

Sul linguaggio del Sannazaro

Autor(en): **Chiappelli, Fredi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **13 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-14273>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sul linguaggio del Sannazaro

Con la grande ombra che seguì la figura luminosa del Boccaccio, comincia un periodo della storia dell'italiano in cui non si vede ancora ben chiaro. Un periodo di diffusione (moto centrifugo da Firenze), di compenetrazione (scambi a direzione centripeta verso Firenze), di evoluzione interna nel fiorentino, un periodo che si estende per oltre un secolo includendo ancora il Machiavelli, e che coincide per l'appunto con uno dei momenti più luminosi e più vivi della storia della cultura, del pensiero e dell'arte italiani. Che questo periodo sia rimasto molti secoli in ombra per i filologi e per i linguisti lo si spiega in vari modi, che qui non interessano; importa avvertire che si sono invece venuti formando sempre più chiari la coscienza e il disagio di quell'oscurità, e che prima su un certo numero di studi monografici, poi su cauti assaggi e su letture provvisorie, si è giunti a concepire una nozione preliminare, quella di «crisi linguistica quattrocentesca», che per il momento congloba il lavoro effettuato e contiene ancora gli obbiettivi identificati di studio¹.

Il nuovo rapporto di invasione massiccia e di sottile contropenetrazione che si stabilisce fra il fiorentino letterario e i dialetti della penisola italiana nel Rinascimento è stato saggiato molto sporadicamente (Veneto, Sicilia), per il XVI^o secolo, e soprattutto nell'aspetto più facile, quello dell'invasione ed eventuale resistenza. Ma non si hanno ancora studi sugli apporti regionali al toscano, salvo che per il due o trecento, o per qualche caso lessicale non di epoca quattrocentesca; né sulle ragioni che imposero una *riforma*, così decisa e radicale, come fu quella del Bembo; ragioni che in primo luogo corrisponderebbero, credo, all'evoluzione interna del fiorentino.

¹ A questa nozione di «crisi linguistica quattrocentesca» ho dovuto far ricorso anch'io, nel mio recente lavoro sul Machiavelli.

Un esempio molto eletto della diffusione del toscano a Napoli è il Sannazaro: importante per il contributo che la sua adesione portò all'imporsi del toscano come lingua nazionale¹, dato il successo che ebbe l'*Arcadia* negli ambienti letterari; interessante per il valore artistico del libro; notevole per i criteri seguiti nell'accettazione, che non è assoluta né cieca; infine curioso per la vicinanza anche cronologica con un autore napoletano di valore, Masuccio Salernitano, che non sentì affatto il dialetto come un ostacolo all'imitazione boccaccesca, e che a parte questa volontà d'imitazione seppe trovare nel dialetto risorse espressive di prim'ordine. D'altronde il Sannazaro può essere studiato con profitto anche in un'altra linea, più ristretta ma più omogenea, di sviluppo letterario: quella degli scrittori-umanisti, dei rivalutatori del volgare in un dibattito (voglio dire in un intimo dubbio di scelta espressiva, non nella polemica teorica) fra espressione latina ed espressione in «volgare». Secondo lo Spongano (che però anch'egli è costretto a tratteggiare un abbozzo più che un quadro, e in più punti molto provvisorio) il Sannazaro starebbe a segnare il punto d'arrivo o almeno un punto avanzato sul cammino di purificazione linguistica che gli scrittori-umanisti avrebbero intrapreso agli inizi del XV^o, e di cui l'Alberti sarebbe un esempio intermedio².

Al Sannazaro dedica oggi una monografia Gianfranco Folena, basandosi sui materiali forniti dal confronto fra una prima redazione, piuttosto colorita di dialettalismi, dell'*Arcadia*, e la stampa del 1504, che il Sannazaro non modificò poi mai più, e che mostra un'eliminazione sistematica di elementi dialettali in favore del toscano letterario³. E' un nutrito volume, nato come tesi di laurea (Firenze 1946) ma che risente poco di questa sua natura scolastica (salvo forse qua e là negli strumenti di lavoro adoperati, e in

¹ In un quadro vasto e complesso, naturalmente, e ricco di elementi forti come per es. la diffusione della stampa.

² R. SPONGANO, *Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte*, Sansoni, Firenze 1939.

³ GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'*Arcadia* di I. Sannazaro*, con una premessa di Bruno Migliorini, Firenze, Olschki, 1952 (Biblioteca dell'*Archivum romanicum*, serie Linguistica, vol. 26°).

qualche limitazione eccessiva dell'intraprendenza nella ricerca). Impostato molto chiaramente, il libro ci presenta, oltre a una breve premessa di Bruno Migliorini che dà le ragioni sommarie del lavoro, una introduzione e tre forti capitoli: l'introduzione espone i motivi che ispirano lo studio, cioè la situazione linguistica dell'*Arcadia*, come prima prosa d'arte composta fuor di Toscana in italiano, come opera che ha avuto ampia risonanza e come opera di cui ci restano due fasi successive che ne illustrano chiaramente il significato linguistico; il primo capitolo tratta di «suoni e grafie», il secondo di «forme e costrutti», il terzo dei «vocaboli». Mancano gli indici (come troppo spesso nelle opere italiane), salvo un sommario abbastanza nutrito all'inizio.

Diciamo subito che i materiali raccolti nel primo capitolo, «suoni e grafie», sono molto ricchi e molto interessanti: esempi numerosi e chiari delineano le caratteristiche fonetiche del composito materiale linguistico (tre elementi principali: dialettale, latineggiante, toscano) nel quale il Sannazaro stese la sua opera in un primo getto, e di quello più toscanizzato a cui aspirava nella revisione. Ma non sono affatto sicuro che il Folena abbia scelto il sistema migliore per ordinare questo suo materiale quando ha ceduto senz'altro alla tradizione. Lo schema tradizionale di una descrizione fonetica ha infatti imposto all'autore una distribuzione degli esempi secondo le categorie corrispondenti al trattamento delle vocali toniche, atone, degli «accidenti vocalici», delle consonanti, ecc.: col risultato che si frantuma in una quantità di casi singoli, collegabili solo difficilmente, il fatto veramente interessante, la correzione, il passaggio da uno stadio dialettaleggiante ad uno più puro. D'altra parte, se questo aspetto ne viene diminuito e oscurato, il fondo napoletano della prima stesura si documenta invece brillantemente. Una ripartizione fra «napoletanismi eliminati», «oscillanti», «conservati», o un ordinamento fra «accettazioni» e «resistenze» di fronte al fiorentino, con suddivisioni tradizionali interne, avrebbe forse più equamente illuminato il problema.

Ma i risultati, anche se perdono di perspicuità, non perdono minimamente d'interesse; e l'aspetto fonologico-grafico del problema documenta bene la depurazione, con in più un elemento

letterario interessante: l'identificazione di una guida. Fra i due modelli toscani che si sentono coesistere nell'atteggiamento del Sannazaro, il Boccaccio e il Petrarca, è difficile distinguere a prima vista il vero duca: perché l'insegnamento che il Sannazaro chiede non è solo linguistico, ma stilistico, letterario, estetico... Dai documenti di Folena, e dai suoi stessi impliciti ed espliciti giudizi, sembra emergere il fatto che la guida, per quel che concerne fonetica e grafia, fosse il Petrarca. Gli esempi sono numerosi ed alcuni di essi fanno colpo: per es. la forma dittongata *insieme* della prima stesura, forma che è regolare in Dante e in generale nel toscano, viene corretta in *inseme*, che è la forma prevalente nel Petrarca: sembra veramente che si possa dire col Folena che «qui è l'uso petrarchesco che decide». Un altro risultato prezioso che emana da queste pagine è il poter precisare una sensazione che restava finora molto vaga alla lettura dell'*Arcadia*: quella di una certa resistenza al fiorentino. Troviamo qui che (nel trattamento di -a- protonica davanti ad -r) la prima stesura oscilla fra *donerai*, *suderanno* e *trovaremo*, mentre la revisione opta decisamente per il tipo *cantaremo*, di cui ci sono «innumerevoli esempi»: si tratta dunque di una netta resistenza ad un fenomeno *troppo* fiorentino, un fenomeno che non toccava neppure il senese, e che *sentait trop son fruit*, era più idiomatico che illustre.

Non si può non additare un altro eccellente paragrafo di questa parte: quello concernente la cosiddetta apocope, cioè lo sfruttamento della possibilità di troncare parole in gruppo, o in combinazione con dati elementi morfologici, come per es. l'infinito col pronome, aggettivi di alta frequenza come *bello/bel*, ecc. Il Folena considera questo fenomeno della lingua sannazariana tenendo presente un solo principio: «l'orecchio del Sannazaro», cioè l'esigenza musicale che ha dominato questo settore (che non è affatto la sola che poteva venire in mente, si pensi per es. agli effetti di parlato che ne voleva trarre il Manzoni). In questo paragrafo la descrizione di un carattere linguistico e del suo motivo espressivo è condotta con vera unità di pensiero, ed esemplarmente.

Anche attraverso lo studio dell'aspetto morfologico si conferma il carattere composito e la direzione toscanizzatrice del materiale linguistico dell'*Arcadia*. In questo capitolo il Folena si appoggia

senz'altro all'idea che la morfologia della lingua «era definitivamente stabilizzata»: pur dovendo riconoscere poi, per es., che per la forma dei plurali femminili dei nomi in *-e* (modulo che si è imposto: in *-i, voce, voci*) «per tutto il '400 anche in testi toscani regna la massima confusione». Credo che l'investigazione dimostrerebbe che la famosa «crisi» si manifesta anche nella morfologia del fiorentino (si pensi al sistema verbale): ma i materiali sono ancora troppo scarsi per una discussione che resterebbe astratta.

Mentre il lessico porta chiare testimonianze della componente latina di questa lingua sannazariana (e il Folena nel terzo capitolo ci fornisce un elenco di quasi trecento voci commentate secondo la loro natura di latinismi nuovi o citati, e in questo caso secondo il carattere delle fonti), qual è la luce che proviene dallo studio dei fatti sintattici?

Gli assaggi sintattici fatti dal Folena, che sono giusti ma non troppo numerosi (6 pagine su 188) mettono in rilievo anzitutto i toscanismi che si potrebbero dire soprattutto ornamentali: voglio dire dei toscanismi assunti non per un conguaglio linguistico, ma per un'influenza del gusto letterario. Fra questi l'uso del trapassato a valore istantaneo (tipo «alzata alquanto la lanterna, *ebber veduto* il cattivel d'Andreuccio»); mentre la collocazione dei pronomi atoni, l'uso del *si* in ripresa possono appartenere alla toscannizzazione più strettamente linguistica. Alcuni esempi mettono in rilievo il latinismo anche nella sintassi: li avremmo voluti più articolati, specie per le reggenze (il tipo «una capra e due grandi fiscelle di premuto latte il comparai»), e per l'ordine delle parole, che è tuttavia preso in considerazione per quel che concerne la collocazione finale del verbo. Infine, una pagina è dedicata alla terza componente, la componente ostacolata della lingua del Sannazaro, la sintassi dialettale: *avere* riflessivo col part. passato (*avendosi... ciascuno trovata la sua piastrella*), *tenere* per *avere*; e gli scambi d'uso fra indicativo e congiuntivo.

Un capitoletto a parte, che conclude questa serie di appunti sintattici, è dedicato al problema centrale della sintassi dell'*Arcadia*, quello della oscillazione fra il tipo di periodo a subordinate e quello a coordinate. Data la struttura della tesi, si poteva temere che il problema fosse impostato così: ipotassi = Boccaccio e com-

ponente latineggiante, mentre paratassi = componente «popolare», dialettale; ma Folena ha saputo evitare la formulazione simmetrica che sarebbe stata banale, ed ha saputo attribuire l'oscillazione fra paratassi ed ipotassi nell'*Arcadia* ad un motivo più intimo: «l'equilibrio fra ipotassi e paratassi manca, perché il periodo subordinativo è di esteriore misura boccaccesca mentre il gusto e la sensibilità hanno un diverso orientamento». Qui si tocca, evidentemente, il contrasto fra la *natura* del Sannazaro, descrittiva e lirica, e la sua *intenzione* narrativa e la imitazione boccaccesca che ne consegue. Qui si può studiare fino a che punto l'imitazione è divenuta assimilazione (dato il contrasto opposto dalla natura); qui si possono constatare le modalità dell'avvicinamento al modello e della sua riproduzione. Ma qui, ci dice Folena, «siamo entrati nel campo individuale dello stile che è fuori del nostro orizzonte»: e con qualche rapido cenno sul modernismo di alcuni periodi paratattici, il capitolo inesorabilmente si chiude.

Questa frontiera non è certo riconosciuta con la rigidità imposta dai limiti del lavoro dal Folena studioso: e perciò egli vorrà concedere che il suo lettore non si lasci fermare, e si permetta qualche considerazione, non destinata affatto ad integrare il libro, ma a rendere al suo autore un cordiale omaggio.

Si osserva anzitutto che il Sannazaro ha la tendenza di distendersi in periodo non narrativo, in prevalenza nominale, del tipo «io ti dipongo (come premio) un capro, vario di pelo, di corpo grande, barbuto, armato di quattro corna, et usato di vincere spessissime volte ne l'urtare; il quale senza pastore bastarebbe solo a condurre una mandra, quantunque grande fosse». In un periodo di questo tipo si vede la mancanza d'interesse per il verbo: il debolissimo principale, *io ti dipongo*, è esterno all'immagine; le azioni potenzialmente contenute nell'immagine viva del caprone, come l'*urtare*, il *condurre*, sono neutralizzate quanto è possibile o dalle modalità o da verbi interpretativi: «bastarebbe solo a condurre», non *conduce da solo*; «è usato di vincere ne l'urtare», non *urta e vince*. Ma a questa tendenza di descrittore (dalla quale, nel complesso, deriva la staticità dell'*Arcadia*) si oppone la precisa intenzione di narrare, e per questo è abbandonata la guida

petrarchesca che aveva servito per i problemi singoli della fonetica e della morfologia, per una preponderante attenzione alle sintassi del narratore, il Boccaccio. E del Boccaccio la «esteriore misura», come dice Folena, è l'ipotassi. Perché?

Se avessimo quello studio sul linguaggio del *Decameron* che non abbiamo, sapremmo che la cosiddetta ipotassi giunge ad essere nel Boccaccio di una straordinaria varietà, perché corrisponde solo superficialmente ad un'imitazione: è anzitutto una configurazione sintattica che corrisponde ad un'esigenza precisa (e ammirevole) di narratore; quella di dare in ogni periodo un momento narrativo (= azione o gruppo d'azioni) principale, *la* azione principale, con tutte le sue condizioni. Nel Boccaccio del *Decameron* ogni subordinata non è soltanto tale sintatticamente: è in realtà una condizione sussidiaria dell'azione, ed ogni agglomerato di condizioni dà un momento narrativo, mentre ogni agglomerato di subordinate dà un periodo. Il meraviglioso testo dà esempi a profusione di questi periodi effettivamente condizionati: chi non ricorda l'inizio di Andreuccio? «... la seguente mattina fu in sul mercato, e molti (cavalli) ne vide ed assai ne gli piacquero e di più e più mercato tenne: né di niuno potendosi accordare, per mostrare che per comperar fosse, sì come rozzo e poco cauto, più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de' fiorini che aveva. Ed in questi trattati stando, avendo esso la sua borsa mostrata, avvenne che una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo, senza vederla egli, passò appresso di lui e la sua borsa vide, e subito seco disse: – Chi starebbe meglio di me se quegli denari fosser miei? – e passò oltre.» Qui due immagini centrali, Andreuccio che brandisce stupidamente la borsa; la bellissima siciliana che adocchia la borsa. Per la prima immagine, tutte le condizioni che son date in subordinata sono veramente accessorie, pur essendo scelte con una sicurezza infallibile: non si poteva accordare, voleva far vedere che non era un millantatore, il transito confuso di «chi andava e di chi veniva». Poi la principale ha tutto il rilievo sul verbo e sull'oggetto: *trasse* è completato in gesto largo da *fuori*, la *borsa* è *questa* / *sua borsa* / *de' fiorini* / *che aveva*. E' bene in luce la borsa? Il punto di vista gira, l'attenzione si porta

sul personaggio della *giovane ciciliana bellissima*, che avanza mentre sappiamo che è disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo: notate l'arditezza di aver ridotto a subordinata quella condizione *senza vederla egli* (che di per sé farebbe discutere più d'un quarto d'ora due buoni sintassisti) e in quattro rapidi tempi la ciciliana compie una sola azione, non quella di vederlo, ma di vedere la sua borsa: passò appresso di lui, *e la sua borsa vide*, e seco disse e passò oltre.

Questo è *narrare*; ed è questa struttura condizionata del periodo che il Sannazaro mirava ad imitare configurando ipotatticamente i suoi gruppi di frasi? Solo esternamente: della reale condizionatura aveva avvertito solo il sintomo più superficiale, quello dei participi o gerundi che condizionano temporalmente, o poco più. Così si hanno esempi come il seguente, tratto dalla storia del pastore timido che non sa come dichiarare il suo amore: «a la quale (= all'amata) io da abundantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessa, risposi, che ne la bella fontana la vedrebbe (= l'immagine dell'amata): la quale, sì come quella che desiderava molto di vederla, semplicemente senza più avanti pensare, bassando gli occhi ne le quiete acque, vide sé stessa in quelle dipinta...». Deliziosa situazione e deliziosa immagine, soprattutto nella sua ultima fase statica, che non corrisponde a una vera liquidità di movimento, ad un'azione. Ma notate, a parte i vari boccaccismi minori (*sì come quella che*; la pretesa di dar la continuità col relativo iniziale, *la quale*) la struttura dell'ultimo periodo: le varie subordinate, tutte precedenti la principale, secondo lo schema più appariscente nel *Decameron*, sono inserite come *fiches*, con una mentalità evidentemente paratattica: «come quella che desiderava / semplicemente / senza più avanti pensare /»; ma quel che è più grave è che la vera azione di movimento, indispensabile in tutta la sua pienezza, cioè quella di abbassarsi e guardare nella fonte, è svalutata dalla sua natura di principale per assumere la funzione di una subordinata: *bassando gli occhi*. Quella subordinata è moneta falsa, dal punto di vista narrativo: come descrittore, il Sannazaro tendeva all'immagine immobile della ninfa che vede sé stessa nell'acqua, non a quella mobile in cui abbassa gli occhi e guarda.

Ma vogliamo scrutare la sintassi del Sannazaro quando egli descrive una scena in movimento, in un passo dove i verbi d'azione e di moto abbondino; come per es. nella scena di Priapo che vuole abbracciare una ninfa, e quella gli si dibatte fra le braccia per sfuggirgli: scena collocata, a richiamo di pittura o ancor più di bassorilievo classico, nell'ornamentazione di un vaso di faggio. Ecco il passo: «Un nappo... il quale... tiene nel suo mezzo dipinto il rubicondo Priapo, che strettissimamente abbraccia una Nimfa, et a mal grado di lei la vuol basciare: onde quella di ira accesa, torcendo il volto indietro, con tutte sue forze intende a svilupparsi da lui, e con la manca mano gli squarcia il naso, con l'altra gli pela la folta barba.» Qui non si può negare la frequenza di violenti verbi d'azione, e fra i sintomi di boccaccismo ce n'è persino di fonetici (*basciare*, che, come Folena c'insegna, p. 48, si presentava in prima stesura nella forma *basare*). Eppure, con tutti questi verbi di azione e di movimento la scena è immobile, e il modello vago del bassorilievo o della pittura ha agito, in concomitanza con la natura del Sannazaro, assai più che il desiderio di imitare il Boccaccio nel rappresentare una scena tumultuosa. Per questo non possono bastare gli elementi esplicitamente descrittivi, come il *rubicondo* Priapo, la *manca* mano, la *folta barba*, che pure tendono ad arrestare l'attenzione; né può bastare il fatto che tutte le proposizioni citate sono già in ordine subordinato di secondo grado, sono subordinate di subordinata: la principale, con verbo sottinteso, è «io ti dipongo *un nappo nuovo di faggio con due orecchie bellissime del medesimo legno, il quale, da ingegnoso artefice lavorato, tiene nel suo mezzo dipinto, ecc.*». Dunque già *tiene* è subordinato, e tutto quel che segue lo è rispetto a *tiene*: ma neppure questo basta a spiegare l'immobilizzazione di tanti verbi. Mi pare che la natura del Sannazaro anche qui sia stata più forte dell'intenzione, ed abbia agito volta per volta su ciascuno dei verbi adoperati, incoraggiando la tendenza a neutralizzarli, o a diminuirne al massimo il movimento. Il primo, *abbraccia*, nel gruppo «strettissimamente abbraccia una Nimfa» è portato al massimo possibile di staticità dall'avverbio, *strettissimamente*; il secondo, *basciare*, è indebolito dalle modalità, che invece di dar l'azione, la interpretano: «et a mal grado di lei la vuol basciare»; i due seguenti,

torcersi e *svilupparsi*, sono invertiti nelle loro funzioni con il procedimento osservato poco sopra, cioè invece del reale «intendendo a svilupparsi si torce» lo scrittore svaluta *torcersi* a condizione dell'altro (e svaluta sintatticamente, creando quella stonatura di lessico inadeguato che non sfugge a nessuno) e per di più interpreta anche *svilupparsi* con un modale tardissimo, *intende a*. Restano due azioni coordinate a questo intellettualistico *intende*, e sono i gesti veementi di «gli squarcia il naso» «gli pela la folta barba»: gesti veementi, ma che danno al quadro solo un'inflessione del gruppo dei due abbracciati, e colpiscono anch'essi per un eccesso lessicale rispetto alla loro vera funzione. Questi verbi non solo sono diminuiti da una simmetria plastica («con la *manca* mano... con l'altra...») ma anche dal contrasto della loro natura semantica (*squarcia*, momentaneo e carico, *pela* durativo e leggero, per di più distributivo): la loro inadeguatezza è totale, e facilmente il dato descrittivo della simmetria attribuita al gesto, come il tocco della *folta* barba acquistano un valore statico e plastico che altrimenti non avrebbero.

Prendiamo invece un passo di altra natura, un puro raccordo di narrazione, in cui lo scrittore si impegna a comunicare un effettivo trasferimento dei personaggi; il suo disinteresse per il movimento non si manifesta meno evidentemente. «Già si tacevano i duo pastori dal cantare espediti; quando tutti da sedere levati, lasciando Uranio quivi con duo compagni, ne ponemmo a seguitare le pecorelle, che di gran pezza avante sotto la guardia de' fidelissimi cani si erano avviate. E non ostante che i fronzuti sambuchi coverti di fiori odoriferi la ampia strada quasi tutta occupassero, il lume de la luna era sì chiaro, che non altrimenti che se giorno stato fusse, ne mostrava il camino. E così passo passo seguitandole, andavamo per lo silenzio de la serena notte ragionando de le canzoni cantate...» I verbi esprimenti moto sono dati in queste condizioni: *si levarono da sedere* è svalutato a secondaria «tutti da sedere levati»; *avviarsi dietro le pecorelle* è modalizzato in modo da accentuare più la collocazione delle figurette dei pastori che il loro moto: «ne *ponemmo* a seguitare le pecorelle»; l'*andare* poi che dovrebb'essere l'azione vera e propria del passo, serve invece da modale ad un altro verbo: «andavamo... ragio-

nando». E per contrasto gli elementi descrittivi statici si infittiscono: ecco il ricorso sovrabbondante dell'aggettivazione epitetica, costituente una serie di figure linearmente condotte e immobili (fidelissimi cani, i fronzuti sambuchi, i fiori odoriferi, l'ampia strada, ecc.); ecco soprattutto l'accento sulle note più consone allo spirito del Sannazaro: *il lume de la luna era sì chiaro... lo silenzio de la serena notte...*

La configurazione ipotattica del periodo è accettata dunque malgrado la resistenza tendenziale dello scrittore, ed è applicata largamente benché non corrisponda alla sua natura espressiva.

Dal punto di vista della diffusione linguistica di esemplari toscani, si può notare che queste strutture di sintassi subordinata escono semplificate dall'imitazione (per così dire contrastata) del Sannazaro; la loro eventuale macchinosità deriva dall'accumularsi di propaggini, non da un agglomerato di vere condizioni. Tali strutture boccaccesche diventano per questo più facilmente imitabili, e l'*Arcadia* può essere considerata in questo senso uno degli intermediari importanti fra il modello primo e l'applicazione generale dello schema.

Dal punto di vista dello stile individuale, si tocca qui una delicata manifestazione del carattere «composito» dell'*Arcadia*; che non solo conferma (che non ce ne sarebbe bisogno) una delle componenti, ma la precisa. E per di più questa manifestazione è tale da mostrare chiaramente le ragioni dell'artificio e anche quelle del suo sostanziale insuccesso.

E infine dal punto di vista letterario – giacché siamo di fronte ad un testo che appartiene alla storia della letteratura non meno che a quella della lingua, e che anche in questo senso merita uno sforzo di approssimazione – l'immagine del Sannazaro può essere meglio precisata: non solo nel suo rapporto con i modelli. Si apre qui il campo di verificare le manifestazioni formali del suo gusto e della sua vera natura accanto a quelle della sua educazione e delle sue velleità; e il multiforme ripetersi di un compromesso interno che, dissimulato, apparve invece soltanto come una volontaria, autorevole adesione al toscano come lingua letteraria.

Lausanne – Neuchâtel

Fredí Chiappelli