davanzati. Il GDLI, per questo significato, riporta unicamente l’attestazione montiana.

SPETIZZARE ‘fare peti’: *vola, morde, spetezza* VII 42,6. Attestato in Sacchetti (Crusca¹ e TB) e in A.F. Bertini (TB). Nel GDLI anche in Alfieri.

SPICCIARE ‘zampillare’: *ne spiccia di sangue una fontana* XIV 44,4. Termine dantesco presente anche in Ariosto, in riferimento al sangue. Nel GDLI è attestato anche in Campanella e Salvini.

SPIGOLARE ‘ricercare’ (uso metaforico): *le [vergini] spigolâr sî bene e belle e brutte* I 52,7. Verbo dantesco; nessuna attestazione nel senso metaforico vicino a quello montiano.

SPRIZZARE ‘cospargere’: *al mulo spriza il culo* IV 77,3; *acqua salsa colla qual si sprizzano* VII 39,4. Le uniche attestazioni, nella Crusca¹ e nel TB, risalgono a Boccaccio e Magalotti. Nel GDLI il passo montiano è l’unica attestazione in questo senso.

SPULCELLARE ‘sverginare’: *ne fu abbattuta e quasi spulcellata* XIV 50,8. Il verbo *spulcellare* è presente dalla Crusca³ in qualche volgarizzamento, in Velluti e Aldobrandini; in disuso per il TB; il GDLI («antico e letterario») cita Bencivenni, Pegolotti, Mannelli e G. Interiano.

SQUASSARE ‘scuotere violentemente’: *sopra vi squassando* II 21,6; *squassa i dadi e tira* XIII 29,2; *l’asta squassando* XIII 31,3; *squassando in man di Debora la lancia* XXI 49,4. Unica occorrenza nella Crusca¹ dall’*Orlando* di Berni; il TB cita anche Caro. Il GDLI aggiunge attestazioni in Boiardo e Cesarotti, in riferimento ad un’arma; nell’Aretino in riferimento ai dadi.

STIZZIRSI: *le fa ridere a forza di stizzirsi* XVIII 44,4. Registrato nella Crusca¹ con esempi in Villani; il TB segnala Firenzuola. Occorrenze in Castiglione e Parini nel GDLI.

STORPIARE ‘rendere storpio’ e ‘alterare’: *storpiati tutti quanti* IV 22,2; *Grazie, cotanto storpiate / dai pedanti scrittor* IV 51,7; *storpia una messa* XIV 12,8. Verbo largamente attestato nel primo significato. Nel senso di ‘alterare, pronunziare erroneamente’ la Crusca⁴ e il TB citano casi in Redi, Fagiuoli e Davanzati (*La sacra Bibbia volgarizzavano, storpiavano*). Nel GDLI occorrenze anche in Chiabrera e Baretta. Per ‘compiere un’opera artistica in modo sciatto, grossolano’ il verbo compare in Vasari, Balducci, Milizia, Algarotti.

STRASCINARE: *A sentir dopo pranzo si strascina / le prediche* II 20,3; *[il corpo] strascinato e sepolto entro il canale* XII 37,3. Attestato per esempio in Villani, Dante, Berni, Passavanti e Davanzati. Riflessivo in Michelangelo e Fagiuoli.

STRIGLIARE ‘trattar male’: *prende per un Anglo la Pulcella / e tosto se la striglia nella guisa / ch’ella striglia quell’altro, che strigliava / Bonel* XVII 34,6-7. Nessuna occorrenza nel senso figurato montiano. La Crusca¹ rimanda a *streggiare*; s.v. *streggiatura* si registra anche il senso di ‘dare un buon rabuffo’, con un esempio da Varchi.

STROPICCIARE (uso metaforico): *si stropiccia la vista* II 49,2. Un’occorrenza simile in Boccaccio; riflessivo in Forteguerra. Nel GDLI è attestato anche in Batacchi.

STROPPIARE ‘storpiare’: *gorgheggiando e stroppiando allegramente / canzonette* v 7,3. La Crusca¹ e il TB rimandano a *storpiare* (v.). In questo senso è attestato in Tasso, Salviati, Bartoli.

STUPRARE: *le suore stuprò di Fontebraldo* IV 4,8. La Crusca¹ e il TB indicano solo un passo petrarchesco. Nel GDLI è attestato in Machiavelli e Tassoni.

TAROC CARE ‘bestemmiare’: *a calata visiera alto tarocca* VII 43,2. Registrato dalla Crusca³, «voce bassa», con un esempio dal *Malmantile* (Crusca⁴); nel TB anche in Forteguerra, Magalotti, Fagiuoli.

TARTAGLIARE ‘farfugliare’: *già tartagliando e barcollante* IX 13,3. Attestato in Varchi, Buonarroti il Giovane e nel *Malmantile*. Il GDLI segnala casi anche in Lorenzo de’ Medici, Leonardo, Goldoni.

TASTEGGIARE ‘tastare brevemente’: *Rosamora tasteggia e Dorotea* IX 12,8. Assente nella Crusca; nel TB è registrato solo in associazione agli strumenti musicali; nel GDLI, riferito però ad oggetti, in Marino.

TRABALLARE: *Bonel v’accorre ansando e traballando* XII 57,3; *la terra tutta traballava* XIV 37,5. Registrato dalla Crusca³ con esempi da Firenzuola, dal *Morgante*, da Buonarroti il Giovane e dal *Malmantile*; il TB aggiunge un caso in Cecchi. Nel GDLI è presente anche in Pulci, Ariosto, Buonarroti il Giovane, G. Gozzi.

TRACANNARE ‘bere avidamente’: *piena una tazza a tracannar lor diede* XI 56,4; *tracannando e mangiando in santa pace* XVII 50,8. Attestato nel *Morgante*, nel *Furioso*, in Davanzati e Varchi. Il GDLI aggiunge casi anche in Aretino, Marino, Casti.

TREMOLEGGIARE ‘tremolare’: [la penna di pappagallo] *all’aura tremoleggia* XVI 43,8. Il verbo è assente nella Crusca; per il TB è voce in disuso. Nel GDLI è antico e letterario, ed è attestato solo in Imperato (naturalista cinquecentesco) e Monti.

TRINCIARE ‘impartire sommariamente’ (uso metaforico): *trincia a tutti la sua benedizione* VII 39,8. Uso figurato non attestato nella Crusca e nel TB. Nel GDLI, nel senso di ‘raccontare sbrigativamente’, è attestato in Segneri; nel senso di ‘sostenere perentoriamente’ un’occorrenza in Frescobaldi.

UBBRIACARE: *di nettare e ambrosia ubbriacommi*. XX 33,8. Assente nella Crusca (dove sono però presenti *ub(b)riaco* e *ub(b)riachezza*); registrato dal TB nella forma scempia *ubriacare*, priva di attestazioni. Nel GDLI, in forma riflessiva, è attestato in Casti e P. Verri (v. anche *imbriacare*).

UNTARE ‘ungere’: *né dente untar* IV 32,2, qui per ‘mangiare’. Il verbo è presente nel *Cortegiano*, in Redi, Magalotti, Salvini. Per il GDLI è antico e letterario. Assente l’espressione montiana.

VIOLARE ‘stuprare’: *quando, mio buon Gesù, ci violarono?*” XII 17,4; *violò le spose del Signore* XXI 51,4. Attestato in Alamanni e nel *Morgante* nel TB e nella Crusca¹. Nel GDLI si citano esempi anche dell’Ottimo, di Landino, Ariosto, Dolce, A. Verri.

L’elemento lessicale del verbo, all’interno del sistema linguistico della *Pulcella*, riveste un ruolo fondamentale nel conferire espressività e incisività al tono del testo. Rispetto infatti alla lingua del modello francese, che non offre molti margini su cui poter lavorare in questo senso - penso in primo luogo allo scarso materiale aggettivale, ma anche alle rare figure retoriche dell’enfasi, dell’accumulazione e della ripetizione - il verbo diviene l’elemento sul quale poter giocare per conferire alla lingua una caratterizzazione più vivace e corposa, a volte anche mediante un suo impiego di tipo metaforico.

La varietà delle voci verbali marcate è infatti molto ampia, e si concentra maggiormente in alcuni passi del testo. In primo luogo nelle scene di battaglie e duelli, dove la ricerca di immediatezza espressiva spinge all’adozione di vocaboli che mimano lo scontro reale tra i personaggi: qui i verbi rendono linguisticamente la corposità, la concitazione e la violenza delle scene mediante la loro robustezza semantica e la loro qualità fonica. Spesso infatti le voci vengono giustapposte in accumulazione (il più delle volte moltiplicando gli elementi verbali volterriani), con effetti allitteranti o isocolici (*ciascun si fora e affrappa* VIII 49,6; *altri corre, altri fugge, altri s’azzuffa* VI 19,3; *I gonfi corpi s’urtano, s’ammaccano* XIII 34,5), oppure vengono accostate ad altri vocaboli marcati, dal punto di vista semantico o fonico (*forte gli affibbia uno sgrugnon sul muso* IV 57,8; *gli rappicca un fendente con furore* XVII 36,2 ecc.).

Un altro contesto caratteristico dove gli elementi verbali concorrono all’incremento dell’espressività, in questo caso più spostata sul versante giocoso-ironico, oltre che maggiormente orientata in direzione della colloquialità, è quello delle scene conviviali. I momenti in cui i personaggi si abbandonano ai piaceri dei banchetti³⁷ e delle feste diventano opportunità per descrivere gli atteggiamenti più dimessi e quotidiani, l’importanza delle soddisfazioni materiali e dei bisogni fisiologici, in linea con i contenuti del genere comico a cui il poema appartiene. E prevedibilmente queste scene diventano occasioni per esporre i vizi e le bassezze dei personaggi, i quali vengono rappresentati soprattutto da azioni espresse mediante materiale verbale vivace ed espressivo, soggetto ai medesimi trattamenti fonici e retorici già menzionati (*s’imbriaca e gozzoviglia* V 7,2; *gorgheggiando e stroppiando allegramente / canzonette* V 7,3-4; *tracannando e mangiando in santa pace* XVII 50,8 ecc.).

Il medesimo compiacimento che il narratore dimostra nel descrivere i comportamenti conviviali dei protagonisti è visibile anche nelle scene sensuali, dove il sentimento amoroso viene spesso desacralizzato, e cede il posto al piacere tutto materiale, dettato da un impulso istintivo. L’amore è infatti raro nel poema, mentre non sono infrequenti atteggiamenti più fisici, rudi, violenti e sbrigativi - i cui protagonisti sono spesso uomini di chiesa - espressi tramite voci verbali in accumulazione isocolica e allitterante (*Ei l’abbraccia e l’abbratta* III 58,3; *lo baciucchia, lo gongola, lo pesta* V 9,2; *D’un gran bacio l’imbratta e la sparnazza* IX 12,2 ecc.). Lo stesso trattamento “riducente” riservato alla rappresentazione degli accoppiamenti caratterizza anche le descrizioni dei personaggi, tratteggiati spesso mediante rapide indicazioni per lo più di carattere scherzoso e triviale. Ciò avviene soprattutto in relazione alle figure

³⁷ Cfr. anche le schedature riguardanti il lessico della cucina (§ 2), nelle quali è visibile la medesima attenzione del narratore nel descrivere minuziosamente e realisticamente le situazioni.

ecclesiastiche, di dubbia moralità, e ai personaggi più valenti e nobili che popolano il poema, i quali vengono caratterizzati in maniera realistica e ribassata: vengono per esempio descritti i loro atteggiamenti licenziosi (il Re Carlo *i sui / giorni consuma nel palpar due tette* I 48,2-3), o colti in momenti impietosi (l'inglese Martinguerra *ronfar si sentia come un maiale* IX 18,8).

Concentrandoci più specificatamente sulla qualità dei verbi impiegati dalla *Pulcella* montiana, si nota una grande varietà per quanto riguarda l'origine, la storia e la connotazione dei vocaboli. Ciò non solo dal punto di vista del registro a cui appartengono, com'è già stato accennato (dalla voce letteraria e l'aulicismo, alla voce familiare, popolare o triviale), ma anche per quanto riguarda gli autori nei quali le voci sono attestate e l'altezza cronologica alla quale appartengono. La maggior parte dei vocaboli rientra già nelle schedature della prima Crusca, ma esistono diversi casi registrati solo nella terza e nella quarta impressione, via via segnalati.

Moltissimi sono i verbi che risalgono al secolo aureo, principalmente (per ordine di frequenza) a Dante, Boccaccio e Sacchetti. La maggior parte dei termini è entrata a far parte della lingua comune e ha avuto una notevole diffusione negli autori dei secoli successivi: termini attestati per la prima volta in Dante sono ad esempio *brancolare*, *digrignare*, *dispiccare* 'staccare', *intronare* 'rintronare', *sbuffare* ecc.; di origine boccacciana sono *azzuffarsi*, *imbrattare*, *scannare*, *sogghignare* ecc.; a partire da Sacchetti si sono diffusi *baciucchiare* (quarta Crusca), *borbottare*, *fracassare*, *schiamazzare*, *sghignazzare* ecc. Tra i verbi di origine trecentesca ce ne sono anche molti che sono sopravvissuti solo nella tradizione scritta, senza riuscire a penetrare nell'italiano comune; in questi casi la voce risulta più rara e connotata in senso letterario, come per i dantismi *mugghiare* e *accoccare*, o i boccacciani *cianciare* e *ciarlare*, o *abburattare* di Sacchetti, spesso rimasti confinati in testi toscani o toscaneggianti. In particolare, alcune voci dantesche, molto rare negli autori seguenti ma presenti invece nella *Pulcella*, presuppongono da parte di Monti una scelta consapevole verso l'arcaismo fortemente marcato dal punto di vista letterario; si tratta per esempio del dantismo *inventrarsi*, o di altre voci come *rabbuffare* 'scompigliare', *scoccare* 'dire' (diffusi fino al Cinquecento), *spicciare* 'zampillare'.

Meno numerosi gli elementi verbali espressivi che risalgono al Quattrocento, attestati per la prima volta soprattutto nel *Morgante*, e appartenenti, mi pare, da un registro più toscaneggiante e ribassato (cfr. per esempio *garbare* e *traballare*, entrambi dalla terza Crusca, *tracannare* ecc.); in alcuni casi addirittura il ricorso alla voce quattrocentesca implica un recupero di materiale assente in letteratura già dal secolo successivo (come per *scardassare* o *randellare*, quarta Crusca, entrambi pulciani).

Al Cinquecento risale una ricca gamma di voci verbali a forte carica espressiva, che conoscono larga diffusione anche negli autori successivi, soprattutto all'interno della più schietta tradizione toscana (Berni, Cecchi, Varchi, Buonarroti il Giovane, Lippi, Fagioli, Forteguerri, per citare i più ricorrenti): per esempio *affibbiare*, *buscare* (entrambi dalla terza Crusca), *ghiribizzare*, *incaparsi* 'ostinarsi', *tartagliare* 'farfugliare' ecc. (in qualche caso la voce cade in disuso a fine Settecento, per esempio *scroccare*). Alcuni termini di origine cinquecentesca contano invece pochissime attestazioni, come l'ariostesco *schiatte*, erroneamente considerato sinonimo di *latrare* solo nel *Furioso* e nella *Pulcella*, o *buggerare* 'ingannare' (assente nella Crusca), in N. Franco e Lasca.

Alcune voci seicentesche presenti nel poema contano scarse occorrenze, che si fermano ad inizio del secolo seguente; spiccano tra queste i termini attestati per la prima

volta nel *Malmantile* - verbi fortemente espressivi, di registro basso e fonologicamente densi (per esempio *sgranocchiare* e *caracollare*, inseriti nella quarta Crusca, e *taroccare*, dalla terza) - che sopravvivono nei toscani immediatamente successivi, Faggiuoli e Salvini *in primis*. Moltissimi sono invece i secentismi attestati fino al tempo della *Pulcella* (per esempio in non toscani come Algarotti e Baretti), sempre a partire dagli autori toscani già menzionati in precedenza: *minchionare* e *storpiare* ‘pronunziare erroneamente’ (nella quarta Crusca), *scapricciarsi*, *scartabellare*, ecc.

Diversi sono infine i termini impiegati da Monti che trovano attestazione solo nel XVIII secolo, per lo meno nei testi letterari censiti dai repertori consultati (per esempio *corbellare*, nella quarta Crusca senza esempi, ma è già nel registro familiare toscano, *prostituire*, *scarabocchiare*, *ubbricare*, *nicchiare* ‘collocare’, tutti assenti nella Crusca).

Dal punto di vista morfologico, è interessante notare la prevalenza di voci verbali derivate di tipo parasintetico,³⁸ alcune delle quali di conio montiano, mediante le regole morfologiche di formazione delle parole che proprio nel Settecento venivano ampiamente sfruttate per foggare nuovi lessemi. Tale inclinazione inserisce la *Pulcella* all’interno di quella precisa tradizione comica ed espressionistica che muove i passi da Dante,³⁹ e che con l’Ottocento darà i suoi frutti più evidenti (penso in primo luogo alla Scapigliatura); non è però da escludere anche un’azione dei dialetti settentrionali, propensi a formazioni per prefissazione. Spiccano in primo luogo i rari denominali puri, come *nicchiare*, *paternostrare*, *coglionare*, *gozzovigliare*, *randellare*, alcuni dei quali *hapax* della *Pulcella*, come *cabalare* (anche in Foscolo) e *sagratate*. La categoria però più numerosa è senz’altro quella dei verbi parasintetici,⁴⁰ soprattutto a prefisso S-, sia privativo (EX-), come per *spulcellare* e per la neoconiazione montiana *scorazzare* ‘levare la corazza’, sia rafforzativo-intensivo, per esempio in *scosciarsi*, *spetezzare*, *strascinare* (quest’ultimo variante più robusta dell’equivalente verbo di uso comune). Non mancano denominali a prefisso IN-, come il dantismo *inventrarsi*,⁴¹ o con prefisso TRA-, *traballare* o *tracannare*; casi interessanti, perché *hapax* montiani, sono le due voci a prefisso DE + EX, *diselmare* ‘levare l’elmo’ e *disquilibrarsi*, e a prefisso A-, *accovigliarsi*, forse da *coviglio* ‘covo, rifugio’ (attestato nel commento dantesco di Lancia). Un gruppo discretamente numeroso è rappresentato da verbi derivati mediante suffissi con valore modale o alterativo, varianti più espressive e colorite in luogo della voce semplice di uso comune: per esempio, con -EGGIARE, *tremoleggiare* e *tasteggiare*; con -IZZARE, *ghiribizzare*; altre formazioni sono *baciucchiare* e *rubacchiare*.

Molto interessanti, in conclusione, i casi in cui verbi già attestati in letteratura vengono connotati metaforicamente nella *Pulcella*, con l’effetto di incrementare l’evidenza figurativa del testo.⁴² Si va da termini già adottati in senso traslato, anche se in rare occorrenze, nei testi letterari (qualche esempio: *la fantasia che martella*; *masticare le parole*; *insozzare il cuore*; *maciullarsi* ‘affliggersi’, solo in Nelli; *mugghiare*, riferito ad una persona; *stropicciarsi la vista*, solo in Boccaccio; *trinciare*

³⁸ Studi generali sulla composizione delle parole in italiano sono Grossmann-Rainer 2004 e Dardano 1978; un saggio specificatamente riferito al verbo è Bertinetto 1986.

³⁹ Una rassegna della fisionomia del verbo dantesco si trova in Ambrosini-Ageno 1978.

⁴⁰ Per un inquadramento generale dei parasintetici cfr. Reiheimer-Ripêanu 1974.

⁴¹ Caso dubbio *istecchire* ‘infilzare’, forse parasintetico, da *stecco*, con prefisso -IN; ma potrebbe derivare anche da *stecchire*, con prostesi, o potrebbe essere variante di *steccare* (ma con spostamento semantico rispetto ad entrambi).

⁴² La medesima disposizione montiana a connotare metaforicamente i termini espressivamente marcati del testo è già stata sottolineata anche per la categoria delle voci disfemiche; cfr. § 4.

una benedizione), a verbi impiegati metaforicamente mediante modalità originali ed inedite, con effetti fortemente espressivi. All'interno di quest'ultima categoria, infatti, si riscontrano casi meno accusati, in cui cioè l'utilizzazione figurata del termine presuppone uno spostamento semantico limitato rispetto alle attestazioni già presenti negli autori precedenti: per esempio *muggire*, già registrato in riferimento ad una persona, ma nella *Pulcella è di rabbia*, con doppia connotazione metaforica; *schiccherare* un discorso, 'improvvisare', già impiegato ma solo in riferimento allo scritto; *strigliare* qualcuno, 'trattarlo male', uso inedito, ma esiste già *stregghiatura*, 'rabbuffo', in Varchi; *gongolare* una persona, 'vezzeggiarla', già attestato ma solo intransitivamente. Più arditi alcuni impieghi di verbi già rari e con significati puntuali in letteratura, che assumono nella *Pulcella* una connotazione figurativa in associazione alle scene eroicomiche dei duelli (*ribarbare un colpo*, 'infliggere') o a quelle erotiche, dove la voce svolge il ruolo di eufemismo allusivo e parodico (*spigolare le vergini*, verbo dantesco con allusione bassamente sessuale, o *sparnazzare* con un bacio una persona, per 'scompigliarla, turbarla').

ALTRI TERMINI ESPRESSIVI

BAGATELLA 'frottola, frivolezza': *non conto bagatella* VIII 17,5; *Ed io perdo i miei giorni in bagatelle* X 45,5. Nella Crusca¹ è registrato con questo significato portando esempi dal *Morgante* e da Giambullari; il TB aggiunge occorrenze da Varchi, Rucellai e altri. Nel GDLI si citano anche Aretino, Varchi, Redi, Goldoni, Algarotti ecc.

BARABUFFA 'scompiglio': *in quella tremenda barabuffa* VI 19,1. Registrato solo nella Crusca⁴, con un esempio di Buonarroti il Giovane; il TB aggiunge un'altra occorrenza di Buonarroti il Giovane. Attestato anche in Fagioli (GDLI).

BARCOLLON(I): *barcollon si stende* II 21,5. Registrato nella Crusca¹ ma solo in formule verbali con *andare*, con un esempio di Firenzuola; nel TB è attestato anche da solo, in Caro e Corsini. Il GDLI riporta occorrenze anche in Cellini e Buonarroti il Giovane (v. *barcollare*, tra i verbi, in questo paragrafo).

BECCAMORTO 'becchino': *il beccamorto v'abbia a seppellire* V 3,4. La forma *beccamorti* è attestata in Boccaccio e Sacchetti (Crusca¹ e TB). Nel GDLI si riportano occorrenze anche di F. F. Frugoni, Muratori e G. Gozzi.

BECCHERIA 'macelleria': *i Rutoli inviolli in beccheria* II 41,6; *la cruda di morte beccheria* [per 'guerra'] XV 34,3. In senso figurato è attestato già in Villani e Varchi (*mandare in beccheria*: 'ad essere ucciso'). Occorrenze anche in Pulci, Machiavelli, Ariosto, Vasari, Doni, Buonarroti il Giovane ecc. Cfr. Migliorini 1960, p. 434: Da *beccai*, variante lessicale toscana, nel Seicento, del romano *macellaro*, entrambi della lingua parlata.

BIRBONERIA 'birbanteria, briconaggine': *Di tutta quanta la birboneria* II 12,5. Registrato nella Crusca⁴ e nel TB senza esempi; assente nella BI. Nel GDLI compare solo un'occorrenza novecentesca (v. *birba*, § 4).

BISCA ‘locale dove si gioca d’azzardo’: *se n’andò diritto / alla bisca* XVIII 41,4. Termine registrato nella *Tancia*, in Soldani e nel *Malmantile* (in espressione). Nel GDLI è attestato anche in Varchi, Chiabrera, Segneri, Goldoni, Parini

BISCAZZA, antica forma per ‘bisca’ (v.): *Giunto in quella biscazza lo sfrontato* IX 8,1. Nel GDLI è attestato in Firenzuola, Goldoni, C. Gozzi, Baretto. La Crusca¹ e il TB lo considerano solo come peggiorativo di *bisca*, e citano Firenzuola.

BRONTOLONE: *o devoto brontolone* XI 41,1. Assente nella Crusca, registrato senza occorrenze dal TB; sulla BI trovo un caso nei *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento* del Cinquecento. La prima attestazione per il GDLI è in Nievio.

BUGGERONE ‘scriteriato’: *ugual sentenza buggerona* XVIII 34,6. Assente nella Crusca; il TB rimanda a *buscherone*, senza attestazioni. Nella BI compaiono esempio solo nell’*Epistolario* montiano. La prima occorrenza per il GDLI è in Tassoni, poi in Parini (v. *buggerare*, tra i verbi, in questo paragrafo).

BURBANZA ‘tracotanza’: *con burbanza* XVIII 13,5. Attestato in Villani, Novellino e Davanzati (Crusca¹ e TB). Il GDLI cita anche Tassoni, Redi, L. Bellini.

BUSSE ‘botte’: *a suon di busse* V 36,8. Nel senso di ‘botte’ è presente in Boccaccio, Morelli e nell’*Orlando* bernesco (Crusca¹ e TB). Nel GDLI attestazioni anche in Alberti, Pulci, Savonarola, Ariosto, Bandello, Cellini, Vasari, Marino, Goldoni, Parini ecc. Cfr. Zangrandi 2002, p. 188: «La voce è registrata dai vocabolari toscani consultati».

CAPOPIEDE ‘sciocchezza’: *le arroganti sentenze e i capopiedi* III 16,5. Dalla Crusca⁴ registrato come sostantivo, con un esempio in Buonarroti il Giovane; per il TB non è comune. Nel GDLI, «antico», oltre a Buonarroti, è attestato solo in Tommaseo.

CIARLA ‘chiacchiera, ciancia’: *io sarò teco: il giuro e non fo ciarle* II 70,8. Registrato nella Crusca⁴, con esempi di Martelli e Varchi; il TB cita anche un’espressione proverbiale di Fagiuoli. Nel GDLI occorrenze anche in Aretino, Redi, Muratori, Goldoni, C. Gozzi ecc. (v. anche le voci successive e il verbo *ciarlare*, in questo paragrafo). Cfr. Zangrandi 2002, p. 188: «la voce appare nei vocabolari toscani consultati»; Mengaldo 1987, p. 260, lo inserisce tra i toscanismi nieviani meno accentuati.

CIARLIERO ‘che chiacchiera volentieri’: *il ciarliero / pur ne’ suoi sonni venerato Omero* X 27,7; *Ma che non puote Amore? Egli è ciarliero* XII 1,4. La Crusca¹ cita per la voce un solo esempio di Lorenzo De’ Medici; il TB registra anche un’occorrenza di Menzini. Il GDLI aggiunge casi in Magalotti, Bettinelli, Alfieri.

CIARLÌO ‘chiacchiericcio’: *levar fe’ un presto / ciarlìo fra’ santi*, XVI 27,3. Assente nella Crusca, registrato dal TB senza occorrenze. Nessun esempio nella BI precedente a Monti. Nel GDLI sono riportati esempi solo di Giusti e Papini.

CIARLONE ‘chiacchierone, pettegolo’: *ciarlone di mestier con gran franchezza* XII 47,7. Registrato nella Crusca⁴ e nel TB con un esempio in Varchi; il TB aggiunge un caso di Baretti; nel GDLI è attestato anche in Tassoni, Buonarroto il Giovane, F. F. Frugoni, Goldoni, Algarotti.

CICCIA: *tanto la ciccia ben nudrita [hanno]* XI 54,5. La voce trova occorrenze nel *Pataffio*, in Alamanni, Firenzuola, Lorenzo De’ Medici, Fagioli. Nel GDLI, «scherzoso», è attestato anche in Pulci.

CRAPULA/OLA ‘il mangiare e bere smodatamente’: *già la crapula avendo digerito* II 48,2; *De’ malandrin la turba digeriva / la crapola* IX 16,4. La Crusca¹ indica occorrenze solo in Latini, Firenzuola e Segneri; il TB aggiunge per esempio Bellincioni. Il GDLI registra altre attestazioni in Giamboni, Alberti, Tasso, F. F. Frugoni, Bettinelli, Pindemonte, Giordani ecc.

DIAVOLESCO: *albergo diavolesco* V 29,3, ‘l’inferno’. Assente nella Crusca; per il TB è non comune, e cita le note di Biscioni. Nel GDLI è attestato solo in Nomi, Dossi, Beltramelli.

FLOSCIO: *stupido, floscio, assiderato* XIII 60,6. Registrato dalla Crusca³, solo nel Redi; il TB cita anche Menzini e, in senso più figurato, Magalotti e Buonarroto il Giovane. Nel GDLI è anche Alfieri. Cfr. Migliorini 1960, p. 444: iberismo seicentesco.

FRASCETTA ‘persona (donna) leggera, incostante’: *Poiché non merti l’amor mio, fraschetta, / renditi o trema della mia vendetta* VII 27,7. Registrato dalla Crusca³ e dal TB, con esempi in Salviati, Varchi, Buonarroto il Giovane, Busini, Cecchi, Caporali. Nel GDLI si trovano occorrenze meno numerose, anche in Bandello e Goldoni. Cfr. Poggi Salani 1969, pp. 55-56: all’altezza della *Tancia* la voce apparteneva alla toscanità viva, seppur attestata da tempo.

GARRULITÀ ‘loquacità’: *Non imitiam la lor garrulità* XXI 33,1. La Crusca¹ cita Segneri e il commento dantesco di Buti. Nel GDLI è attestato anche in F. F. Frugoni e Alfieri.

GHIRIBIZZO ‘idea bizzarra, capriccio’: XVII 9,4; *un lungo schizzo / delle umane sciocchezze a ghiribizzo* III 15,8; *il Ghiribizzo, il Sogno, il Contrasenso* XVII 9,4. Attestato in Salviati, Gelli e Berni (Crusca¹); anche in Buonarroto il Giovane e Salvini (TB). Nel GDLI l’espressione *a ghiribizzo* è solo montiana; si registrano però numerose attestazioni della voce anche cronologicamente vicine a Monti (v. *ghiribizzare*, tra i verbi, in questo paragrafo).

GONFIA-GOTE ‘uomo borioso’: *Questi dei gonfia-gote irrequieti* IX 23,5. Il composto nominale è assente nella Crusca; il TB definisce la voce familiare. Nel GDLI è attestata, in senso figurato, solo in Salvini e Carrer.

GONZO ‘sciocco, credulone’: *Poton, la-Hiro, e Dunoè ristanno / gonzi* I 46,4; *un fra’ Bertoldo, un imbecille, un gonzo* XXI 29,3. Registrato nella Crusca¹ in Varchi e Redi; nel TB un esempio anche di C. Dati. Il GDLI aggiunge, tra gli altri, casi in Bandello, Aretino, Menzini e Goldoni. Cfr. Zangrandi 2002, p. 204: «Nei vocabolari milanesi, nel SA [Sant’ Albino, *Vocabolario piemontese-italiano*] e nei toscani»; Matarrese 1977, p. 405: tra i milanesismi-toscanismi del *Fermo e Lucia*.

GRIFO ‘muso, grugno’, anche ‘bocca’: *a colpi d’asta o penna o grifo o dente* X 37,8; *Il grifo ugner potesse* XVIII 37,7. Termine boccacciano presente anche in Dante, Varchi, Pulci, Poliziano, Castiglione e G. Gozzi. L’espressione del secondo esempio è registrata dal TB come «modo basso per crapolare», attestata in Boccaccio; ma lì è ‘a spese di qualcuno’, ovvero ‘a ufo’, mentre in Sacchetti e Cantù compare l’espressione *ungere il grifo*, che vale ‘ingozzarsi’ (GDLI).

GROPPONE: [il ronzi] *a Giovanna il groppone viene ad offrire* II 36,8; *gli affibbia in sul groppone / un colpo* XVII 32,3. Termine dantesco presente in Burchiello, nel *Malmantile*, nel *Morgante*, in Redi (TB e Crusca¹). Nel GDLI non viene registrata nessuna di queste occorrenze, ma si citano esempi di Burchiello, Magalotti, Machiavelli ecc.

GRUGNO ‘ceffo, persona d’aspetto brutto’ (uso estensivo) [letteralmente ‘muso d’animale’, da cui l’uso spregiativo per indicare la faccia imbronciata]: *parti* [‘ti pare’] *d’esser grugno* XVII 17,7. Assente quest’uso nella Crusca e nel TB; legato al viso si trova in Varchi e Buonarroti il *Giovane*. Nel GDLI per il significato di ‘persona antipatica, tomo, figuro’ si cita Mamiani, Guerrazzi, Giusti. Cfr. Mengaldo 1987, p. 187: colloquialismo.

GUAZZABUGLIO ‘miscuglio, accozzaglia’: [il miscuglio di follie] *dell’impostore è detto il guazzabuglio* III 16,8; *annunzia il muglio / degli scritti moderni e il guazzabuglio* VI 45,8; *guazzabuglio d’antico e di moderno* XVII 4,6; *fare a’ pie’ del frate un guazzabuglio* XVII 45,3. Attestato in Sacchetti, Pulci, Davanzati, Berni ecc. Nel GDLI si citano anche esempi in Della Casa, Varchi, Lippi, Redi, Vallisneri ecc.

LARDELLATO ‘riempito’: *tutto lardellato di potenti / maledizioni* I 36,3. Il verbo *lardellare* in senso figurato è attestato nel solo Menzini per la Crusca¹ e il TB. Nel GDLI si citano anche esempi di C. Gozzi e F. Galiani prima di Monti.

LINGUACCIUTO ‘maldicente’: *E nondimen quantunque linguacciuto* II 51,7; *quell’antica linguacciuta diva* VI 43,2. Rare attestazioni nella Crusca, in alcuni volgarizzamenti antichi, nel Buti e in Fagiuoli (TB). Nel GDLI si registrano attestazioni, per esempio, in Dominici, Alberti, F. F. Frugoni, Nelli; sostantivato nell’Aretino e Lasca, tra gli altri.

LIZZA ‘spazio per il duello’: *facciasi avanti ed entri nella lizza* XIII 26,2. Tecnicismo cavalleresco, attestato nel *Furioso* e nel *Malmantile* (Crusca¹). Occorrenze anche in Marino, Redi e Guerrazzi, in senso generico. L’espressione *entrare in lizza* è in F. F. Frugoni e Cesarotti.

LOIA ‘vizio, scostumatezza’: [la lingua] *non potria la loia / de’ santoni ridir* v 28,6. Attestato solo nella *Tancia* e nel *Malmantile* (Crusca¹ e TB). Nel GDLI è un toscanismo che in questo senso specifico si trova in Fagiuoli. Cfr. Poggi Salani 1968, p. 120: nel primo Seicento si trattava di toscanità viva.

MICA ‘briciola’: *Un resto di cervel quanto una mica* xvii 41,2. Con questo valore è assente nella Crusca; il TB cita Jacopone e Boccaccio. Nel GDLI si riportano altre attestazioni fino al Novecento.⁴³

PEDATA: *sotto le sue gran pedate* xxi 20,5. Assente nella Crusca nel senso di ‘colpo’, se non nella veronese, dove si citano Menzini e Sacchetti; gli stessi esempi vengono registrati nel TB. Nel GDLI si riportano esempi anche di Sacchetti e Giusti, riferiti ad animali.

PENZOLONE (avverbiale): *il capo penzolone* xix 36,4. La Crusca¹ cita solo Firenzuola e G. P. Maffei; il TB aggiunge esempi di Forteguerra e Fagiuoli, più un caso dubbio dal *Malmantile*. Nel GDLI, in senso avverbiale, è attestato in Firenzuola, Salviati, Passeroni prima di Monti.

PESTA ‘pestanto, scalpitamento’, ‘battaglia’: *una gran pesta, che mettea paura* iii 49,2; *n’inseguono la pesta e vanno avante* viii 53,8; *il suo ronзино ne sentì la pesta* xxi 53,2. La Crusca¹ cita attestazioni di Latini e Andrea Da Barberino; il TB sembra non contemplare questo significato. Nel GDLI, nel senso antico e letterario di ‘calca, rissa’, il termine compare in testi primo ottocenteschi.

PETTIGNONE ‘inguine’: *ov’è l’usbergo al pettignone unito* xi 45,8; *mi scorre la schiena e il pettignone* xx 34,3. La Crusca¹ e il TB citano Villani, De’ Crescenzi, Berni e il *Ciriffo Calvaneo*. Nel GDLI si registrano diverse attestazioni, tra cui quelle di Bencivenni, Sercambi, *La Spagna*, Landino, Pulci, Boiardo, Aretino, Forteguerra.

PIAGNISTEO ‘lungo pianto lamentoso’: *La real casa intanto in piagnisteo* xviii 43,1; *bei singhiozzi e piagnistei da folle* xix 38,6. Registrato dalla Crusca³, con esempi di Davanzati, della *Tancia* e del *Malmantile*; nel TB si cita anche il *Ricciardetto*. Nel GDLI si trovano occorrenze in Gelli, Lasca, A. F. Doni, Cecchi, Salviati, Parini.

PRURIGINE ‘eccitazione, capriccio’: *satisfar del piacer vo’ la prurigine* iv 38,6. Registrato solo nella Crusca⁴, in Salvini; il TB non cita altri esempi, ma ammette il significato estensivo legato al piacere. Nel GDLI è antico e letterario (per esempio in Salvini, Baruffaldi); in senso erotico è attestato solo successivamente.

⁴³ Nella *Pulcella* è attestato anche l’uso sintattico di *mica*, come rafforzativo della negazione (*non basta mica* v 17,3; *non versò mica* vi 27,2). Il medesimo impiego è registrato già a partire da Boccaccio, fino al *Galateo* e all’*Orlando bernesco* (Crusca¹ e TB); nel GDLI si riportano anche occorrenze successive. Cfr. Zangrandi 2002, p. 251: linguaggio colloquiale; Mengaldo 1987, p. 185: colloquialismo che sortisce un effetto di «ridondanza informale propria del parlato per l’uso pleonastico dell’avverbio».

PULCELLAGGIO ‘verginità’: *Già si sfiora il famoso pulcellaggio* v 32,5; *del santo pulcellaggio onor primiero* XIII 31,6; *questo pulcellaggio / è il famoso Palladio* XIII 39,6; *di Giovanna il pulcellaggio / è il palladio di Francia* XXI 10,1. Nella Crusca compare in alcuni volgarizzamenti; il TB la definisce voce morta e aggiunge un caso in Cesari. Nel GDLI è antica e letteraria, attestata nel Lancia, Bencivenni, nella *Tavola Ritonda* e in F. Scala.

RACCAPRICCIO ‘orrore, turbamento, sdegno’: *un segno / di raccapriccio* VII 29,6; *di raccapriccio trema* XIII 40,8. Attestato solo nel commento dantesco di Buti e in due volgarizzamenti dell’*Eneide*, uno dei quali del Lancia (TB e Crusca¹). Nel GDLI si registrano occorrenze anche in N. Agostini e Buonafede (Settecento).

REPULISTI ‘piazza pulita’: *Fatto il suo repulisti* XVIII 41,1. Nella Crusca⁴ e nel TB l’espressione *fare repulisti* è «modo basso» attestato nel *Malmantile* (esempio che sembra cassato nella Crusca veronese); il TB cita anche il *Ricciardetto*. Per il GDLI è un latinismo popolare, presente anche in Aretino.

SBARDELLATO ‘pomposo’: *con un decreto sbardellato* XVI 38,4. Registrato dalla Crusca³, «voce bassa», con attestazioni nel *Morgante*, in Varchi, Buonarroto il Giovane, nei *Canti carnascialeschi* e nel *Malmantile*; il TB aggiunge esempi da Magalotti, Cellini, Fagioli.

SGHEMBO ‘non lineare, storto’ (uso metaforico): [*progetti*] *sghembi all’infinito* III 16,4. Come aggettivo è presente in Dante, nel commento di Buti e in Buonarroto il Giovane (unica occorrenza nel medesimo senso di Monti).

SGRAFFIO ‘graffio’: *Dunoè non ha sgraffio per la vita* IV 23,4. Registrato dalla Crusca³, con un esempio solo in Fra Giordano da Ripalta (Due-Trecento); nel TB è attestato anche in V. Viviani (Seicento). Il GDLI aggiunge un caso in Casti.

SOPRATODOS ‘non plus ultra’ (in Voltaire *surtout*) [spagnolo maccheronico di *sobre todos*]: [*s’è visto*] *un sopratodos* XVI 56,5. Assente nella Crusca, nel TB e sulla BI.

SPREPUZIATO ‘circonciso’: *questo fior de’ sprepuziati* VIII 60,2. Assente nella Crusca, nel TB e sulla BI. Nel GDLI, oltre a Monti, un solo caso in Milizia.

STRACCO: *stracco morto e di cattiva cera* II 20,7; *Così imbastato rabbuffato e stracco* III 61,7. Nel senso di ‘stanco’ è attestato, nella Crusca¹, in Petrarca e Berni; per il TB «non è nell’uso»; il GDLI riporta occorrenze anche in Lorenzo de’ Medici e Redi. Cfr. Mengaldo 1987, p. 161: dialettalismo poco marcato, diffuso anche nell’italiano; variante veneto-settentrionale comunque più colloquiale rispetto alla voce italiana.

STRAMAZZONE ‘cadendo pesantemente’ (uso avverbiale) e ‘colpo di spada a due tagli’ [fr.: *estremaçon*]: *giù casca stramazzone* III 24,4;⁴⁴ *Il buon Sandò cadendo stramazzone* XIV 41,5; *Ci diamo orrendi stramazzone* VIII 51,5. Come avverbio è attestato in Biondi, Bartoli, Chiari (GDLI); nella Crusca¹, nel TB e nella BI è assente l’uso avverbiale. Nel senso di ‘atto dello stramazzone’ o ‘colpo’ è utilizzato da Berni, Buonarroti il Giovane, Pulci e Biondi.

SUBUGLIO: *un concorso, un subuglio disonesto* VIII 10,2. Nella forma scempia la Crusca¹ cita Villani; per il TB è voce morta; la forma comune non ha occorrenze. Nel GDLI la voce ha numerose attestazioni successive a Monti, mentre in precedenza, oltre a Villani, solo in qualche autore minore tardo-settecentesco.

TIRITERA ‘cantilena, solfa’: *Poi gli fecero in cerchio un tiritera* XII 17,5. «Voce bassa» per la Crusca¹, attestata in Varchi e Allegri; termine appartenente all’uso familiare per il TB, che cita anche Fagiuoli. Nel GDLI si trovano occorrenze anche in Passeroni prima di Monti.

ZAFFI ‘sbirri’: *dai zaffi / la fiera donna a un altro palo addutta* IV 63,1. Voce morta per il TB dove, come nella Crusca³, si citano il *Ciriffo Calvaneo*, i sonetti di Pulci e Franco e Buonarroti il Giovane. Per il GDLI è termine regionale, attestata per esempio in L. Pulci, Berni, Garzoni, Giannone.

I vocaboli genericamente definiti espressivi, che non rientrano nella precedente categoria dei verbi, sono nella maggior parte dei casi sostantivi di tono scherzoso, colloquiale e familiare, attinti per lo più dalla tradizione burlesca e comica toscana (eccezion fatta forse solo per il trecentesco *stracco* e per *gonzo*, del Cinquecento, deboli settentrionalismi). Come per i settori già analizzati, anche in questo caso la ricerca della voce informale, di registro basso, si attua ricorrendo, per via libresca, al lessico di una certa tradizione toscana, attestato nella maggior parte dei casi già nella prima edizione della Crusca, piuttosto che alla lingua viva extra-letteraria.

La conseguenza più evidente di questo intento programmatico in campo linguistico è la presenza di moltissime voci due-trecentesche, entrate poi a far parte di un certo lessico letterario, la cui prima occorrenza risale a testi, in primo luogo, di Villani (esempio *beccheria*), Boccaccio (per esempio *beccamorto*, i toscanismi più accusati *busse* e *grifo*, il colloquialismo *mica*, sia avverbio che sostantivo) e Sacchetti (per esempio *guazzabuglio* e *ciccia*, toscanismo «scherzoso»). Da notare come il materiale lessicale espressivo di tipo nominale (e aggettivale) della *Pulcella* non presupponga come riferimento primo la *Commedia* dantesca, al contrario di quanto avveniva per i verbi a marcata caratura espressiva. All’interno del gruppo di termini attestati già dal XIV secolo, esiste una discreta quantità di voci rare o cadute in disuso, che rimangono cioè per molto tempo prive di occorrenze nei testi letterari. In alcuni casi il recupero del vocabolo morto avviene solo in tempi molto vicini a Monti, a volte anzi la *Pulcella* rappresenta la prima nuova attestazione. I casi più vistosi sono *zaffi* (in Cesari, nella terza Crusca), *sub(b)uglio* (in autori minori tardo-settecenteschi), *pesta* (del primo Ottocento), *raccapriccio* (in autori minori settecenteschi) ecc.

⁴⁴ Per l’utilizzo del termine in rima all’interno dell’ottava 24 del canto III, in relazione anche alla versione originaria di Voltaire, e al significato complessivo del giro sintattico, si rimanda a Bárberi Squarotti 2006, pp. 235-236.

Rare le voci quattrocentesche, la cui origine risale per lo più al *Morgante* pulciano, grande riferimento per il lessico montiano più colorito, vivace e scherzoso: per esempio *bagatella*, *sbardellato* (dalla terza Crusca, diffuso soprattutto tra i toscani) o *stramazzone* ‘colpo di spada’ (che conosce rare occorrenze in letteratura). Più frequenti invece i termini cinquecenteschi (come avviene anche per i verbi), legati alla tradizione burlesca e comica, o comunque linguisticamente popolareggiante, toscana (Berni, Cecchi, Gelli, Firenzuola, Varchi, Caro ecc.), che però non conoscono largo corso nell’uso letterario fuori dalla regione (ad eccezione di qualche caso come *biscazza*, *lizza* e *fraschetta*, terza Crusca). Si tratta infatti più spesso di voci confinate agli autori toscani nei secoli immediatamente successivi (come *barcolloni*, fino a Buonarroti il Giovane e Corsini, o *repulisti*, nella quarta Crusca, fino a Forteguerra), o di vocaboli che conoscono rare e tarde attestazioni extra-toscane (per esempio *brontolone*, assente nella Crusca, e *piagnisteo*, nella terza). Lo stesso discorso vale per i secentismi, abbastanza numerosi e contraddistinti per una scarsa diffusione in letteratura. Anche in questo caso la base di partenza è quella degli autori toscani (Buonarroti il Giovane *in primis*), trattandosi per lo più di voci fortemente connotate in direzione popolareggiante (non escono per esempio dai testi fiorentini sei-settecenteschi *barabuffa*, solo nella quarta Crusca, *loia* e *tiritera*). Altri vocaboli del XVII secolo conoscono invece scarsissime attestazioni, come *capopiede* (quarta Crusca), *diavolesco* o *buggerone* (assenti nella Crusca).

Scarsi infine sono i termini marcati espressivamente attestati in testi letterari risalenti allo stesso secolo della *Pulcella* (*lardellato*, il cui verbo è registrato nella Crusca, *gonfia-gote* e *sprepuziato*, entrambi assenti nel Vocabolario), per lo meno nel senso impiegato da Monti (come per *prurigine*, attestato nella quarta Crusca ma non con riferimento erotico).

L’inclinazione montiana a coniare nuove voci (già osservata per la classe dei verbi), soprattutto tramite derivazione prefissale e suffissale, è scarsamente presente in questa categoria lessicale: esiste infatti un solo termine che mi pare possa ascrivere alla categoria dei sostantivi deverbali, *ciarliò*, assente nella Crusca, mentre *birboneria* è già nella quarta Crusca, anche se privo di esempi. Segnalo inoltre un forestierismo particolare e mai attestato in letteratura: l’ispanismo *sopratodos*, del tutto svincolato dalla versione francese e caricato di una vena, a mio parere, alquanto ironica.

Dal punto di vista morfologico, in conclusione, interessanti risultano i pochi composti nominali con prefisso,⁴⁵ come *capopiede*, e quelli di tipo imperativo *gonfia-gote* e *beccamorto*,⁴⁶ tutti raramente attestati in letteratura, che si inseriscono in quella disposizione per la composizione lessicale già viva a partire dalla tradizione comica del Cinquecento, e che caratterizzerà massimamente la poesia ditirambica secentesca.⁴⁷

⁴⁵ Cfr. Grossmann-Rainer 2004 e Dardano 1978.

⁴⁶ Aggiungo all’elenco anche la voce *torcicollo* ‘ipocrita’ (appartenente agli epiteti disfemici, § 4).

⁴⁷ Migliorini 1960, pp. 439-440; cfr. in particolare, per gli epiteti composti in Aretino, Coletti 200, p.161.

6. CONCLUSIONI: LE ALTRE COMPONENTI LESSICALI E LA LINGUA DELLA *PULCELLA*

È indubbio che la cifra stilistica più significativa della lingua della *Pulcella* sia data da quella fetta di lessico che ho genericamente definito espressivo. Anche da una rapida scorsa, per esempio, all'elenco dei verbi fortemente marcati dal punto di vista fonico e semantico, o alle voci disfemiche, così rudi e dirette, è evidente come Monti punti sul registro linguistico colloquiale, popolareggiante e realistico per conferire un'identità molto accusata alla scrittura del poema, in direzione comica. Esiste infatti un "primo piano" lessicale, dove questi vocaboli marcati sbalzano, che dialoga con uno "sfondo" classicistico, il quale risulta però non meno caratterizzato o neutro: i diversi livelli o piani linguistici sono infatti accomunati da una fuga costante dal tono medio del discorso, secondo movimenti centrifughi diretti ed organizzati con magistrale cura da Monti. Il testo assume così un'instabilità ed un'imprevedibilità linguistica giocate su scarti, deviazioni e cambiamenti tonali, che assicurano forti effetti espressivi durante la lettura, e disattendono le aspettative del lettore.⁴⁸

Siamo quindi lontani dal Monti "ufficiale" della *Bassvilliana*, della *Mascheroniana* o della *Musogonia*, dove la cifra linguistica unica e dominante era l'«antirealismo»,⁴⁹ dettato da una «(paradossale) funzionalità dell'opzione classicistica»,⁵⁰ che imponeva di rivestire fatti e situazioni attuali mediante una patina solennizzante e nobilitante. La *Pulcella* infatti risponde in primo luogo ad un genere letterario molto diverso, oltre che oramai tramontato, e si configura come un testo dove le istanze più coattive del classicismo linguistico si ammorbidiscono in favore di soluzioni più libere e disinvolute, ovvero di uno stile più composito e variegato. In primo luogo perché la necessità di "epicizzare" la contemporaneità politica e storica decade in favore di una materia che già in partenza è epica, oltre che comico-burlesca. Il confronto quindi con una forma testuale singolare, sia rispetto alle esperienze montiane, sia rispetto all'intera tradizione letteraria tra Sette e Ottocento, determina un trattamento differente dello strumento linguistico; senza negare i dettami del classicismo, ma rispondendo anzi al principio (classicistico) della convenienza, dell'aderenza al genere.

Ed è interessante quindi osservare innanzitutto come gli elementi linguistici più accusati della produzione poetica neoclassica del nostro (*Bassvilliana*, *Mascheroniana*, *La Musogonia*, *Il bardo della Selva Nera*), messi in evidenza ed analizzati in diversi studi, siano assenti nella traduzione volterriana. Penso in primo luogo alle perifrasi classicheggianti, impiegate per alludere a nozioni prosastiche e moderne, che nella *Pulcella* sono invece espresse mediante il termine preciso e realistico (per esempio *rana*, o i colpi dei *ficili* e dei *cannoni*); lo stesso per i nomi geografici antichi, che là sostituiscono quelli moderni, ma non nella traduzione, dove compare per esempio *tedesco* (oltre che *alemanno*) e l'inedito *italiano* (mentre è assente *ausonio*).⁵¹ Lo stesso vale per il trattamento dei latinismi più «rari e peregrini», che spesseggiano nei testi

⁴⁸ Cfr. anche le parole di Segre 1979, p. 180, a proposito della letteratura macaronica: «Accostando un codice all'altro nello stesso discorso, anzi nella stessa frase, lo scrittore macaronico continua a mutare la messa a fuoco ideologica, a sorprendere ogni automatismo d'attesa; e così smaschera l'inconsistenza di qualunque opinione o concezione recepita».

⁴⁹ Serianni 1989b, p. 106.

⁵⁰ Coletti 2000, p. 228.

⁵¹ Tutti gli esempi corrispondenti sono tratti da Migliorini 1960, p. 540, che cita le perifrasi montiane tratte rispettivamente dalla *Mascheroniana* e dal *Bardo*, e i nomi geografici antichi della *Mascheroniana*.

montiani diffusi all'epoca (per esempio *ulto*, *infece*, *transe* dal lat. *transit*, *viridario*),⁵² tutti assenti nella *Pulcella* (resiste,⁵³ per esempio, il verbo *surgere*, il debole *crine* e l'aggettivo *epatico*).

L'attenuazione e il ridimensionamento delle componenti più spinte del classicismo linguistico montiano (essenzialmente perifrasi antirealistiche, termini antichi, latinismi crudi) non intaccano però le evidenti opzioni orientate in direzione neoclassica che caratterizzano anche la scrittura della *Pulcella*. La fisionomia lessicale del poema, giocata su salti di registro costanti, ammette infatti un'imponente armamentario di termini ed espressioni appartenenti al livello più elevato della lingua: lo "sfondo" di cui si parlava inizialmente, è infatti costituito da elementi stilistici liricheggianti, di tipo aulico, che implicano non solo il lessico, ma anche, per esempio, i sofisticati movimenti microsintattici e i fenomeni morfologici e grammaticali. Anche nella traduzione si trovano dunque elementi discretamente accusati in senso classicistico, come la virtuosistica rima siciliana con *vui* e *sui*, diastoli poetiche come *oceàno*, in rima (entrambi anche nella *Bassvilliana*), nomi con vocali d'appoggio come *Caosse* (come nella *Mascheroniana*), forme verbali di tipo *saria* e *fora* ecc.⁵⁴, fino ai riferimenti mitologici classici, ai sinonimi culti e latineggianti, agli allotropi arcaici, alle varianti lessicali auliche che intessono costantemente la lingua della *Pulcella*. E troviamo allora nelle ottave, a volte caratterizzate interamente da un particolare registro linguistico, i vocaboli letterari riservati alla scrittura in versi più elevata, come *brando*, *desio* o *desire*, *aura*, *aurato*, *alma*, *augello*, *rai* e *luci*, *merto*, *uopo*, *verno*, *virtude* (non solo in rima) ecc., che spesso alternano con le corrispondenti forme prosastiche, largamente accolte nella traduzione, come *spada*, *dorato*, *aria*, *anima*, *uccello*, *occhi*, *virtù* (anche in rima) ecc.

Molto spesso il luogo destinato ad aperture liriche o ad una scrittura più spostata sul versante poetico-letterario coincide con l'avvio di canto o di un nuovo nucleo narrativo, in corrispondenza dei quali la voce autoriale descrive il nuovo contesto situazionale degli eventi. Un esempio, in cui il narratore si sofferma sulla descrizione di un *locus amoenus* (il cui *convento* si rivelerà poi essere invece un posto di tentazione e perdizione morale):

Il dolce fiato dell'aurette, il riso
di Pomona e di Flora empion di mille
dolci fragranze quel novello Eliso,
che rapisce, e non sazia le pupille.
De' nostri primi padri il paradiso
convalli più ridenti e più tranquille
giammai non ebbe, né giammai natura
più bella apparve, più feconda e pura.

⁵² Voci esemplificate da Serianni 1989b, p. 106.

⁵³ Rispetto alle ulteriori voci elencate da Migliorini 1960, p. 589 (*acervato*, *annuire*, *cassitèro* 'stagno', *cicada*, *cipèro* 'pianta del papiro', *comburare*, *crine*, *èpate* 'fegato', *larario*, *nitente*, *oberato*, *vesuto*); sono invece tutti assenti nella traduzione i latinismi crudi esemplificati da Serianni.

⁵⁴ Prendo spunto dalle osservazioni linguistiche di Serianni 1989b, p. 106, sulle opere montiane di gusto neoclassico.

L'aria che in questo spiri ermo ricetta
all'agitato cor porta la calma,
e le cure placando in mezzo al petto
l'amor dello star solo infonde all'alma.
La bella Agnese in riva al ruscelletto
tra' fior posò la travagliata salma,
e i begli occhi fissando in quel convento
sentí quietar de' sensi il turbamento.

x 42-43

Aggiungo un altro breve esempio, sempre ad apertura di un nuovo episodio, in cui è ancora evidente la raffinata disponibilità montiana ai procedimenti più caratterizzanti del codice poetico di tipo lirico; si tratta di un'ottava che introduce il duello tra Trimuglio e Tirconello, giocata sulla lunga similitudine, di ascendenza classica, della *navigatio*:⁵⁵

Come vento che pria con fresche penne
increspa sussurrando al mar la faccia,
poi sorge e rugge e rompe sarte e antenne
e di spavento i naviganti agghiaccia,
tal, poiché l'ire e quindi e quinci venne
e gli orgogli a scaldar quella minaccia,
si sfidâr fieramente e a rio duello
discesero Trimuglio e Tirconello.

XIX 15

Il terzo esempio proposto si riferisce ad un esordio di canto, costruito secondo i canoni poetici tradizionali, nel quale la voce narrante si intrattiene, in particolare, in un'invocazione a San Giovanni Evangelista - lo stesso che nel *Furioso* aveva aiutato Astolfo a riportare il senno ad Orlando - non prima di aver introdotto il nuovo canto con un'ottava di inquadramento temporale-astronomico (in cui è da notare il costrutto latineggiante con il *cum inversum*, di illustre marca dantesco-petrarchesca):

Era l'alma stagion che il dio di Delo
delle messi i bei dí sul carro adduce,
quando allungando delle notti il velo
torna i giorni a menar dell'aurea luce,
e lentamente trascorrendo il cielo
ritroso all'equator si riconduce,
vago di contemplar quanto più puote
il mio bel clima dall'eteree ruote.

⁵⁵ Per un'analisi dell'immagine della nave nei *Fragmenta* si veda Berra 1982, p. 158; per una rassegna delle similitudini della *navigatio* nella letteratura italiana del XVI e del XVII secolo si rimanda all'ASIM, s.v. *mare* (pp. 286-287) e *nave* (pp. 308-309).

Corre allor la tua festa, o precursore
santo Giovanni, de' Giovanni il primo,
che gridavi al deserto ascoltatore:
“Lasciate, o genti, de' peccati il limo,
preparate le strade del Signore”.
Ti son servo o gran Santo, e assai ti stimo,
e te stimo del par Gianni secondo,
che viaggiasti della luna al mondo.

Deh s'egli è vero, apostolo divino,
ch'ivi Astolfo assumesti allor che rese
il cervello ad Orlando paladino,
rendi a me pure il mio, spirto cortese.
Tu proteggesti il grande e pellegrino
cantor che un dí la corte ferrarese
rallegrò colle tante (ah fosser mie!)
leggiadrissime sue coglionerie.

XIII 1-3

In questo terzo esempio è visibile la “vertigine” del sistema linguistico montiano, che si struttura secondo slanci ascensionali e rapide ricadute tra i registri della lingua; come a conclusione della terza ottava, dove il termine *coglionerie* (Voltaire: *contes plaisants*), per di più in rima (con *mie*), preceduto da un inciso autoriale “confidenziale” (anch'esso assente nel francese), esprime l'enorme escursione linguistica messa in atto nella *Pulcella*.

Si può perciò cominciare a comprendere come il panorama linguistico del poema sia in realtà molto variegato, un luogo cioè in cui quasi tutto è marcato, non solo perché è assente una *medietas* lessicale, ma anche per la fuga costante verso i registri più periferici dell'italiano, verso il basso e verso l'alto. Di più, si potrebbe affermare come il gusto neoclassico del Monti “ufficiale”, quello degli allotropi poetici e latineggianti, dei riferimenti mitologici e delle aperture liriche, entri in combinazione con un'inclinazione che ricerca la colloquialità, la comicità, la dimensione popolare e quotidiana della lingua. Anche grazie alle schedature del linguaggio della cucina e delle voci scientifiche, infatti, è chiaro come lo strato lessicale arcaico, latineggiante, poetico di cui si è parlato, conviva in perfetta compenetrazione e osmosi con i vocaboli realistici, concreti e moderni, oltre che con le voci espressivamente comiche.

Il particolare contenuto del testo francese, d'altronde, ovvero la tipologia di eventi e situazioni narrate, nonché la varietà dei personaggi che le animano, presuppone un abbassamento di tono che, in relazione con i canoni classici del poema eroico tradizionale, produce per sé effetti comici; sul piano strettamente linguistico, l'illustre registro letterario dell'epica si contamina con il livello prosastico, concreto e colloquiale, in una dimensione giocosa e compiaciuta. Rispetto però alla versione volterriana della *Pucelle*, la riscrittura montiana spinge ulteriormente sul pedale della lingua, toccando altezze e profondità che polarizzano maggiormente la scrittura del poema. Come cioè sul piano strutturale il poema gioca sul contrasto tra elementi seri (eroici, epici, delle grandi imprese e dei personaggi nobili) ed elementi comici (avvenimenti e situazioni quotidiane e basse, figure popolari), così sul piano linguistico si esercita una pressione, incrementata nella traduzione, tra la dimensione generalmente definibile come poetica e quella prosastica, poste volutamente in dissonanza tra loro.

A stretto giro, infatti, rispetto ad ottave in cui sintassi e lingua si elevano al registro più lirico e classicheggiante, si incontrano strofe di una schiettezza e vivezza quasi disarmante, in cui tutto è narrato in maniera diretta, senza filtri, e dove viene esposto il materiale linguistico più disfemico e volgare. Nell'esempio seguente si osserva chiaramente questo tipico passaggio, tra una strofa e la successiva, da un livello linguistico ad un altro. La situazione narrativa è la seguente: una fanciulla indifesa, qui la bella Agnese, catturata assieme al paggio Bonello dagli inglesi, viene portata al cospetto del feroce inglese Sandò, al quale aveva inconsapevolmente rubato vesti ed armatura.

Era il momento in che dal ciglio casca
il dolce vel del sonno che s'invola,
quando lieto l'augello in su la frasca
riprende il canto, e l'arator consola:
si risveglia ogni fibra e par rinasca:
il piacer per le vene inonda e cola
dai desir partorito, ed improvviso
ne danno i sensi all'alma e al cor l'avviso.

Fu in quest'ora, o Sandò, che la tremante
bella Agnese s'offerse al tuo cospetto,
cento volte più bella e folgorante
del raggio mattutin quando è più schietto.
Che cor fu il tuo, Sandò, nel primo istante
che scosso il sonno ti vedesti al letto
comparir quelle luci, e su le vaghe
membra indossate le tue larghe braghe?

Di lascivo desir punto divora
tutta con gli occhi una sí dolce dape,
e va fra' denti borbottando: "Or ora
riavrò le mie braghe": e in sé non cape.
L'ode Agnese e ne trema. Ei la rincuora,
su la sponda del letto a sé la rape,
"giù", dicendo, "mia bella prigioniera,
giù quest'armi per voi gonna straniera".

Ed in queste parole, la ghermisce
pien di speme e d'amor, te la scorazza,
te la diselma. Agnese si schermisce
con moltissima grazia, e s'imbarazza.
Un amabil pudore colorisce
le belle gote intanto alla ragazza,
che col pensiero al Re, coll'alma in pace
al suo gagliardo vincitor soggiace.

Ma il panciuto Bonel che si destina
dall'Inglese all'incarco illustre e degno
di primo official della cucina,
tosto si mette all'onorato impegno.
Primo inventor della salsiccia fina⁵⁶
fama lo canta, e a questo raro ingegno,
Francia, tu dei d'anguilla le polpette,
e con erbe d'odor le bragiulette.⁵⁷

“Che fate, ohimè, signor Sandò, che fate?”
con un dolce languor diceva Agnese.
“Oh cazzo” rispond'egli (e qui notate
che bestemmiar dee sempre un bravo Inglese),
“qualcun m'ha fatto oltraggio, e invendicate
lasciar non so le ricevute offese:
queste brache son mie, e prender vo'
quel che mi spetta, ovunque il troverò”.

Dir questo, e nuda come Dio l'ha fatta
stender la bella, ond'ire al suo contento.
fa tutt'uno. Ei l'abbraccia e l'abburatta
sossopra su le piume a suo talento.
Ella smarrita, e in lagrime disfatta,
“No no”, dicea, “no, no non vi consento”.
Mentre questi d'amor stanno alle prese
fuori un fracasso orribile s'intese.

III 52-58

Sono moltissime le osservazioni stilistiche che si possono avanzare su questa serie di ottave. Innanzitutto l'apertura della nuova scena narrativa, secondo i tradizionali canoni lirici dell'inquadramento temporale della situazione, mediante la struttura del *cum inversum*, già incontrato anche in precedenza, e un linguaggio spiccatamente orientato verso il codice lirico, sia in senso lessicale (*ciglio, involare, augello, fibra, desir* ecc.), sia per gli stilemi - montiani - ricercati (la dittologia in punta di verso, o la coppia anaforica in clausola), sia per la strutturazione microsintattica e gli *enjambements* raffinati. Anche la stanza seguente segue i *clichés* poetici della *descriptio muliebris*, ancora mediante termini ed espressioni liriche, ma già con l'insediarsi di elementi più prosastici verso il finale, come la rima baciata *vaghe : braghe*, alquanto “dissonante”, o lo stesso sintagma allitterante *larghe braghe* e, in generale, la causa del “moto” del cuore di Sandò. Nelle due ottave successive infatti si realizza pienamente il cambiamento di tono e di registro, sia per l'abbassamento della situazione stessa, con forti connotati licenziosi, sia per la qualità del lessico, per cui si attua una compenetrazione tra il registro poetico e popolare-triviale. Sul versante aulico infatti

⁵⁶ Verso riportato pari pari dalla *Secchia rapita* di Tassoni: «si riscontrò con Sabatin Brunello / primo inventor de la salciccia fina» (I 31, 5-6).

⁵⁷ Cfr. i versi volterriani corrispondenti alla seconda quartina della stanza, rispetto ai quali Monti attua un'amplificazione (con aggiunta di materiale verbale) orientata in senso ironico, mediante l'uso di termini più accusati e del diminutivo conclusivo (oltre all'*ordo verborum* marcato in senso poetico): «Des boudins blancs il était l'inventeur, / Et tu lui dois, ô nation française, / Pâtés d'anguille et gigots à la braise» (III, 364-366).

troviamo per esempio la serie rimica latineggiante *dape : cape : rape*, che lascia poi il campo alle desinenze rimiche, marcate in direzione di una più robusta espressività, -ISCE e -AZZA, e alla coppia verbale *enjambée te la scorazza / te la diselma*; lo scontro tra elementi aulici e prosastici è evidente inoltre nella clausola finale della prima stanza (“giù”, dicendo, “*mia bella prigioniera, / giù quest’armi per voi gonna straniera*”), dove l’elevatezza del linguaggio cozza, generando un forte effetto parodico, con il contenuto semantico del discorso diretto e con la situazione generale. L’introduzione sulla scena di Bonello immette un’ulteriore componente lessicale, oltre a caricare maggiormente di ironia la situazione: con un evidente sorriso compiaciuto, il narratore si sofferma sul nobile operato culinario del paggio, specificandone i meriti gastronomici (si noti almeno la rima *polpette : bragiulette*). Con l’avvio del dialogo viene esibito un vituperio molto forte (*cazzo*, in luogo del più pacato *Pardieu* francese), ironicamente sottolineato dal narratore come proprio del linguaggio dei cavalieri inglesi,⁵⁸ mentre nell’ultima stanza la tensione scenica si fa sempre più alta (si veda la serie allitterante fortemente espressiva *l’abbraccia e l’abbruratta*), ma viene disinnescata improvvisamente, com’è tipico del poema, da un imprevisto esterno.⁵⁹

Lo stesso compiacimento è evidente anche nelle ottave in cui Monti indugia in minuziose descrizioni della dimensione più umana e quotidiana dei personaggi, fatta di comportamenti semplici e informali, che vanno dalla “toiletta”, al cibo, alle attività ricreative. In tali circostanze è evidente il gusto montiano per una rappresentazione realistica degli avvenimenti, che si giova principalmente di voci concrete, quotidiane e precise, anche quando le situazioni raccontate - per ambiente, figure e vicende - presuppongono un contesto ed un tono elevato e raffinato. Un ultimo esempio, molto indicativo, in cui vengono narrate, in sommario,⁶⁰ le attività nelle quali si intrattengono il Re e la sua Agnese durante il loro felice periodo d’amore, prima di intraprendere la missione di salvare la Francia dalla minaccia inglese:

Così passa tre mesi in paradiso
l’innamorata coppia. Ella sen va
dall’arringo d’amor dritto al banchetto,
e da questo alla dolce opra del letto.

⁵⁸ La frase chiusa in parentesi della traduzione corrisponde alla breve espressione francese *tout héros anglais jure* (III, 368).

⁵⁹ In molti casi l’esito delle situazioni dai presupposti più nefasti e linceziosi viene scongiurato per l’improvviso cambiamento delle vicende, come in questo esempio; ci sono anche casi in cui l’evento viene differito mediante meccanismi narrativi - già volterriani - di sospendere il filo della vicenda aumentando la *suspance* della storia. Questi *escamotages* di sospensione, tipici in primo luogo dell’intricata e raffinatissima impalcatura diegetica del *Furioso* (cfr. gli studi di Praloran, in particolare 1999), vengono impiegati con molta cautela da Voltaire, e sempre senza effetti perturbanti di tipo ariostesco. Gli scarti tra i fili del racconto si concentrano nella prima parte del poema, e sono essenzialmente tre.

⁶⁰ Utilizzo i termini *sommario* e *scena* in senso specifico, secondo le categorie genettiane (cfr. Genette 1976).

Talor con lento mattutin ristauro
reso ai sensi il vigor esce alla caccia,
due ginetti spronando di pel sauro
degli abbaianti cani su la traccia.
Dopo la caccia il bagno. In vasi d'auro
con acque nanfe lavano la faccia,
e con manteche e con assirio odore
fresca rendon la cute come un fiore.

Quindi il pranzo, ed oh pranzo delicato!
Intingoli, faggiani e capponesse
incantan gli occhi, il naso ed il palato,
d'Apicio così ben l'arte gli messe.
Lo spumante sciampagna e l'ingiallato
Tocai con tazze coronate e spesse
del cervel stuzzicando le fibrille
fan l'ingegno scoppiar tutto in faville.

Dico che il foco del licor si sfuma
in brillanti concetti al par leggieri
del nettare che s'alza e salta e spuma
crepitando su l'orlo de' bicchieri.
Bonel sghignazza, e come si costuma
quando parla un signor, plaude a' pensieri,
plaude all'arguzie del suo Re contento,
che per quanto un re può mostra talento.

Dopo il pranzo si bada a digerire,
a ridere, a dir fole, a tagliar panni
alle spalle del prossimo, a sentire
gl'improvvisi di mastro Barbagianni⁶¹.
Poscia un qualche dottor si fa venire
dalla Sorbona il pappagallo, il zanni,
la bertuccia, e con lor si fa parole,
con lor si scherza fin che muore il sole.

Giunta la sera la miglior brigata
col Re corre al teatro, e si disfiora
tutta così la candida giornata
nuove rose sul fin cogliendo ancora.

I 20-25

In questi versi si ritrovano elementi appartenenti ai più diversi registri impiegati nel testo della *Pulcella*, dalle voci più poetiche (*opra, auro, foco, fole, licor*), alle espressioni liricheggianti, spesso sottilmente allusive e assenti in Voltaire (*la dolce opra*

⁶¹ Il riferimento, aggiunto da Monti rispetto alla versione francese, va all'odiato poeta improvvisatore Francesco Gianni, citato anche nel canto XVII (per i rapporti tra Monti e Gianni cfr. Bruni 1984, p. 170 e 2006, p. 179).

del letto,⁶² *si disfiora ... la candida giornata / nuove rose sul fin cogliendo ancora*), ai vocaboli espressivi più prosastici (*stuzzicare, sghignazzare, digerire, zanni*), fino al lessico più concreto e realistico (*manteche, cute, fibrille, pappagallo, bertuccia*), specie della cucina (*intingoli, bicchieri, faggiani, capponesse, palato, spumante, sciampagna, Tocai ecc.*).

L'impiego del registro linguistico comico o popolareggiante domina nelle scene degli scontri verbali tra i personaggi del poema: spesso infatti i duelli tra cavalieri vengono preceduti e introdotti da altrettanto violente sfide verbali, nelle quali le minacce e le offese offrono a Monti l'occasione per abbassare e involgarire il linguaggio volterriano. Un esempio è l'episodio del castello di Ermafrodito, nel quale ciascun personaggio perde la capacità di riconoscere l'identità degli altri, in un gioco di personificazioni ingannevoli che trae ispirazione dal castello di Atlante del *Furioso*. Nel passo seguente il francese Trimuglio si scaglia contro la sua amata Dorotea, che scambia per il nemico inglese Tirconello:

“Ti farò cangiar tuono o discortese
duro isolan”, dicea, “fiero gradasso,
sacco di birra: parti d'esser grugno
da farmi venir freddo al sol di giugno?”

Da minacciare un uom della mia sorte?
Me, *sacré dieu*, nipote a quei famosi
eroi del Poitù che tanti a morte
spinsero d'Albion figli sdegnosi,
e braccio avean del tuo molto più forte
e più di te fur grandi e generosi?
Ma che? Non tira la tua man la spada?
Qual terror dunque il tuo vil core agghiada?

O fier nel dire e nell'oprar poltrone,
sol buono in parlamento a far la rana,
cervo inglese, Tersite d'Albione,
lesto, due botte e fuori durindana:
o ti vado a marchiar con un bastone
quella fronte d'ogni altra più villana
ed applicarti su la larga groppa
lo staffile finché faccia la stoppa”.

⁶² Si confronti questo verso della *Gerusalemme Liberata* «e dolce campo di battaglia il letto» (XV 64,1), riferito ad effusioni amorose, che è già parodia di un verso dei *Fragmenta* «et duro campo di battaglia il letto» (CCXXVI, 8), legato alle sofferenze amorose dell'io lirico insonne.

Al parlar che da bestia egli facea,
pallida, lagrimosa e spaventata,
“non sono inglese”, grida Dorotea,
“la cosa è ben diversa: oh sventurata!
In che rischio son io! Di che son rea?
Perché sono da voi sì maltrattata?
Che v'ho fatt'io, signor? Siate cortese,
non m'uccidete, ah no non sono inglese.

XVII 17-20

Il litigio individuale della coppia di amanti ingannati dalla maledizione del castello viene stravolto dall'arrivo dell'intera “brigata” francese, che investendo i due personaggi risolve la scena in un comicissimo guazzabuglio:

In questa il frate, che d'Agnese scappa,
correndo inciampa e in mezzo a lor trabocca:
vuol ciuffarlo Trimuglio e niente attrappa,
ché il capo è raso e giù con lui trabocca.
Giunge Agnese che il mento al frate acchiappa
e gridando ella pur su lui trabocca,
e sotto Agnese ed a Trimuglio e al frate
come stia Dorotea vel figurate.

XVII 22

Tutti gli elementi più accusato in direzione comico-triviale del passo citato sono da ascrivere all'inventiva montiana, che «traduce la lingua cavalleresca di sfida in quella della lite di bettola»: ⁶³ spiccano infatti impropri ed offese colorite (*sacco di birra, grugno, poltrone*), espressioni informali e popolarreggianti (*far venir freddo al sol di giugno, far la rana, applicare lo staffile finché faccia la stoppa*), inserti che incrementano il colore linguistico e la comicità della scena (l'inciso *sacré dieu*, le numerose interrogative ed esclamazioni, i verbi comici del tipo *acchiappare* o *attrappare*). Risalta con particolare vivezza l'ottava finale, dove lo stilema retorico della rima identica *trabocca* (in serie con -APPA) amplifica ed esprime iconicamente il movimento di ammicciamento caotico dei personaggi l'uno sull'altro, concluso con un distico comico e divertito del narratore, che ammicca al lettore. Come afferma bene Bárberi Squarotti in relazione a questa scena,

Il Monti abbassa quanto più è possibile le scene del castello di Ermafrodito rispetto all'andamento sognante e fantastico del castello di Atlante, e si avvale delle più varie forme di lingua parlata, popolaresca, toscaneggiante, un poco anche dialettale, e, in ogni caso, dislocata quanto più è possibile dalla lingua letteraria di livello alto e medio, colloquiale, eufemistica, alla ricerca del “comico” fino all'osceno e all'accrescimento vivacissimo del buffo, del gioco verbale. ⁶⁴

Dai numerosi esempi riportati, senza prescindere dalle schedature dei paragrafi precedenti, sono emersi i meccanismi e le modalità attraverso i quali i differenti versanti della lingua italiana si combinano tra loro nella traduzione montiana. La scrittura della *Pulcella* possiede, a mio avviso, un carattere di instabilità costante, di dissesto continuo,

⁶³ Bárberi Squarotti 2006, p. 239.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 240.

di sbilanciamento ininterrotto verso l'uno o l'altro dei vari registri linguistici, che entrando in accostamento dissonante tra loro, spesso imprevedibilmente, generano effetti espressivi di tipo comico. L'atteggiamento ludico che sta alla base di questo trattamento non ha infatti come obiettivo la ricostruzione e la mimesi, più o meno artificiale e artificiosa, dei modi propri della colloquialità e dell'oralità, seppur all'interno di una scrittura di marca fortemente poetica; piuttosto, la mescolazione lessicale punta alla massima espressività possibile, all'interno di una dimensione di sperimentalismo giocoso, per cui tutto viene amplificato o ridotto, concretizzato o sublimato, nobilitato o volgarizzato.

Per realizzare questa spinta amplificatoria della scrittura, secondo un procedimento di ipobole linguistica, il materiale più sfruttato da Monti è certamente il lessico espressivo, inteso come registro popolareggiante, realistico, colloquiale dell'italiano, che viene sovrapposto ad una versificazione di tipo poetico. Il registro espressivo, che si è schedato ed analizzato nei paragrafi precedenti, deriva fundamentalmente dalla Crusca, ed è in particolare quello che passa attraverso gli autori comici toscani del Quattrocento e Cinquecento: toscanismi con ampia diffusione nell'uso letterario anche al di fuori della regione, che caratterizzano la tradizione burlesca e semi-vernacola della Toscana (una buona base di lessico è attestata già nei testi trecenteschi, dal *Decameron* alla *Commedia*,⁶⁵ alle opere di Sacchetti). Ma non è tanto l'origine delle voci che interessa al nostro, quanto piuttosto gli effetti che esse raggiungono, sia sul piano genericamente espressivo, che su quello più specifico dato dalla loro composità fonica. Dal punto di vista stilistico, infatti, questo materiale viene molto spesso accumulato in spazi circoscritti, creando forti echi fonici (per esempio lungo un solo verso), o viene posto in relazione con un contesto semantico-linguistico di diverso livello. Gli stessi vocaboli inoltre sono soggetti a meccanismi più complessi, anch'essi volti ad un'espressività intensa e robusta: penso per esempio alle frequenti alterazioni morfologiche dei termini, in direzione per lo più caricaturale, con effetti di accrescimento parodico (*bestiaccia*, *bravaccio*, *canzonacce*, *capaccio*, *donnaccia*, *donzellona*, *sgrugnone*, *spadaccia* ecc.) o di diminuzione comica (*donnetta*, *mammelletta*, *pazzerella*, *pochetto*, *puttanella*, *vergognosetto* ecc.). Penso anche ai procedimenti metaforici, che spesso hanno una funzione "riducente", ovvero svalutano il figurato attraverso un figurante appartenente alla dimensione più dimessa e plebea (ma anche con movimento opposto, "liricizzano" un figurato volgare);⁶⁶ oppure alle similitudini e paragoni concretizzanti, che spostano sul piano pratico e quotidiano l'elemento rappresentato;⁶⁷ o ai modi di dire ed espressioni proverbiali di tipo colloquiale, il più delle volte inserite *ex novo* da Monti, che ridimensionano il discorso mediante un brusco cambiamento di tono. In particolare, queste locuzioni marcate, che compaiono qua e là tra le ottave del poema, meritano un'attenzione speciale, non solo per la loro qualità lessicale e semantica, ma anche perché si tratta appunto, nella maggior parte dei casi, di materiale innestato dall'italiano sul modello francese, secondo dei procedimenti peculiari.

⁶⁵ I dantismi sono d'altro canto elementi caratteristici della lingua montiana, già, e ancora più marcatamente, in altre opere del nostro; cfr. in particolare per la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana*, rispettivamente, Cofano 2000a e 2000b.

⁶⁶ Cfr. alcuni esempi riportati tra le schedature dei termini espressivi e soprattutto disfemici.

⁶⁷ Per esempio *dormia come un ranocchio*, *la testa mi tagliò come un fil d'erba*, *vola come sopra le frasche un calenzuolo*, *ronfar si sentia come un maiale*, *rosso nel volto come un peperone* ecc.

In primo luogo si trovano modi di dire ed espressioni che appartengono alla lingua e alla cultura popolare, molto spesso dei secoli precedenti al Settecento, la cui sopravvivenza viene garantita dall'impiego (per effetti mimetici) nei testi letterari comici della linea toscana. La loro presenza nel poema quindi presuppone un'operazione di tipo libresco, fundamentalmente letteraria, che per Monti non ha finalità imitative della colloquialità, e piuttosto intende conferire colore espressivo al testo francese. Questo materiale si compone di locuzioni molto semplici, come

a cavalcione (I 43,4; IV 76,6; XI 14,6): espressione registrata dalla Crusca¹, con un esempio anche nel *Malmantile*; nel GDLI è segnalato in Boccaccio, Sacchetti, Bembo, Grazzini, Marino, Bellini, Pindemonte ecc.

a crepapelletto (IX 8,4): nella Crusca¹ è registrata senza esempi; il GDLI cita Soldani, Fagioli, Fiacchi, Gioia, Giusti, Panzini ecc.

a iosa (IV 1,7; XII 32,7): attestata, dalla Crusca³, per esempio in Berni; il TB aggiunge un caso in Allegrì; il GDLI riporta esempi di Pulci, Aretino, Tansillo, Salviati, Corsini, Fagioli, Goldoni ecc.

gatton gattone (III 44,1; XVI 36,8): assente nella Crusca; per il TB è «locuzione avverbiale usata da' Senesi, Aretini ecc.»; il GDLI riporta, per la forma *gatton gattoni*, occorrenze in Aretino, I. Nelli, Monti ecc. Cfr. Poggi Salani 1969, p. 57: toscanità viva attestata da tempo.

ma soprattutto di modi di dire più complessi, di sapore proverbiale, appartenenti ad una dimensione culturale popolareggiante e colloquiale. Questi casi riscuotono un interesse rilevante non solo per la loro origine e la loro storia letteraria, ma anche per il luogo strofico nel quale vengono inseriti: la maggior parte di essi infatti svolge una funzione clausolare rispetto all'unità strofica dell'ottava, in coincidenza sia della piccola che della grande chiusa.

Fornisco qualche esempio, in cui l'espressione (in maiuscolo), spesso non attestata in letteratura, cade a chiudere la prima quartina della stanza:

Ed essi, ben pagati, ERBA TRASTULLA / tosto in greco GLI DANNO ed in latino (x 12,3-4) 'lo prendono in giro': espressione registrata dalla Crusca³; nel TB è definita «modo basso», attestata nel *Malmantile*; il GDLI, in cui vale per 'tenerlo a bada con parole vane, lusingarlo con parole ingannevoli', cita A. Pucci, Buonarroti il Giovane, Magalotti e De Roberto ecc.

Venuto per ispasso a dar di naso / in Loreto era il tomo ch'io vi dico, / di quelle storie nulla persuaso, / e NON CURANTE TUTTO IL RESTO UN FICO (VIII 31,1-4): «modo basso» per la Crusca³; il TB riporta attestazioni in Berni, Bellincioni, Lasca; nel GDLI è segnalato anche in Fra Giordano, A. Pucci, Boccaccio, Baretti e Settembrini.

Questo santo e felice menzognero / quantopeloso, che con voglie ghiotte / da circonciso consumato e vero / VENDÉ SI CARE LE LENTICCHIE COTTE (XIII 45,1-4): espressione assente nei repertori consultati.

Né temi ch'io RIVEGGA, o sciaurato, / a te, a tua figlia IL PEL COL MAZZAFRUSTO? (XI 37,3-4) [*Mazzafrusto*: 'frusta di cordicelli o fili guarniti in cima con palle di piombo']: l'espressione *rivedere il pelo* equivale a 'dargli le busse' per il TB e la Crusca¹, mentre per il GDLI vale 'conciare per le feste'; attestata in Salvini, Faggiuoli e nel Persio montiano. Il GDLI segnala anche l'espressione *con il mazzafrusto*, 'in malo modo', attestata in Goldoni e Passeroni.

Ella ne ride e lor DÀ IL PAN COL PEPE (VI 10,4): assente nella Crusca e nel GDLI; il TB registra *dare il pepe*, 'sbeffare alcuno', attestato in Varchi e Lasca.

[...] *QUANDO SI VA FUOR DI STRADA / PIÙ CHE NON VUOLSI ANCORA SI FA PAESE* (XX 23,3-4): proverbio assente nei repertori consultati.

Cerca le brache e brache più non vede: / si stropiccia la vista e sbuffa e schioda / bestemmie che fan foco, e fermo crede / che IL DIAVOLO QUI MESSA ABBIA LA CODA (II 49,1-4): il TB cita il Prov. Tosc. 47, *Il diavolo dove non può mettere il capo, vi mette la coda*, attestato in Lasca (anche nella Crusca⁴); per il GDLI 'si dice quando le cose vanno male', con esempi in Ariosto, Grazzini, Cecchi, I. Nelli prima di Monti.

Mai gl'Inglese non fur vili o poltroni; / quindi RENDONO ACERBO PER AGRETO (X 38,3-4) 'rendono la pariglia': nel TB è segnalata l'espressione *rendere agresto per uva acerba*, attestata nell'*Orlando* di Berni.

Il tono perentorio e sentenzioso delle espressioni proverbiali e dei modi di dire è ancora più evidente ed efficace quando esse cadono a chiusura d'ottava, in clausola, creando spesso un brusco cambiamento di tono rispetto ai versi precedenti, con effetto di sorpresa. Qualche esempio (sempre il maiuscolo):

"Ah Sire", in voce fioca / risponde il messo, "È FATTO IL BECCO ALL'OCA (X 5,7-8) 'non c'è più nulla da fare': il senso montiano è ironico rispetto al significato riportato dai repertori; per il TB e la Crusca¹ vale 'terminare l'impresa felicemente' («modo basso» e giocoso), con occorrenze nel *Malmantile* e in Cecchi; nella successive edizioni della Crusca¹ si registrano casi anche in Sacchetti, Lasca e Salviati; nel GDLI significa 'portare una cosa a compimento, terminarla bene', ed è attestato per esempio in Bandello e Caro.

Si rischia, ohimè, se non le state attorno, / d'IRE A CORNETO due, tre volte al giorno (IV 3,7-8) 'essere cornuto': assente nel TB e nella Crusca; il GDLI cita Ariosto (*gire a Corneto*), Bandello e Cardarelli.

[...] *del santo luogo NON IMPORTA UN FICO* (XIV 17,8; per il contesto cfr. ottave citate più avanti): registrato dalla Crusca³ («modo basso») e dal TB con esempi in Berni, Frate Giordano, Bellincioni, Lasca; il GDLI aggiunge attestazioni in Goldoni, Chiari, Leopardi e Moravia.

Carlo ebbe tema d'esser vinto: ei molle / sentì contro i tuoi vezzi il regal core / e quindi gli evitò: ma d'amar tocco / tener Giovanna e NON LE FARE IL FIOCCO (IV 31,5-8): registrato dalla Crusca³ senza esempi, e vale 'fare strage', senza esempi; per il TB significa 'fare un giunteria, una mariuoleria', attestato solo in Ariosto; il GDLI, in senso amoroso, cita solo Monti, mentre per 'fare uno scherzo, una burla, sottraendo qualcosa' riporta occorrenze in Ariosto e Varchi.

Vinta la posta, il frate alla fratesca / piomba sopra Giovanna. ORA STA FRESCA (II 23,7-8) 'venirsi a trovare in brutte condizioni': espressione registrata dalla Crusca¹ sulla base dell'uso; nella Crusca³ è definita modo basso e ironico, attestata in Firenzuola, Gelli, Galilei; il TB («familiare») segnala esempi in Cecchi, Lasca e Fagiuoli; il GDLI aggiunge esempi in Pulci, Caro, Baretta, Manzoni, Giusti ecc. Cfr. Poggi Salani 1969, p. 56: toscanità viva attestata da tempo.⁶⁸

[...] *Orsù Sire, alle corte: / o seguite costei che dee sconfiggere / "tutti i nemici, o ANDATE A FARVI FRIGGERE"* (II 55,6-8): espressione assente nella Crusca; il TB cita un esempio di Fagiuoli; per il GDLI vale 'mandare in malora', ed è attestato in Rosa, Giusti, De Roberto e Borghese.

L'ispirata Giovanna sì dicea, / e UN GROSSO GRANCHIO in così dir PRENDEA (XVII 51,7-8): modo basso per la Crusca¹; il TB riporta attestazioni in Allegri, Caro, Dati, Lippi, Redi, Berni, Buonarroti il Giovane, Salvini; il GDLI aggiunge esempi in Machiavelli, Guicciardini, Cecchi, Alfieri e De Roberto...

[...] *il buon Dionigi dagli eterei chiostrì / all'innocenza amico ed alla Francia / NON SI GRATTAVA, si suol dir, LA PANCIA* (XI 13,6-8): registrato dalla 1^a Crusca, attestato per esempio in Berni; per il TB è modo volgare, presente in Varchi (*standovi sempre in continuo ozio a grattarvi (come si dice volgarmente) la pancia*, volgarizzamento di Seneca 4,13); il GDLI, 'restare in ozio', cita Boiardo, Ariosto, Chiabrera e De Roberto.

[...] *Ma un nerboruto / cappellano NON VA TANTO AL MINUTO* (X 16,7-8) 'andare per il sottile': assente nella Crusca; il TB lo segnala in Lasca; il GDLI (*al minuto* 'nei minimi particolari') riporta attestazioni in Ariosto, Cecchi, Forteguerri e altri minori.

[...] *Ma vi so dire / ch'ella gli RENDE PANE DA BOLLIRE* (IX 36,7-8) 'rendere la pariglia': assente nei repertori consultati.

[...] *PIÙ RITROSO / S'INFOCA IL FERRO CHE LA CANNA LIEVE* (XIX 28,7-8): proverbio assente nei repertori consultati.

Per chiudere questo paragrafo sul generale sistema linguistico della *Pulcella*, e sulle diverse componenti che in esso si intersecano per produrre effetti espressivi accusati, propongo un ultimo passo della traduzione, nel quale vengono messi in relazione tra loro tutti i registri lessicali analizzati in precedenza. In questo caso vorrei anche dare un'idea del rapporto che intercorre tra testo francese e testo italiano, evidenziando (in

⁶⁸ Molto interessante l'intero passo montiano, che narra il tentativo di stupro di Giovanna da parte di un frate-mago, e che offre a Monti l'occasione per creare un gioco di allusione verbale allitterante (*frate - alla fratesca*), oltre al commento esclamativo finale analizzato.

maiuscoletto) il materiale verbale presente nella traduzione ed assente in Voltaire. La situazione della scena è tipica del poema, ed è già stata incontrata negli esempi precedenti: una fanciulla indifesa, qui Dorotea, sta pregando da sola in una cappella, quando fa il suo ingresso il feroce inglese Sandò. Il tema amoroso è d'altronde dominante nel testo, e le scene più ricorrenti e tipiche sono appunto questi assalti violenti, che il più delle volte i cavalieri inglesi, ma anche alcuni ecclesiastici, tentano a discapito delle bellissime fanciulle del poema, da Agnese a Dorotea alla stessa Giovanna. Ed è da questi episodi di aggressività erotica, sempre vanificati, che scatta la maggior parte delle situazioni guerresche del racconto, a dire la verità abbastanza scarse, e per lo più intese come duelli tra due combattenti, come in questo caso:

Nella stessa cappella entra frattanto
Sandò per passatempo e non per zelo.
Colla test'alta nel passarle accanto
saluta la beltà CH'È ASSORTA IN CIELO.
Passa e ripassa, e a spregio d'ogni santo,
PERCHÉ SUL CORE AVEA TANTO DI PELO,
dietro a lei s'inginocchia, E VEDI IL MOSTRO!
fischia INVECE DI DIRE IL PATERNOSTRO.

Col cuor contrito e al suo Signor levato,
con un'aria che PROPRIO ti rapía,
operando la grazia al suol prostrato
teneva la bella il volto E NON SENTÍA.
STANDO COSÌ COL SUO BEL CULO alzato
il mal accorto gonnellin scopría
le bellissime gambe, a cui die' Amore
il contorno E LA NEVE IL SUO CANDORE.

Credo ch'altre sì bianche e sì ben fatte
mai non vide Atteone alla fontana.
Sandò CHE IN CIEL NON HA LE IDEE DISTRATTE
arse allor d'una voglia assai profana.
Sotto il bel velo CHE COPRÍA QUEL LATTE,
LATTE INCARNATO, la sua man villana
insinuando viene, e ALL'IMPUDICO
XIV 15-17 del santo luogo NON IMPORTA UN FICO.

L'atto osceno viene scongiurato, com'è consuetudine che accada nel poema, dall'ingresso del cortese Trimuglio, amante di Dorotea, proprio quando Sandò *insolentendo / sopra il più bel de' culi si teneva, / mentre smarrita e il ciel di gridi empiendo / la devota beltà si contorcea* (XIV 19, 3-6). E la volgarità propria dei gesti slitta allora al piano verbale del dialogo tra i due cavalieri:

Grida irato Trimuglio ad alta voce:
“Tu dunque ardisci, cavalier scortese,
profanator vigliacco della croce,
l’infamia tua portar fin nelle chiese?”
RASSETTANDO I CALZONI e con feroce
dispregio uscendo, replicò l’Inglese:
“A te che importa? E A CHE MI ROMPI L’ANO?
Sei tu di questa chiesa il sagrestano?”

“Molto di più”, rispose l’altro allora,
“l’amato amante di costei mi chiamo,
e l’onore di colei che m’innamora
vendicar soglia, E A TE PROVVARLO OR BRAMO”.
E a lui l’Inglese: “Tu potresti ancora
rischiarvi il tuo, COGLION; ci conosciamo,
son Giovanni Sandò se non lo sai,
che squadra i CULI e il suo non mostra mai”.

XIV 20-21

È evidente, mi pare, ancora più chiaramente, il meccanismo di amplificazione espressiva messa in atto da Monti, rispetto al modello francese di partenza: all’interno di una scrittura molto controllata dal punto di vista macro e microsintattico (con i tipici cambi intonazionali che segmentano la misura endecasillabica, messi più volte in luce), costantemente puntellata da curate inversioni nobilitanti degli elementi della frase e da inarcature più o meno tese, ma anche ricca di voci lessicali comunque riferibili al codice poetico più aulico (monotonghi, forme verbali auliche), vengono esibiti vocaboli, espressioni e modi di dire informali, popolari, triviali e osceni. Questo materiale entra inoltre in relazione con la forma metrica prescelta dalla sola traduzione italiana, l’ottava, contribuendo a funzionalizzarne i luoghi marcati (essenzialmente in confini strofici, l’*incipit* e ancor più la clausola, ma anche gli estremi delle due quartine). Com’è visibile anche da quest’ultimo esempio, la distribuzione di voci espressivamente corpose conferma la tradizionale tendenza ad intensificare stilisticamente soprattutto la conclusione di una stanza o di una partizione metrica minore, in cui si convoglia l’effetto di chiusura dell’unità narrativa e l’effetto perturbante del materiale linguistico esibito.

La dimensione lessicale rappresenta pertanto il settore nel quale l’originalità e il carattere peculiare della traduzione italiana si esprime più compiutamente rispetto alla versione francese: la competenza e il senso della lingua sono infatti in Monti così profondi e sentiti da comportare uno spostamento di registro stilistico molto forte rispetto a Voltaire. L’atteggiamento ludico, l’ironia lessicale e sintattica della scrittura del traduttore avanza di pari passo con l’amplificazione comica delle vicende, ed in particolare delle componenti erotiche e sessuali del poema, in chiave parodico-burlesca; tutto a discapito dell’intento pedagogico del francese, allo stretto legame che la *Pucelle* intratteneva con la realtà storica, culturale e sociale contemporanea al suo autore. E dunque lo strumento della lingua diventa il segno, in Monti, di questa operazione insieme di riduzione e di dilatazione delle componenti volterriane (una lettura del testo francese che si sofferma dunque più sulle parole che sui concetti), che si giova non solo dell’abilità di un versificatore raffinato (visibile nell’impianto ritmico e microsintattico

e nell'impiego del registro lirico e aulico), ma anche di una tradizione poetica ed espressiva italiana (comica e burlesca) che viene assunta e rifunzionalizzata nel testo; il tutto interagendo con la forma metrica dell'ottava.

BIBLIOGRAFIA

TESTI MONTIANI

- Versioni poetiche di Vincenzo Monti con giunta di cose rare o inedite*, a c. di G. Carducci, Firenze, Barbèra 1896.
- V. Monti, *La Pulcella d'Orléans del signor di Voltaire, tradotta da Vincenzo Monti e per la prima volta pubblicata per Ettore Toci*, Livorno, Vigo 1878.
- V. Monti, *Epistolario* raccolto, ordinato e annotato da A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier 1928-1931, 6 voll.
- V. Monti, *La musogonia*, a c. di G. Bezzola, Torino UTET 1969.
- V. Monti, *Iliade in ottave*, in Bruni 1983.
- V. Monti, *Postille alla Crusca 'veronese'*, a c. di M. M. Lombardi, Firenze, Accademia della Crusca 2005.
- Arouet De Voltaire F. M., *La Pulcella d'Orléans tradotta da Vincenzo Monti*, a c. di G. Natali. Genova, Formiggini 1925.
- Voltaire, *La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a c. di G. Barbarisi e M. Mari, Milano, Feltrinelli 1982.

TESTI VOLTERRIANI

- Voltaire, *La Pucelle d'Orléans*, a c. di J. Vercruysse, in *The complete works of Voltaire*, vol. 7, Genève, Institut et musée Voltaire 1970.
- Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, a c. di C. Mervaud, in *The complete works of Voltaire*, vol. 36, Genève, Institut et musée Voltaire 1994.
- Voltaire, *Essai sur les mœurs*, a c. di R. Pomeau, Paris, Garnier 1963.

ALTRI TESTI LETTERARI DI RIFERIMENTO

- D. Alighieri, *La Commedia* secondo l'antica vulgata, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori 1966-1967.
- L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi 1954.
- M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, a c. di Riccardo Brusca, Torino, Einaudi 1955.

- M. Buonarroti il Giovane, *La Tancia*, a c. di L. Fasso, Torino, Einaudi 1976.
- L. Lippi, *Il Malmantile racquistato*, a c. di L. Corio, Milano, Sonzogno 1927.
- L. Lippi, *Malmantile racquistato*, Empoli, Rotary club 2005 [Ristampa anastatica dell'edizione fiorentina del 1688].
- F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996.
- L. Pulci, *Morgante*, a c. di F. Agno, Milano-Napoli, Ricciardi 1955 [poi Mondadori 1994].
- T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. critica a c. di L. Caretti, Milano, Mondadori 1957.
- A. Tassoni, *La secchia rapita*, a c. di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adam-Heidmann 2003 = J.-M. A. - U. H., *Discursivité et transtextualité. La comparaison pour méthode*, in *L'analyse du discours dans les études littéraires*, a c. di R. Amossy e D. Maingueneau, Presses Universitaires du Mirail, pp. 29-49.
- Afribo 2001 = A. A., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
- Ambrosini-Ageno 1978 = R. A. - F. A., *Il verbo*, in *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 215-332.
- ASIM = *Archivio delle similitudini (Ariosto, Boiardo, Marino, Pulci, Bernardo Tasso, Torquato Tasso, Tassoni, Trissino)*, a c. di O. Besomi e N. Casella, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1994.
- Bachtin 1979 = M. B., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Balbi 1956 = A. B., *Vincenzo Monti e la sua teoria del tradurre*, «La rassegna della letteratura italiana», 3-4, pp. 494-507.
- Balbi 1980 = A. B. F., *Per una rilettura della Proposta montiana*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Massimiliano Boni editore, pp. 305-320.
- Barbarisi 1969 = G. B., *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in E. Cecchi e N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, vol. VII: *L'Ottocento*.
- Barbarisi 1982a = G. B., *Introduzione a Voltaire, La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a c. di G. Barbarisi e M. Mari, Milano, Feltrinelli, pp. IX-XXX.
- Barbarisi 1982b = G. B., *Il Persio neoclassico-repubblicano di Vincenzo Monti*, in Id. et al., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Ravenna, Longo editore, pp. 155-168.
- Barbarisi 1985 = G. B., *A proposito del testo della "Pulcella d'Orléans" di Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII, pp. 264-271.

- Barbarisi 2005 = G. B. (a c. di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2 voll.
- Bárberi Squarotti 1966 = Giorgio B. S., *La struttura della "Secchia rapita"*, in *Studi tassoniani. Atti e memorie del convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni*, Modena, 6-7 novembre 1965, Modena, Aedes Muratoriana, pp. 39-62.
- Bárberi Squarotti 2006 = Giorgio B. S., *Le due pulzelle: Voltaire e Monti*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a c. di G. Coluccia e B. Stasi, Atti del convegno Internazionale, Lecce-Castro (15-18 Giugno 2005), Galatina (Le), Mario Congedo Editore, pp. 229-246.
- Beltrami 2006 = P. B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Berra 1982 = C. B., *La similitudine nei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Bertinetto 1973 = P. M. B., *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Bertinetto 1986 = P. M. B., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano: il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bertoni 1997 = C. B., *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Bessire 2003 = F. B., *Du burlesque au philosophique: les notes de La Pucelle*, in *Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique*, a c. di N. Cronk et C. Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 270-279.
- BI = Biblioteca Italiana (BibIt), a c. di A. Quondam: biblioteca digitale di testi promossa dal "Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica" (CiBit), gestito dall'Università di Roma "La Sapienza" con il supporto del progetto "Biblioteca Digitale Italiana" del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: <http://www.bibliotecaitaliana.it/index.php>.
- Binni 1981 = W. B., *Dalla traduzione della Pulcelle a quella dell'Iliade*, in Id. *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, pp. 149-180.
- Blasucci 1969 = L. B., *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 73-112.
- Boaglio 1988 = M. B., *Dall'arguzia del «philosophe» all'arguzia del letterato (sulla traduzione montiana della «Pucelle d'Orléans» di Voltaire)*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a c. di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, pp. 195-216.
- Bordin 1992-'93 = M. B., *Proposte per una nuova analisi metrica della «Liberata» (prosodia, ritmo, sintassi)*, «Studi tassiani», XL-XLI, pp. 135-155.
- Bruni 1983 = A. B., *Sulla versione in ottava rima dell'Iliade di Vincenzo Monti*, «Studi di filologia italiana», XLI, pp. 193-225.
- Bruni 1984 = A. B., *Un nuovo autografo della «Pulcella d'Orléans» di Vincenzo Monti*, «Studi di filologia italiana», XLII, pp. 165-179.

- Bruni 1985 = A. B., *Per l'edizione critica della "Pulcella d'Orléans" di Vincenzo Monti*, «Studi di filologia italiana», pp. 239-278.
- Bruni 1994 = A. B., *Traduttori dei traduttori dall'Ottocento al Novecento*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 3, pp. 71-88.
- Bruni 1996 = A. B., «*Apografi non deteriores?*». *Ancora per il testo della «Pulcella d'Orléans» del Monti*, «Studi di filologia italiana», pp. 261-289.
- Bruni 2006 = A. B., *L'origine della Pulcella d'Orléans: ideologia e stile*, in *Vincenzo Monti e la Francia*. Atti del convegno internazionale di studi (Parigi, 24-25 Febbraio 2006), a c. di A. Colombo, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, pp. 175-186. Una versione francese del medesimo articolo si trova in A. B., *L'origine de La Pulcella d'Orléans: idéologie et style*, «Revue Voltaire», 9, 2009, pp. 97-107.
- Bruni 2008 = A. B., *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, «Seicento e Settecento», III, pp. 11-25.
- Bucchi 2009 = G. B., *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, in «Stilistica e metrica italiana», 9, in corso di stampa.
- Cabani 1988 = M. C. C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- Cabani 1999 = M. C. C., *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- Cabani 1990 = M. C. C., *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola normale superiore.
- Carducci 1896 = G. C., *Versioni poetiche di Vincenzo Monti con giunta di cose rare o inedite*, Firenze, Barbèra.
- Casini 2005 = S. C., *Le raccolte poetiche e le traduzioni*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a c. di G. Barbarisi. Milano, Cisalpino, vol. I, pp. 83-93.
- Cofano 2000a = D. C., *Il modello della Divina Commedia nella Bassvilliana*, in Id., *Dantismo otto-novecentesco e altri studi*, Bari, Schena Editore, pp. 13-45.
- Cofano 2000b = D. C., *I dantismi nella Mascheroniana di Vincenzo Monti*, in Id., *Dantismo otto-novecentesco e altri studi*, Bari, Schena editore, pp. 48-61.
- Coletti 2000 = V. C., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Colombo 1993 = A. C., *Introduzione* a Id., *Lettere d'affetti e di poesia*, Roma, Salerno, pp. 9-42.
- Consoli 1980 = D. C., *Orientamenti e problemi della critica montiana nell'ultimo trentennio*, «Cultura e società», 74, pp. 17-34.
- Contini 1986 = G. C., *Letteratura italiana del Risorgimento (1789-1861)*, vol. I, Firenze, Sansoni.
- Croce 1927 = B. C., *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, s. I, Bari, Laterza, pp. 222-234.
- Crusca¹ = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti 1612.

- Crusca² = *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunte di molte voci degli autor del buon secolo, e buona qualità di quelle dell'uso*, Venezia, Iacopo Sarzina 1623.
- Crusca³ = *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto*, Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca 1691.
- Crusca⁴ = *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione*, Firenze, Domenico Maria Manni 1729-1738.
- Crusca veronese = *Vocabolario degli Accademici della Crusca oltre le giunte fatteci finora, accresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' Classici, le più trovate da Veronesi*, Verona, Ramanzini, 1806 [ma 1806-1811], 7 voll.
- Dardano 1978 = M. D., *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*, Roma, Bulzoni.
- Dardi 1990 = A. D., *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, Firenze, Olschki.
- Dal Bianco 2007 = S. D. B., *L'endecasillabo nel «Furioso»*, Pisa, Pacini.
- De Luca 1988 = I. D. L., *Tre poeti traduttori. Monti, Nievo, Ungaretti*, Firenze, Olschki.
- De Robertis 1950 = G. D. R., *Lettura sintomatica del primo dell'«Orlando»*, «Paragone», 4, pp. 12-17.
- De Robertis 1953 = G. D. R., *Le "stanze" o dell'ottava concertante*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, pp. 62-68.
- Esposito 1998 = E. E., *L'endecasillabo del Giorno: prospezioni*, «Quaderni di Acme», 33, pp. 443-466.
- Favaro 2004 = F. F., *Le rose còlte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo Editore.
- Finotti 1998 = F. F., *Il "sublime patetico" del Monti*, «Lettere italiane», pp. 528-553.
- Frosini 2006 = G. F., *L'italiano in tavola*, in *Lingua e dialetti. Una storia sociale dell'italiano*, a c. di P. Trifone, Roma, Carocci, pp. 41-63.
- Frosini 2009 = G. F., *Lo studio e la cucina, la penna e le pentole: la prassi linguistica della Scienza in cucina di Pellegrino Artusi*, in *Storia della lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana*, Atti del VI Convegno ASLI (Modena, 20-22 settembre 2007), a c. di C. Robustelli e G. Frosini, Firenze, Cesati, pp. 311-330.
- Fubini 1960 = M. F., *Vincenzo Monti nel secondo centenario della nascita*, in Id., *Romanticismo italiano: saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, II ed., pp. 60-76.
- Fontanier 1977 = P. F., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Genette 1976 = *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Utet, Torino 1961-2002.

- GGIC = *Grande grammatica di consultazione*, a c. di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, Il Mulino, 2001, 3 voll.
- Ghinassi 1957 = G. G., *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier.
- Gronda 1990 = G. G., *De la satire à la parodie: de Voltaire à Monti. La traduction italienne de la Pucelle d'Orléans*, «Studies on Voltaire & the eighteenth century», 278, pp. 245-263.
- Grossmann-Rainer 2004 = M. G. e F. R., *La formazione delle parole in italiano*, Tuebingen, Niemeyer.
- Heidmann 2005 = U. H., *Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode*, in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, a c. di J.-M. Adam e U. Heidmann, Genève, Slatkine, pp. 99-118.
- Isella 1968 = D. I., *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Isella Brusamolino 2009 = S. I. B., *Trionfi alimentari di Lombardia*, in *Storia della lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana*, Atti del VI Convegno ASLI (Modena, 20-22 settembre 2007), a c. di C. Robustelli e G. Frosini, Firenze, Cesati, pp. 449-470.
- Lausberg 1969 = H. L., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino.
- Mari 1982a = M. M., *Nota al testo*, in Voltaire, *La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a c. di G. Barbarisi e M. Mari, Milano, Feltrinelli, pp. 557-606.
- Mari 1982b = M. M., *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Firenze, La nuova Italia.
- Mari 1985 = M. M., *Cassio e Monti traduttori di Lucano*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII, pp. 344-376.
- Mari 1994 = M. M., *Sul testo della "Pulcella d'Orléans" di Vincenzo Monti*, in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano, Istituto Propaganda Libreria, pp. 235-287.
- Martelli 1984 = M. M., *Le forme poetiche dal Cinquecento ai giorni nostri - 2. L'epica: endecasillabo sciolto e ottava rima*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. 3.1 *Le forme del testo - Teoria e poesia*, pp. 530-543.
- Matarrese 1977 = T. M., *Lombardismi e toscanismi nel «Fermo e Lucia»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 154, pp. 380-427.
- Matarrese 1993 = T. M., *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino.
- Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Mengaldo 1987 = P. V. M., *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino.
- MF = *La metrica dei Fragmenta*, a c. di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003.

- Migliorini 1960 = B. M., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni [consultato nell'edizione Bompiani del 2000].
- Muscetta 1953 = C. M., *Introduzione a V. Monti, Opere*, a c. di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Muscetta 1954 = C. M., *A proposito del Monti traduttore*, «Società», pp. 151-158.
- Natali 1925 = G. N., *Introduzione*, in F. M. Arouet De Voltaire, *La Pulcella d'Orléans tradotta da Vincenzo Monti*, a c. di G. Natali. Genova, Formiggini, pp. IX-XXIX.
- Natali 1929 = G. N., *La letteratura narrativa*, in *Il Settecento*, a c. di G. Natali, Milano, Vallardi, III ed., vol. II, pp. 1044-1124.
- Nuvoli 1938 = G. N., *Traduttori ed editori*, in *L'Ottocento*, a c. di G. Mazzoni, Milano, Vallardi, III ed., vol. I, pp. 190-196
- Poggi Salani 1969 = T. P. S., *Il lessico della "Tancia" di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, La nuova Italia.
- Pozzi 1974 = G.P., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo.
- Praloran 1988 = M. P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'"Orlando Innamorato"*, in M. Praloran - M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile nell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 19-211.
- Praloran 1999 = M. P., *Tempo e azione nell'"Orlando Furioso"*, Firenze, Olschki.
- Praloran 2003 = M. P., *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in MF, pp. 125-190.
- Praloran-Soldani 2003 = M. P. e A. S., *Teoria e modelli di scansione*, in MF, pp. 3-124.
- Praloran 2003 = M. P., *Il poema in ottava: storia linguistica italiana*, Roma, Carocci.
- Praloran 2009 = M. P., *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253.
- Reiheimer-Ripêanu 1974 = S. R.-R., *Les dérivés parasynthétiques dans les langues romanes: roumain, italien, français, espagnol*, The Hague-Paris. Mouton. Janua Linguarum, Series practica 229.
- Santagata 1989² = M. S., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana.
- Segre 1963 = C. S., *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id., *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, pp. 383-412.
- Segre 1979 = C. S., *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in Id., *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, pp. 169-183.
- Serianni 1989a = L. S., *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.
- Serianni 1989b = L. S., *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'unità*, Bologna, Il Mulino.

- Serianni 1989c = L. S., *Lingua medica e lessicografia specializzata nel primo Ottocento*, in Id., *Saggi di Storia Linguistica Italiana*, Napoli, Morano Editore, pp. 77-139.
- Serianni 2005 = L. S., *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano, Garzanti.
- Severin 1976 = N. H. S., *Voltaire's Saint Joan: a burlesque on saints and chastity*, in «The South Central Bulletin», Studies by Members of SCMLA, winter 1976, 36, 4, pp. 150-152.
- Soldani 1999a = A. S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- Soldani 1999b = A. S., *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III, fasc. 2, pp. 279-344.
- Soldani 2003 = A. S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in MF, pp. 383-504.
- Soldani 2009 = A. S., *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca: un repertorio ragionato*, in «Atti dell'accademia roveretiana degli Agiati», VIII (2003), pp. 243-342, ora in *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel, pp. 107-204.
- Tavoni 1992 = M. T., *Il quattrocento*, Bologna, Il Mulino.
- TB = N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografica - Editrice Torinese, 1865-1879 [versione digitale Zanichelli 2008].
- Vercruysse 1970 = J. V., *Introduction à Voltaire, La Pucelle d'Orléans*, a c. di J. Vercruysse, in *The complete works of Voltaire*, vol. 7, Genève, Institut et musée Voltaire 1970.
- Vitale 1986 = M. V., *L'oro nella lingua: contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo*, Milano, Ricciardi.
- Vitale 1967 = M. V., *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo.
- Zangrandi 2002 = A. Z., *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra.
- Zanon 2005 = T. Z., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima: aspetti di metrica e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 95-140.
- Zanon 2006 = T. Z., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di retorica e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 123-156.