

GIOVANNI NENCIONI

---

FRA GRAMMATICA E RETORICA

UN CASO DI POLIMORFIA DELLA LINGUA

LETTERARIA DAL SECOLO XIII AL XVI

## I.

Le forme ora concorrenti ora avvicendate *dissero* e *dissono* – con quelle strettamente connesse *fussero* e *fussono*, *avrebbero* e *avrebbero* (e con le loro varianti *disseno*, *dissano*, *fussino*, *fusseno* ecc.) – se forse non hanno la lunga storia dell'oscillazione tra le due diverse desinenze della prima persona dell'imperfetto indicativo (-*ava*, -*eva*, -*iva*: -*avo*, -*evo*, -*ivo*), così ben tracciata da B. Migliorini,<sup>1</sup> mostrano tuttavia vivacità o durata assai maggiori che non alternanze come *vedemo* e *vediamo*, *presero* e *presarono*, e simili; perciò attirano l'attenzione del lettore linguisticamente più inconsapevole. Anch'io, colpito da questo spiccante episodio di polimorfia della nostra lingua letteraria (fino a tutto almeno il Cinquecento) venni via via, non però in modo programmatico, prendendo qualche nota, con la convinzione che il solo reticolo delle registrazioni, una volta ben fitto, avrebbe largito quel filo storico che l'occhio esperto del dialettologo trae dalle isoglosse della carta linguistica; filo da cui mi aspettavo di conoscere i limiti e i sensi di siffatta polimorfia. A tutt'oggi i miei spogli sono troppo rari e parziali per pretendere a un risultato conclusivo; ma m'inducono a esporli qui anzi tempo i *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, curati da A. Castellani per l'Accademia della Crusca,<sup>2</sup> i quali, fornendomi una larga e accurata messe di spogli che integrano i miei fino a tutto il Trecento, mi mettono in grado d'intavolare un discorso in cui non può, ovviamente, non entrare la *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten* di G. Rohlfs.

<sup>1</sup> *Storia della lingua italiana*, in « Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana », II (Milano, 1948), p. 201 sgg.

<sup>2</sup> Firenze, Sansoni, 1952.

Leggesi appunto nella grammatica storica del Rohlfs che le forme in *-asseno*, *-esseno*, *-isseno* dell'imperfetto congiuntivo appartengono alla lingua più antica, come mostrano esempi del Sacchetti (*fossono*, *avessono*), di Guittone (*volesseno*), di Dino Compagni (*potessono*), del Machiavelli (*tenessino*, *fussino*);<sup>1</sup> e che « der Ersatz durch *-assero*, *-essero*, *-issero* ist wieder [cioè, come nel caso di *io credessi* in sostituzione di *io credesse*] durch das Passato remoto bedingt » (II 1 [Bern 1949], p. 349 sg.). A trattamento simile trovansi sottoposte le forme del perfetto forte (per l'alternanza *-ebbero*: *-ebbono* del condizionale si rinvia semplicemente alle osservazioni sul perfetto [II 1, p. 392]): chè, dopo la premessa di un cenno etimologico, affermando la legittima priorità delle uscite in *-ro* sia per la flessione debole che per la forte, leggesi come anche quest'ultima in una parte del dominio toscano avesse subito l'influenza del presente, si da soffrirne, a differenza della prima, la sostituzione di *-ro* con *-no*; esempi abbastanza frequenti di tali forme porgendo il *Decameron* (*dissono*, *uccisono* ecc.), Dino Compagni e il Sacchetti, la stessa prosa del Trissino (che ha *disseno*) e gli antichi testi senesi, mentre nel fiorentino vernacolo si perpetua ancor oggi la versione *feciano*, *dissano*, *dèttano* (ivi, p. 356).

Dopo le osservazioni in proposito del Parodi e dello Schiaffini (i cui *Testi fiorentini* sono del resto citati nella bibliografia generale e più volte nel corso dell'opera) un procedere così sbrigativo e soprattutto aporetico si spiega solo col riflettere che esso è la conseguenza di un metodo, il metodo dell'inchiesta dialettologica trasferito allo studio della lingua letteraria. È doveroso riconoscere che il trattato del Rohlfs, opera per tanti aspetti fondamentale, oltre a non aggiungere, sul fenomeno in questione, a quanto già insegnavano la grammatica storica del Meyer-Lübke, il manuale del Wiese ecc., oltre a trascurare le articolazioni e i problemi impostati dallo Schiaffini, ci propone un concetto di « lingua antica » abbracciante per l'indiscriminato spazio di almeno 250 anni Guittone e il

<sup>1</sup> Seguo, qui e più avanti, passo passo il testo del Rohlfs e l'ordine delle sue citazioni.

Machiavelli, del quale non possiamo oggi dichiararci soddisfatti. Come insoddisfatti dobbiamo restare del veder non chiaramente distinti, a proposito della terza persona plurale del congiuntivo imperfetto, la priorità etimologica della desinenza *-asseno*, *-esseno*, *-isseno* (dal latino *-assent*, *-issent*, *-issent*) e i tardi fatti di prestito o di sostituzione analogica che sono le forme in *-eno*, *-ono* od *-ino* del Sacchetti o del Machiavelli. Non per nulla venticinque anni fa ad un benemerito linguista come Silvio Pieri, ingiustamente scontento del testo critico della *Divina Commedia* procurato da Giuseppe Vandelli (scontento soprattutto degli idiotismi e arcaismi mantenuti, secondo lui, a incrostare senza necessità il poema), lo Schiaffini ricordava la « rigogliosa ricchezza di forme del fiorentino antico » che, nel momento in cui Firenze diventava potenza egemonica della Toscana e imponeva il suo predominio anche linguistico attraverso un modello dell'autorità di Dante, portava in sé i segni delle precedenti supremazie politiche, economiche, culturali e quindi anche linguistiche d'altri centri toscani.<sup>2</sup> Ricordava insomma, a chi tendeva a semplificare e livellare, la discontinuità del movimento linguistico, la varietà delle correnti che, per ragioni di prestigio, s'incrociano e sovrappongono nella lingua di un centro culturalmente recettivo ed attivo, e la libertà con cui lo scrittore, grazie all'acronia della lingua letteraria, a tutte attinge, alternando, opponendo o mescolando secondo il suo gusto. Giungono ora, di rincalzo a quelli dello Schiaffini, gli spogli e le osservazioni del Castellani, più che bastevoli, per il Duecento e in parte per il Trecento, se non a riempire la storia del nostro fenomeno, a rompere almeno gli schemi delle grammatiche storiche; e, per il Quattro e buona parte del Cinquecento, le conclusioni degli spogli di K. Huber, anticipate nelle sue *Notizen zur Sprache des Quattrocento*,<sup>2</sup> dove i fatti linguistici sono inquadrati in una chiara nozione della

<sup>1</sup> Note sul colorito dialettale della *Divina Commedia*, in « Studi Danteschi », XIII (1928), p. 42 sg. Cfr. ora G. DEVOTO, *Protostoria del fiorentino*, in « Lingua Nostra », XII (1951), p. 29 sgg.

<sup>2</sup> In « Vox Romanica », XII (1951), p. 1 sgg.

lingua letteraria, dei fattori della sua evoluzione e dei suoi rapporti con la lingua parlata.

Dallo Schiaffini sappiamo dunque che « le forme più antiche, quali risultano dai testi – messa da parte ogni speculazione aprioristica – sono *cantaro* e *furo* (o *sim.*), *fecero*, donde, col -no di *cantano* e *stanno*, *cantarono*, *furono* e *fécero*, “escrescenze analogiche”». Quanto alle altre forme, la loro rarità nei testi remoti e il loro affittarsi in quelli della metà del Trecento (o anteriori, ma conservati in apografi di quel torno di tempo o più tardi, come, ad esempio, la *Cronica* di Dino Compagni) ci autorizza a «supporre che su *cominciò* si trasse *cominciorono*, – posteriore a *cominciarono* e, ancor più, a *cominciario* – in un'età in cui su *leggono* e *leggevano* si ebbe a foggiare, o si era già foggiato, *vidono* (cfr. anche *erono*); di qui le “conformazioni” *vedressono*, *vedrebbono*. Con scambio di suffisso, in prosieguo di tempo o supergiù nello stesso lasso di tempo, si ebbe, al perfetto, *vidoro* (come, viceversa, al presente, *debboro* per ‘debbono’, *cacciario* per ‘cacciano’); e su *vidoro* si conió *cominciorono*.... Ecco la trafila: *amono*, *amaro* e *videro*, *amarono* e *viderono* (su *amano*), *amorono* (su *amò*), *vidono* (su *leggono*), *vidoro* (con scambio di suffisso) e, su *vidoro*, *amorò*». <sup>1</sup> Quanto al problema se le innovazioni del tipo più antico abbiano fatto ingresso nel fiorentino movendo dai dialetti occidentali, o piuttosto dal pratese, oppure si siano affermate per un'evoluzione indigena e spontanea, variamente comune a tutti i dialetti toscani, lo Schiaffini (salvo che per la desinenza *eno*, molto rara nel fiorentino, per la quale egli inclina dubitosamente ad una soluzione immigratoria di marca pisano-lucchese) non si pronuncia, convinto che alla generale difficoltà di distinguere tra ciò che proviene da mutamento spontaneo e ciò che proviene da prestito si aggiunge la rarità del prestito nel campo della morfologia. <sup>2</sup> Lo spoglio del Castellani che, insieme a quello dello Schiaffini, esaurisce quasi tutto il materiale linguistico fioren-

<sup>1</sup> A. SCHIAFFINI, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, Firenze, 1926, pp. XVII-XIX.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. XIX-XXIV.

tino del Dugento, attestato (fatto da sottolineare) in manoscritti dello stesso secolo, conferma questi risultati: la generazione più antica (circa il 1220) usa sempre -aro, -éro, -ero, -iro, fuoro; mentre i testi dopo il '50 offrono vari esempi di -ono, -irono, -arno, ebboro e furono, o addirittura alternano le forme in -ro con le nuove. Uno di essi, poi, preferisce quasi esclusivamente -arono ed esclusivamente -ono. Le terze plurali dell'imperfetto congiuntivo e del condizionale vanno insieme a quelle dei perfetti forti. <sup>1</sup> Questo per il Dugento. Per il Trecento, sia gli spogli dello Schiaffini (su testi della prima metà del secolo), sia quelli del Castellani (estesi fino ai primi decenni del Quattrocento) mostrano la netta prevalenza, o addirittura l'impero, nei perfetti deboli del tipo in -arono (talvolta contaminato in -orono), e nei forti del tipo in -ono (interpolato con -ero e con -oro, che domina in alcuni testi, come in Paolo da Certaldo). I miei spogli, per le opere più vaste solo parziali, danno: <sup>2</sup> nel *Novellino* (ediz. Sicardi) la norma è, salvo sporadiche eccezioni, *andaro*, *trassero*, *piacessero*; la *Tavola Rotonda* (nella lezione del codice mediceo-laurenziano della prima metà del sec. XIV, seguito dal Polidori) oscilla tra -aro ed -arono, ma punta decisamente su -ono, talvolta alternandolo con -oro; nella *Cronica* di Dino Compagni (il cui più antico manoscritto risale, si badi, alla metà del secolo XV; ediz. Del Lungo) *andor(ono)*, *seppono*, *trovassino* e *sarebbono* sono la norma, *cacciaro(no)*, *nacquero* ecc. l'eccezione; la *Cronica domestica* del Veluti (ediz. Del Lungo e Volpi) ha costantemente *comperarono*, *feciono*, *avessono*, *avrebbono*; <sup>3</sup> la *Cronica* di Giovanni Villani

<sup>1</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 146 sg.

<sup>2</sup> Avverto qui una volta per tutte che, quando fornisco delle cifre, e quindi ho posto particolare impegno a rendere il mio spoglio esauriente ed esatto, anche allora, anzi proprio allora, sarò incorso in qualche errore di calcolo. Credo che ciò capiti a tutti gli spogli e soprattutto ai calcoli e statistiche condotti da letterati. Ne chiedo scusa in anticipo; tanto più che galeotta di quegli errori è stata spesso la poesia, che si è vendicata, distraendome, della mia mortificante esazione.

<sup>3</sup> Nelle cento pagine (un terzo dell'opera) che ho diligentemente spogliate i soli casi di *pagorno*, *morissero* e *partissino* li ho trovati nel brano giuntoci

(ediz. Magheri confrontata con quella antologica dello Zingarelli) alterna *-aro* con *-arono*, ma ad *↳ero*, non frequente, preferisce *↳ono* tanto nel perfetto che nel congiuntivo (in uno stesso periodo si susseguono a breve distanza le forme *presono*, *aggiunsero*, *diedono*); la *Cronica* di Matteo Villani predilige *mandarono*, *viddono*, *traessono*, *vorrebbero*; i *Fioretti di S. Francesco* (ediz. Casella) optano decisamente per *disparvono*, *tenessono*, *sarebbono* da un lato, per *-arono* (talvolta *-orono*) dall'altro. Ora, poichè Prato e Pistoia non si differenziano gran che da Firenze, e Siena e la Toscana orientale conservano a lungo le forme originarie, <sup>1</sup> si deve concludere, col Castellani, <sup>2</sup> per la conferma (salvo in una sottospecie del tipo *↳oro*, cioè in *ebboro*, che, essendo anteriore alle forme in *↳ono*, deriverebbe direttamente dalla forma in *↳ero*) dei risultati dello Schiaffini, e ci si può decidere, uscendo dal dilemma in cui egli aveva prudentemente sospeso il proprio giudizio, per la soluzione della fiorentinità dei tipi di perfetto presi in esame e della loro evoluzione indigena e spontanea.

Gli scandagli che sono venuto riassumendo si tengono però, a ben guardare, più sul piano delle scritture documentarie (o dello scriber pratico) e della letteratura domestica e borghese (così florida a Firenze) che su quello della «scienza del bel parlare e del dittare». È ora indispensabile passare sull'altro piano; e, completando l'indagine quantitativa, per lo meno impostare quella qualitativa: vedere cioè come di fronte alle forme più recenti, in concorrenza ormai con le antiche, si comportassero gli stilizzatori e regolatori del fiorentino 'civile', del volgare, per dirla in termini danteschi, municipale, i *doctores illustres* che, per cantare in stile sommo i *magnalia*, «de tot rudibus Latinorum vocabulis, de tot perplexis constructionibus, de tot defectivis prolationibus, de tot rusticanis accentibus» trassero, «artis assiduitate scientiarumque habitu», un volgare «tam egregium, tam extricatum, tam perfectum et

non autografo ma nella trascrizione fattane da PAOLO VELLUTI nel sec. XVI (pp. 9-24).

<sup>1</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 151 sgg.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, I, p. 154 sgg.

tam urbanum» da misurare, pesare e ragguagliare a sè il gregge dei volgari municipali italiani. Se vero è che alla loro *discretio* s'imponesse compito primo la scelta, secondo apprezzamenti anche fonologici, del lessico e la costruzione (come dimostra proprio il trattato di Dante, specchio della coscienza artistica e linguistica dei più alti di quei *doctores*, e il suo stesso giudizio su Guittone, «numquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetum»), è anche vero che nel dantesco vaglio dei singoli volgari italiani, e particolarmente dei toscani, si producono esempi in cui forme verbali plebee e dialettali si affiancano a vocaboli di egual natura; <sup>1</sup> nè manca una condanna basata esclusivamente sopra un tratto morfologico, quella dei Padovani «turpiter sincopantes omnia in *-tus* participia et denominativa in *-tas*, ut *mercò* et *bontè*» (I XIV 5). C'interessa quindi sommamente lo spoglio dei poeti, *lato sensu*, stilnovisti, di quelli in specie che Dante considera pervenuti al volgare illustre; e la tradizione manoscritta, benchè tarda, specie se di mano toscana, non ci darà difficoltà e sospetto che per una parte, per le forme in *↳ono*, non certo per quelle in *↳ero*, ormai contro corrente nell'uso comune e popolare.

Ma qui, prima d'inoltrarci, conviene fermare l'attenzione sul differente sviluppo della lingua della prosa e di quella della poesia, già chiaramente rilevato nel 1869 da Gino Capponi in un mirabile articolo che P. O. Kristeller e G. Folena <sup>2</sup> hanno sottratto ad un ingiusto oblio. «... Si tenga a mente - scriveva il Capponi - come tra l'uso della poesia e quello della prosa le cose andassero in modo diverso. La poesia lirica fu italiana dai suoi primordii e si mantenne: da Ciullo d'Alcamo siciliano al Guinicelli bolognese ed al Petrarca un andamento sempre uniforme la conduceva fino al sommo della perfezione per una via che rimase sempre l'istessa nel corso dei secoli. Emancipatasi dal latino prima della prosa, fu in

<sup>1</sup> Cfr. *De Vulgari Eloquentia*, a cura di A. MARIGO, Firenze, 1948, I XI 4-5, XII 6-7, XIII 2, XIV 6, e il relativo commento del Marigo.

<sup>2</sup> KRISTELLER, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, in «Cultura Neolatina», 1950, p. 141 n. 14; FOLENA, *Gino Capponi storico della lingua*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», Firenze, 6 dic. 1952.

essa più certo l'uso della lingua ed ebbe consenso che l'altra non ebbe: quindi noi troviamo che in sulla fine del Quattrocento v'era una lingua nazionale della poesia, che nulla ha per noi nè d'antiquato nè di provinciale; il che non può dirsi dei libri di prosa». <sup>1</sup> Non diversamente pensa, a tanti anni di distanza e con ben altra somma di accertamenti specifici, il Kristeller: pel quale «realmente verso il 1300 vi fu una lingua poetica comune per tutta l'Italia» e mantenutasi fino ai nostri giorni, chiamata toscana da due autori non toscani del Trecento, Antonio da Tempo di Padova e Gidino da Sommacampagna di Verona, mentre «nel Duecento e nel Trecento vi fu sì una lingua prosastica toscana, ma non una lingua prosastica italiana comune, e... è quindi un anacronismo parlare a proposito di quel periodo di una 'prosa italiana'» (il che poi non significa affatto che la Toscana avesse una posizione di monopolio nella vita intellettuale del tempo e che molti rami della letteratura non fossero coltivati nelle altre regioni come o più che in Toscana). <sup>2</sup> Ovviamente tale differenza e divergenza di tradizione, affermatasi sul piano nazionale, non poteva non riflettersi su quello regionale della stessa Toscana e municipale di Firenze. Rispondendo alla domanda perchè il passaggio dall'uso letterario della prosa latina a quello della volgare sia avvenuto prima e più spesso in Toscana che nelle altre regioni, il Kristeller pone in evidenza, tra gli altri, il fattore culturale e sociale. «L'elemento più importante - egli scrive - fu probabilmente il fatto che la Toscana dopo la metà del Duecento sviluppò una specie di 'cultura commerciale', la cui espressione letteraria fu determinata dagli interessi intellettuali di una larga classe di commercianti e d'artigiani, e non diretta dalle tradizioni di qualche vecchio centro universitario locale, come avvenne a Bologna, a Padova e a Napoli». <sup>3</sup> È dunque al dinamico fervere della sua società rin-

<sup>1</sup> *Fatti relativi alla storia della nostra lingua*, in «Nuova Antologia», XI (1869), p. 673.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 141, 145 sg.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 146.

novata in senso borghese, e non al chiuso esercizio della scuola, che Firenze deve quella ricca fioritura prosastica di cronache, ricordi, epistolari, documenti ecc. che va sotto gli appellativi di domestica e, appunto, borghese, e che si distingue per lo schietto aderire, nella sostanza e nello strumento espressivo, alla viva realtà contemporanea; mentre l'alta poesia d'amore e di dottrina si ricollega, almeno in parte, agli ideali di una cultura aristocratica in via di esaurimento. Si attua così, fin dalle origini, ciò che Huber chiama il paradosso della lingua toscana: quando Dante porta alla sua acme la lingua d'arte del medioevo, la classe sociale che dovrebbe esserne la vessillifera è al suo tramonto. Di conseguenza la più alta tradizione stilistica, costituitasi nel segno del passato, s'impronta di un'aulicità che la condanna a dissociare, nelle idee e nelle forme, il proprio destino da quello non solo della lingua parlata ma altresì di buona parte della scritta, acquistando in cambio dell'agile adeguarsi ad una realtà in movimento una unità e stabilità garantite per i secoli. <sup>1</sup> Ma se sul piano, oltre che nazionale, regionale e municipale della Toscana occorre distinguere fra storia della prosa e storia della poesia, e dei loro rispettivi linguaggi, è anche prudente guardarsi da una stretta osservanza del 'genere'. Come vi è una poesia domestica e borghese (detta anche - da chi non ama quegli appellativi - comico-realistica) che si affianca alla prosa di egual titolo e ne condivide il contatto con l'uso linguistico corrente, così vi è una prosa che, per la confusione tra prosa e poesia cui nel medioevo condusse l'applicazione alla *oratio soluta* di tutte le forme di ornato, del ritmo e della rima <sup>2</sup> e per la tensione stilistica conseguente, non può disgiungersi dalle sorti della poesia lirica e dottrinale. Senza escludere ogni interferenza dei maestri «del bel parlare e del dittare» con la letteratura divulgativa toscana e il suo linguaggio, <sup>3</sup> si può ormai dare

<sup>1</sup> HUBER, *op. cit.*, pp. 6 sgg., 16.

<sup>2</sup> C. SEGRE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, Roma, 1952, p. 81.

<sup>3</sup> Cfr., per Brunetto Latini, SEGRE, *op. cit.*, p. 116 sgg.

per scontato che le *Lettere* di Guittone e la *Vita Nuova* non sono, nè per la materia nè per la forma, separabili dalle rime dei rispettivi autori.<sup>1</sup>

Guido Cavalcanti (ediz. Di Benedetto) non ha che *vider*, *dissermi*, *fosser*, e nessun condizionale; Lapo Gianni solo *avesser*, *cantasser*, e nessun perfetto forte o condizionale; Gianni Alfani solo *preser*, *tornasser*, e nessun condizionale, e così Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia. A malgrado dunque della rarità, in quei poeti, delle terze persone plurali del passato remoto, del condizionale e del congiuntivo imperfetto, risulta evidente che il fiorentino illustre optò decisamente per l'uscita in *-ero*, così come scelse con altrettanta decisione quella in *-aro* (*-iro*) per il perfetto debole. Il *Fiore* (ediz. Parodi), salvo sporadiche forme in *-oro* (*ricaddor*, *cognobbor*) concorda con i poeti dello Stil nuovo anche nel dar la preferenza, sia pure non esclusiva, a *giurar* su *sentiron*; e l'*Intelligenza* (ediz. Di Benedetto) si comporta egualmente: il che, se essa fosse di Dino Compagni (e a parte il fatto della più tarda tradizione manoscritta della *Cronica* e della minore alterabilità del verso rispetto alla prosa), ci mostrerebbe una eloquente diversità di comportamento dello stesso autore sul piano dello scrivere domestico e su quello del versificare addottrinato.<sup>2</sup> Che l'opzione sia di carattere stilistico mi pare innegabile: ma non di ragione metrica – o per la rima (come tra *ho* ed *aggio*, *morrò* e *morroe*, *potè* e *poteo*, *io* ed *eo*, *tenea* e *tenia*, *moveano* e *movièno* ecc.) o per la misura del verso (come talvolta è il caso tra *portarono* e *portaro*) o per la sua armonia (cose escluse proprio dalla univocità della scelta) –; di ragione bensì qualitativa, tra due tipi che alla *discretio*, al sentimento linguistico del poeta dovevano apparire di dignità diversa: l'uno ab antico acquisito alla lingua materna, alla tradizione letteraria indigena, nonchè a quella prestigiosa della scuola siciliana (di sì alto prestigio anche linguistico presso i

<sup>1</sup> Cfr. SEGRE, *op. cit.*, pp. 65, 81 sg., 162 sg., e G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, 1953, pp. 49, 51, 64; i quali rinviano entrambi per Guittone allo Schiaffini e per Dante al Parodi.

<sup>2</sup> Sulla lingua dell'*Intelligenza* vedi ora G. PETRONIO, *La rima nell'Intelligenza*, in "Giornale stor. d. lett. ital.", CXXIX (1952), p. 363 sgg.

poeti toscani, da imporre loro non solo prestiti lessicali, ma fonetici – come le rime del genere *dire-avire*, *pittura-innamura*, l'uso di forme non dittongate, specie in rima ecc. – e, ciò che più conta, morfologici – come l'imperfetto e il condizionale in *-ia* ecc. –); l'altro fresco e crudo, trionfante nell'uso popolare e parlato, quindi più conveniente a scritture confidenziali.<sup>3</sup>

E Dante? Per la *Vita Nuova* non c'è che da ripetere quanto accertò il Barbi: «Nella terza plurale [del perfetto] è comune a K e a M<sup>2</sup> la finale *-aro*, *-ero* (*cominciario*, *andaro*, *trapassaro*, *mandaro* ecc. *potero*); S To hanno anche questi esiti, ma preferiscono per la prima coniugazione *-arano*, e To ha anche *poterono*, forme meno antiche e da imputarsi quindi ai copisti... S ha anche *feceno* e *ebbono* (due volte), ma pei perfetti forti sono generalmente d'accordo tutti i testi nelle desinenze *-ero*.... Nella terza plurale [del congiuntivo imperfetto] *-ero*, tranne che M ha una volta *potessono*, e S *coprissoro*, *udissoro*, *fossono*, *desiderassono*, *uscissono*. Ma vale anche qui l'osservazione fatta per il perfetto....» Seguono considerazioni simili per la terza plurale del condizionale.<sup>3</sup> Le *Rime* (ediz. Barbi) si tengono ferme a *levaro*, *potero*, *feriro*, *furo*, *disser*, *acceccasser*; salvo un *saliron* e un *furon*, che non sono, giudicando a posteriori, imposti

<sup>1</sup> Prima di affrontare autori ben più importanti non sarà senza interesse notare che i rimatori pistoiesi, pisani e lucchesi del Dugento (ediz. Zaccagnini e Parducci) nel condizionale alternano forme con *\*hebuì* a forme con *habebam* (*sria*, *pensria*, *doveriano*, *srei*, *sre*, 'sarebbe') e nel perfetto debole hanno *crearo*, *gittarono*, *troformormi*, *nascero*, *furon*; mentre del forte e del congiuntivo non ci danno – se nulla mi è sfuggito – alcun esempio. Guittone (ediz. Egidi), che ci è giunto parte in un codice di mano pisano-lucchese, parte in un codice di mano fiorentina, se ha forme non fiorentine come *fun* (cioè *funno*), *façeno* ecc. (in cui concorda coi poeti occidentali), nel perfetto debole (*ennantir*, *piagar*, *odiario*, *perdero* ecc.), nel forte (*ebbero*, *pianser*) e nel congiuntivo imperfetto (*vedesser*, *avesser*, *sostenesser*, *fosser* e *fusser*) collima coi fiorentini stilnovisti.

<sup>2</sup> Le sigle K, M, S, To indicano i codici descritti dal Barbi alle pp. XIX sgg., XXVII sgg., XXXIV sgg. e LXIV sg. della sua edizione critica della *Vita Nuova* (Firenze, 1932), e cioè rispettivamente, il Vaticano Chigiano L, VIII, 305, il Codice Martelli, il Magliabechiano VI, 143 della Bibl. Nazionale di Firenze, il codice della Bibl. capitolare di Toledo, cajon 104, num. 6, Zelada.

<sup>3</sup> BARBI, *op. cit.*, p. CCCIV sg.

dalla misura del verso, ma precedono parola iniziata da consonante: « *saliron* tutti su ne gli occhi miei », nella canzone « Amor, che movi tua virtù... » v. 30, e « secondo il lor parlar *furon* dilette », nella canzone « Tre donne intorno al cor... » v. 14. Nella prosa dei due primi trattati del *Convivio* (ediz. Busnelli e Vandelli), dove domina l'atemporale presente del ragionamento speculativo, ho notato 12 perfetti forti in *ero* (più un *fero* e un *fenno*), nessuno in *ono*; 6 condizionali in *ero*, uno solo in *ono*; 3 perfetti deboli in *-aro*, *-iro*, 2 in *-aron(o)* e 2 *furono*, tutti e sette del pari seguiti da parola con inizio consonantico. È evidente che, mentre si conferma, anche nella prosa 'illustre', la tradizione di *ero* (già il dittatore Brunetto, sebbene in rima non superasse il volgare municipale [*De vulg. eloq.* I XIII 1], aveva optato nella *Rettorica* - salvo qualche macchia in *ono*, *eno* ed *oro*, nonchè in *-arono* ed *-irone*, forse attribuibile agli amanuensi - per le forme in *ero* e, rispettivamente, *-aro*, *-ero*, *-iro*, esclusive, salvo un *furon*, nel *Tesoretto* [ediz. Di Benedetto]),<sup>1</sup> quella di *-aro* - se si deve disgiungere Dante dai suoi copisti - si scinde a favore di *-arono* e si dispone a ritrarsi nella lingua poetica, dove, premuta anche lì dalla invadente concorrenza della *parvenue*, si apparterà a poco a poco nell'empireo dell'arcaismo.

Per lo spoglio di Dante non può, purtroppo, utilizzarsi la *Concordanza* di Sheldon e White, non tanto per esser condotta con criteri non linguistici, quanto per essere anteriore alle migliori edizioni delle opere. Come per la *Vita Nuova*, le *Rime* e il *Convivio*, così per la *Commedia* bisogna ricorrere direttamente al testo, che io ho avuto sott'occhio nelle edizioni del Vandelli e del Casella. Ecco il risultato dello spoglio dei primi 15 canti di ogni cantica: perfetti deboli in *-aro* ecc. 12 nell'*Inferno*, 28 nel *Purgatorio* (10 in rima), 14 nel *Paradiso* (5 in rima); perfetti deboli in *-aron(o)* ecc. uno nel *Purgatorio* e 2 nel *Paradiso* (ma in rima i sincopati *rifondarno* e *portarno*, l'uno in *Inf.* XIII 148, l'altro in *Par.* XI 108); perfetti forti in *ero*

<sup>1</sup> La *Rettorica di Brunetto Latini*, testo critico a cura di F. MAGGINI, Firenze, 1915, p. XL.

19 nell'*Inferno*, 12 nel *Purgatorio* (11 secondo l'ediz. Casella), 16 nel *Paradiso*; imperfetti congiuntivi in *ero* 3 nell'*Inferno*, 6 nel *Purgatorio*, 5 nel *Paradiso*; condizionali in *ero* 3 nell'*Inferno*, 4 nel *Purgatorio* e 3 nel *Paradiso* (il tipo *sariano* o *sariano*, metricamente più maneggevole, predomina su *sarebbero*); poi 4 *furon* nell'*Inferno*, 5 nel *Purgatorio* e 2 nel *Paradiso* (1 secondo Casella), contro 8 *fur(o)* nell'*Inferno* (12 secondo Casella), 3 nel *Purgatorio* (2 secondo Casella) e nessuno nella terza cantica, e 9 *fuor(o)* nell'*Inferno* (5 secondo Casella), di cui uno in rima, 5 nel *Purgatorio*, di cui due in rima (4 secondo Casella), e 9 nel *Paradiso* (8 secondo Casella). Non mancano forme ricostruite: *dier*, almeno tre volte, *fer(o)*, almeno otto volte, di cui due in rima; *fenno*, almeno cinque volte, e tutte in rima; e infine *apparinno* ed *uscinci*, anch'essi in rima. Certo il mio spoglio è parziale, quindi eccepibile; ma due fatti son pur sintomatici: l'assenza delle forme in *ono*, non motivabile con ragioni metriche, e, viceversa, l'impiego eccezionale, in rima e quindi per esigenza del metro, di forme non schiettamente fiorentine, come *fenno* e *apparinno*.<sup>1</sup> Essi ci ammoniscono a non abbandonarci alla convinzione che la lingua della *Commedia* sia incomparabilmente più varia e più mista, più spregiudicata, in ogni suo settore, di quella della lirica; ma d'altra parte ci mostrano come, nei confronti sia del più severo cribratore e smunicipalizzatore del volgare fiorentino Guido Cavalcanti, sia delle stesse *Rime* dantesche, l'impasto della *Commedia*, anche nel campo in cui il sentimento linguistico è più conservativo, quello della morfologia, accresca i suoi colori, ospitando forme straniere accreditate da prestigio letterario o già intruse, dai dialetti toscani, nel fiorentino. Si veda qualche altro esempio: l'epitesi di *ne* a voci ossitone e a monosillabi, carattere non fiorentino comune a tutta la Toscana, specie meridionale, sporadico nei testi del Dugento e raro in quelli del Trecento a

<sup>1</sup> *Fenno*, *apparinno*, *uscinno* rientrano piuttosto nell'ambito del toscano occidentale (lucchese-pisano). Cfr. CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 49 sg.; e già il PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in « Bull. Soc. dant. », N. S., III (1895-96), p. 129, li considerava di tipo occidentale e meridionale, insieme col *terminonno* di *Par.* XXVIII 105.

Firenze, dove doveva sonare come un provincialismo o un rusticismo, eppure usato nella *Commedia* in rima;<sup>1</sup> e l'imperfetto in *-ia*, *-iano*, *-ieno* invece che in *-ea*, *-eano*, carattere comune al senese e all'aretino-cortonese,<sup>2</sup> ma insieme superdialettale a causa della sua presenza nella lirica siciliana, il quale, alternantesi nelle rime di Bonagiunta e dei poeti pisani alla forma normale, manca a quelle del Cavalcanti e a quelle di Dante (libri II, V, VI e VII), salvo qualche caso in rima nella *Vita Nuova* e nelle canzoni del *Convivio* (nessun caso nella prosa), ma nella *Commedia*, pur non sovrabbondando, s'intrude anche nel corpo del verso.<sup>3</sup> « Dante – scriveva il Parodi più di cinquant'anni or sono, tracciando un bilancio di lingua individuale ancora attualissimo – sorge nel bel mezzo del periodo dialettale, che è proprio delle origini di ciascuna letteratura e che ha per suo principal carattere l'ibridismo. Dobbiamo dunque distinguere, fra gli elementi costitutivi della lingua dantesca, in primo luogo quelli schiettamente dialettali: il fondo fiorentino, che essendo divenuto la nostra lingua comune, non ci attirerà se non per certi plebeismi ed arcaismi; la parte attinta all'uso del resto della Toscana, che è naturalmente molto considerevole; quel pochissimo infine, che proviene dagli altri dialetti italiani, seppure v'è nel poema un solo vocabolo, che Dante abbia tolto direttamente a un dialetto non

<sup>1</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 41 sg.; e già PARODI, *op. cit.*, p. 116.

<sup>2</sup> CASTELLANI, *ivi*, p. 44.; e già C. N. CAIX, *Le origini della lingua poetica italiana*, Firenze, 1880, p. 225 sg.

<sup>3</sup> Mi rifò agli spogli dello SCHIAFFINI, pubblicati nel suo articolo *L'imperfetto e il condizionale in -ia (tipo "avia", "avria") dalla Scuola poetica siciliana al definitivo costituirsi della lingua nazionale*, in «L'Italia Dialettale», V (1929), p. 1 sgg. Lo Schiaffini vi sostiene che le forme in *-ia*, tanto del condizionale che dell'imperfetto, per il fatto stesso di essersi impiantate dapprima, e saldamente, nella poesia ed esser poi, e soltanto timidamente, penetrate nella prosa, provengono ai testi fiorentini e toscani dalla tradizione siciliana pel tramite della lingua poetica, e non dai dialetti della Toscana inferiore. L'oscillazione *aviano*: *avieno*, *sariano*: *sarieno*, che si presta anche al gioco della rima (si pensi al *movieno* di *Purg.* X 81), si può spiegare benissimo con la fonologia fiorentina; cfr. SCHIAFFINI, *ivi*, p. 22 sg., che si richiama alla dimostrazione di C. MERLO (in «L'Italia Dialettale» I [1924-25], p. 250).

toscano, ch'egli non abbia cioè già trovato nell'uso letterario. Tanta moderazione ci mostra come fosse squisito il senso artistico di Dante, e com'egli rifuggisse in pratica dalle sue stesse esagerazioni teoriche; sebbene al suo tempo fosse così diffuso e radicato il concetto del comunismo in fatto di lingua che Francesco da Barberino, in principio del suo trattato poetico *Del Reggimento e Costumi di Donna*, poteva scrivere, rivolgendosi a sè stesso: «E parlerai sol nel volgar toscano; E potrai mescolare alchun volgari Consonanti con esso, Di quei paesi dov'ài più usato, Pigliando i belli e' non belli lasciando». <sup>1</sup> Venendo poi agli elementi letterari, a parte i frequentissimi latinismi, che a quel tempo dovevano più ornare e sublimare che offendere, a parte le forme messe in circolazione dalla lirica siciliana e bolognese, pochi sono i gallicismi e rari gli ibridismi propri di Dante, che si aspetterebbero assai più numerosi in un periodo, appunto, d'ibridismo letterario, particolarmente propizio alle creazioni analogiche. Dante, conclude il Parodi, pur appartenendo ad un periodo d'ibridismo e checchè ne pensasse teoricamente, di fatto «meno d'ogni altro ne abusò e più d'ogni altro contribuì a farlo cessare». <sup>2</sup>

Ho parlato di ragioni metriche; e certo – se ci è lecito un giudizio a posteriori, basato cioè sui versi già definiti e prescindente dalla libertà di scelta che la forza creativa e l'abito dell'arte potevano consentire al poeta – tali ragioni sembrano seriamente invocabili per le forme in rima, per *fero* e *diero* contro a *fecero* e *dettero*, per *fora* e *sarieno* contro *sarebbe* e *sarebbero* anche nel corpo del verso, per *vedea* contro *vedeva* (cfr. «e più d'onore ancora assai mi *fenno*, Si ch'ei mi *fecer* de la loro schiera» *Inf.* IV 100 sg.; «l'ossa del corpo mio *sarieno* ancora» *Purg.* III 127, di contro a «molti *sarebber* lieti che son tristi» *Par.* XVI 142; «una sola virtù *sarebbe* in tutti» *Par.* II 68, di contro a «*fora* di sua materia si digiuno» *Par.* II 75; ecc.). Ragioni metriche possono addursi, a pari titolo, per le scelte tra *vederai* e *vedrai*, *spirito* e *spirto*, *diritto* e *dritto*,

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 92 sg.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 94.

*medesimo* e *medesmo*, che è superfluo esemplificare (fin dal primo canto dell'*Inferno*, ad esempio, ci colpisce l'antitesi tra un *vedrai* e un *vederai* ravvicinati ed entrambi in punta di verso: vv. 116 e 118); scelte, è bene notarlo, tra la forma più antica e propriamente fiorentina e quella degli altri dialetti toscani, specie occidentali, ma anche del contado di Firenze, la quale poi, almeno per il futuro e il condizionale dei verbi della seconda classe, si andrà affermando anche a Firenze verso la metà del Trecento.<sup>1</sup> Più difficile è motivare la preferenza per *fuoro* su *furo*, entrambi antichissimi, benchè, a giudicare dagli spogli del Castellani,<sup>2</sup> prevalente di molto il primo sul secondo nei documenti dugenteschi, anche non letterari. Sarà stata la maggiore anzianità e la stessa consonanza con la forma dei poeti siciliani a determinare la scelta di Dante? Un caso limite sono i versi 38 e 39 del secondo canto dell'*Inferno*: «... li angeli che non *furon* ribelli Nè *fur* fedeli a Dio, ma per sè *fuoro*»; dove, se il *fuoro* è attratto dalla rima, il *fur* che lo incalza par chiamato in causa dal bisogno di una dissimilazione, mentre il *furon* del primo verso (forma anch'essa ben attestata nei documenti più antichi), non imposto da ragioni metriche, può dipendere da un criterio eufonico, cioè, più precisamente, di fonetica sintattica. *Furon* *ribelli*, preferito a *furo* *ribelli*, sembra fare il paio con *furon* *lombardi* di *Inf.* I 68, *furon* *dinanzi* di *Inf.* IV 37, *furon* *dritte* di *Inf.* IX 37, *furon* *li peccati* di *Purg.* III 121, *furon* *lenti* di *Purg.* X 105, *furon* *sentiti* di *Purg.* XIII 25, *furon* *sì tolte* di *Purg.* XV 126, *furon* *creature* di *Par.* VII 127 (ma il testo caselliano ha *fur* *creature*), e *furon* *come spade* di *Par.* XIII 128; così come i tre perfetti in *-aron* di *Purg.* XII 111 «*cantaron* sì che nol diria sermone», *Par.* II 17 «non *s'ammiraron* come voi farete» e di *Par.* III 107 «fuor mi *rapiron* de la dolce chiostra» paiono – sempre che si debba giurare su quella lezione – dettati dalle ragioni eufoniche che li sconsigliano in *Purg.* II 69 «maravigliando *diventaro* smorte»

<sup>1</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I p. 57 sgg.; e già PARODI, *op. cit.*, p. 114.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 146 sgg.; cfr. SCHIAFFINI, *Sul colorito dialettale della Divina Commedia* cit., p. 40 sg.

e in *Par.* IV 37 «qui si *mostraro* non perchè sortita» (e sconsigliano altresì *furon*, o *fuoron*, in *Par.* IV 86 «ond'eran tratte, come *fuoro* sciolte»). Ma, anche qui, sarà bene evitar di livellare ciò che per Dante era, con tutta probabilità, qualitativamente diverso: doveva insomma riuscirgli più agevole (e la statistica ce lo prova) sostituire, a fine di eufonia, *furo* con *furono*, anch'esso ben antico, che un perfetto in *-aro* con uno in *-arone*, di tradizione più corta e nuova; tanto è vero che la forma sincopata di quest'ultimo compare solo, e sporadicamente, in rima, dove la necessità della consonanza e la nobiltà della positura ne scusano e riscattano l'umiltà araldica. Se poi dalla espressione poetica definita e conchiusa si risale alla fase creativa e ammettiamo, come per Dante è giocoforza, che il poeta non fosse passivamente soggetto alle necessità metriche, ma capace di risolverle nel senso delle sue preferenze tra forme varie per età e qualità, a seconda della particolare situazione poetica; in tal caso alle sue opzioni dobbiamo dare un valore stilistico e, per ovvia implicazione, linguistico anche maggiore. Le quali opzioni, comunque, difficili a spiegare nel singolo contesto (sotto il riguardo, per così dire, della stilistica interna), sono di più semplice interpretabilità sotto quello della stilistica esterna, del rapporto cioè tra lo scrittore e l'istituto linguistico; chè mentre a precisare le sottili gradazioni di un consenso motivato o di un distacco novatore dalla norma comune occorre un rilievo stilistico puntuale, a distinguere, generalmente, tra una adesione automatica ed una scelta consapevole può bastare la caratterizzazione sommaria di una data lingua individuale contro la altrettanto sommaria individuazione della «media» linguistica.

Ben si vede, anche da quanto abbiamo esposto finora, che il processo di grammaticalizzazione di una lingua avviene su piani molteplici, i quali, a croce e delizia dei linguisti e degli stilisti, s'incontrano ed intersecano. È quindi ovvio pensare che il partito dantesco a favore di *Leoro* non solo nello stile tragico ma pur nel comico conferisse a quel tipo morfologico un prestigio fino allora sconosciuto e lo additasse con eccezionale autorità ai *doctores illustres* in lingua di sì. Meno netto

era stato il partito a favore di *-aro*; e ciò è certo una delle ragioni per cui l'alta prosa letteraria del Trecento aderì all'uso comune o prevalente di *-arono*, mentre *-aro* seguì a dominare in poesia, dove del resto la comodità di poter disporre di due forme, una corta e una lunga, se contribuì alla conservazione della prima, non fu certo estranea all'ammissione della seconda. Sì che, mentre nelle scritture domestiche o di carattere pratico il divario tra il tipo più antico e nobile e quello più recente e familiare doveva accentuarsi, nella lingua poetica la ragione metrica, col solo creare una possibilità di scelta, e quindi di relativa equivalenza tra di essi, lavorava a ridurlo. Più che Dante comico, il cui (per dirla col Contini) plurilinguismo doveva autorizzarsi, oltre che da argomenti stilistici o metrici, anche dalla fluidità della situazione idiomatica lambente l'*hortus conclusus* dello stilnovismo, più che Dante fu il Boccaccio, immerso in una situazione più coagulata ma notoriamente, nella poesia in versi, più soggetto alla tirannia del metro, alla « tecnica » per manco d'ispirazione, e d'altronde più aperto al nuovo mondo borghese, fu il Boccaccio a consacrare l'incoata polimorfia della lingua poetica italiana e a trasferirla nella grande prosa d'arte. Lui che, nel ricopiare la *Vita Nuova*, cancellava quasi del tutto le impronte della tradizione poetica siciliana e dell'uso fiorentino più antico, per far luogo a quello del tempo suo,<sup>1</sup> e perciò mutava *-aro* in *-arono*, *io volesse* in *io volessi*, *udìo* in *udì* ecc.,<sup>2</sup> ma manteneva, salvo eccezioni, la desinenza *-ero* del perfetto forte, del congiuntivo imperfetto e del condizionale,<sup>3</sup> nelle *Rime proprie* e nella *Caccia di Diana* (ediz. Masera) segue lo stesso criterio, tenendosi costantemente ad *-ero* nel perfetto forte, nel congiuntivo e nel condizionale, ed oscillando tra *-aro* (sempre preferito in rima) ed *-arono*, sia pure con spiccata predilezione per il primo. La quale oscillazione, se in combinazioni come *trasportaron quasi* o *fuggiron con* di contro a *trovarlo pieni* o *incapparo ne'* riposa nell'arbitrio eufonico del

<sup>1</sup> BARBI, *La Vita Nuova* cit., p. CCLXXVIII.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. CCCIV sg.

<sup>3</sup> *Ivi*.

poeta, mal discriminabile se non forse in base ad un esatto e completo spoglio degli autografi superstiti, in nessi come *cominciario a*, *s'ornar di* di contro a *risparmiarono il* (nel *Filostrato*) o *cominciarono urlando* (nel *Ninfaie fiesolano*) obbedisce evidentemente alla misura dell'endecasillabo. È il caso del condizionale intruso *saria* di contro all'indigeno *sarebbe*: il Boccaccio, che in prosa opta quasi sempre per quest'ultimo, in poesia lo equipara al primo, come equipara *sarieno* a *sarebbero* (*-ono*), per usufruire di una comoda scelta tra forma lunga e forma corta: cfr. « ch'a palesarmi *saria* 'l mio peggiore » con « la qual *sarebbe* fin di tal dolore », nella stessa ottava 36 del *Ninfaie* (ediz. Pernicone, p. 228), e « di quanta infamia *sarien* maculate » con « tutte *potrebbon* esser quelle cose », nel *Filostrato* (ediz. Pernicone, p. 135 sg., ottave rispettivamente 151 e 146); ed è il caso di *vederò*, *vederebbe* ecc. di contro a *vedrò*, *vedrebbe*, *penrà*, *rifuotrà*, *compresti* ecc. (*vederò*, *Filostrato* p. 59 ottava 113; *vederebbe*, *ivi* p. 60 ott. 116; *rifuotrà*, *ivi* p. 54 ott. 93 [all'ott. 92 c'è *rispondrà*]; *compresti*, *ivi* p. 45 ott. 64; *penrà*, *Ninfaie* p. 228 ott. 36; ecc.), senza però, per alcune di queste forme, escludere un effetto di evocazione popolaesca o rustica, in rapporto a certe congeneri intonazioni del *Filostrato* e, rispettivamente, del *Ninfaie*.<sup>1</sup> Parallelamente a queste equivalenze più o meno imperfette, imposte dal metro, altre se ne formano o si tengono in vita a dispetto del continuo evolvere della lingua comune, sollecitate dalla rima. La tendenza ad evitare le rime tronche o sdruciole, sfruttatissime invece nel Quattro e nel Cinquecento, diminuisce il distacco, oltre che tra *-aro* e *-arono*, tra l'arcaico (o, *mutatis mutandis*, volgare)<sup>2</sup> *perdeo*, *salio* (per non parlare

<sup>1</sup> Per il carattere rustico di certe forme sincopate si veda PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, p. 114.

<sup>2</sup> S. BATTAGLIA nella introduzione alla sua edizione critica del *Teseida* (Firenze, 1938, p. cxlii) pensa che il Boccaccio sentisse *perdeo*, *salio* ecc. come di uso piuttosto volgare; al che parrebbe contraddire il Castellani, quando, dopo aver notato che *-eo*, *-io* divengono sempre più rari nelle generazioni nate dopo la metà del sec. XIII e si mantengono nella poesia, scrive: « Credo che si debba appunto all'influsso del testo poetico se le note del Boccaccio al *Teseida* recano, allato a *-é*, *-i*, *combatteo* 211, *feo* 161, *godeo* 203, *seguiu* 205 » (*op. cit.*, I, p. 144 nota 1).

dell'ormai aulicissimo *saraggio*, *avraggio* ecc., non amato dal Boccaccio e sempre più eliminato: compare, quasi sempre in rima, nel *Teseida*, anche nel *Filostrato*, manca invece nell'*Amorosa visione*<sup>1</sup> e il corrente *perde*, *salì*, come tra il popolare *chiamoe*, *staroe* e l'urbano *chiamò*, *starò*. Diminuisce, ho detto, non già annulla il diverso valore che soluzioni diverse ereditano dalla diversa origine. Non per niente, ad es., le forme *perdeo*, *salio* sono presenti nel *Teseida*, quasi sempre in rima, mentre vi manca, stando agli spogli del Battaglia (*op. cit.*, p. cxlii), il tipo *chiamoe*, *staroe*, presente invece nel rustico *Ninfaie*: vedi *chiamoe*, *arrivoe*, *ragunoe*, *trasmutoe*, *lascioe*, *rimarroe*, *staroe*, *morroe* ecc., sempre in rima, alle ottave 86, 94, 108 ecc.<sup>2</sup>

Nel giuoco dosato e discreto di queste scelte boccacciane (l'usare le forme estreme soltanto in rima ne è chiaro segno)<sup>3</sup> e delle relative stilizzazioni rientra anche il fenomeno che più ci interessa. Si prendano il *Teseida* e l'*Amorosa visione*, poemi di impegno epico e dottrinale: nel primo, di cui bisogna far conto capitale, essendoci giunto in autografo, l'esito del perfetto debole oscilla tra *-aro* ed *-arone*, mentre nel perfetto forte è costante l'uscita in *-ero*, prevalente nel congiuntivo imperfetto e nel condizionale. Le forme in *-ono* sono più frequenti nelle chiose in prosa, dove però non mancano anche tipi arcaizzanti, come *combatteo*, *seguio* e, isolatamente, *potero* (forse per influenza

<sup>1</sup> Il *Teseida*, ediz. critica a cura di S. BATTAGLIA *cit.*, p. cxlii; *L'Amorosa visione*, ediz. critica a cura di V. BRANCA, Firenze, 1944, p. cxxxvii.

<sup>2</sup> Ciò parrebbe far ritenere che *perdeo* e *salio* sonassero al Boccaccio non già volgari, come pensa il Battaglia (p. cxlii), ma aulici. Del resto, le due cose non si escludono, appunto per la molteplicità dei piani in cui si grammaticalizza la lingua: è noto che una forma, la quale sul piano letterario può valere come un arcaico preziosismo, sul piano parlato può costituire un volgarismo di non meno arcaica ascendenza. Con questa duplice soluzione non contrastano gli spogli e le conclusioni del CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 142 sgg.

<sup>3</sup> Come può essere, del resto, segno di povertà poetica. Si veda ciò che dice il BATTAGLIA, a p. clvi sgg. della sua introduzione al *Teseida*, a proposito degli accomodamenti prosastici (fino ad accogliere plebeismi evitati in altra sede del verso) cui la rima costringerebbe il Boccaccio. Il che, se quadra per il *Teseida* e l'*Amorosa visione*, non può essere esteso al felicissimo *Ninfaie*.

del testo poetico, come suppone il Castellani?).<sup>1</sup> Nell'*Amorosa visione*, che pel suo stesso carattere allegorico meno si presta alle sapide evasioni borghesi o popolareggianti cui indulgono tutte le opere, anche le più antiche, del Boccaccio, acquistando una inconfondibile e talvolta felice aria di compromesso,<sup>2</sup> nell'*Amorosa visione* la desinenza *-ono* (od *-oro*) per *-ero* è rarissima nel congiuntivo imperfetto, e nel condizionale è ancor più rara che nel *Teseida* (BRANCA, *op. cit.*, p. cxxxvii); fatto importante, perchè proprio questi due tempi, a preferenza del perfetto forte, e in ispecie il condizionale, sono i punti critici della costanza di *-ero*: è in essi che l'oscillazione si manifesta più ampia e, in certe opere, finisce col volgersi a vantaggio della forma più recente e corrente. Nel *Filostrato* ad es. (alcuni dei cui manoscritti sono abbastanza antichi, della fine del sec. XIV o del principio del XV), dove ho trovato un solo perfetto forte in *-ono* (*torsono*, p. 172) su 10 che ne ho registrati e nessun congiuntivo imperfetto di tale esito, dei 7 condizionali da me notati 3 escono in *-ono* (*gabberebbon*, *direbbono* p. 25; *potrebbon* p. 135), gli altri in *-ieno* (*dirien*, *sarien(o)* [tre volte] p. 136) per ragioni metriche. Nel *Ninfaie fiesolano* (giuntoci in manoscritti più tardi, tutti – salvo uno, che contiene solo una parte dell'opera – del sec. XV e oltre) i 22 perfetti forti che ho registrati nello spoglio completo escono tutti in *-ono*, e così i 18 congiuntivi e i 3 condizionali; le forme deboli in *-aro* compaiono tutte, salvò nella combinazione *signoreggiaro questo* (p. 343, ott. 453), in rima o sono imposte da ragioni metriche. La situazione, nei confronti del *Teseida* e dell'*Amorosa visione*, nonchè delle *Rime*, si è quindi capovolta, e ciò non può essere imputato soltanto alla non autografia e alla tardità dei manoscritti, dal momento che non possono essere imputate all'amanuense tutte le forme popolarische o addirittura rustiche che trapuntano il *Ninfaie*, quali *arò*, *arei* ecc.,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> BATTAGLIA, *op. cit.*, p. cxlii sg.

<sup>2</sup> N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, 1934, p. 333 sg.

<sup>3</sup> Secondo CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 48, *arò* ecc., tratto occidentale comune al pratese, pistoiese, lucchese e pisano, penetra nel fiorentino nella se-

*chiamoe, arrivoe, staroe, morroe* ecc. (in rima), *contentalle, menalle* (in rima), *abbiano* (in rima; le forme *siàn, bagneren, faren [faren noi]*), non in rima ma in sintagma, rappresenteranno un fatto puramente grafico),<sup>1</sup> *contradio, sforzone, n'andone*, anacoluti, proverbi, parole e giri dell'uso parlato, e tutto quel procedere alogico e discontinuo, nudo o pleonastico, con rotture e riprese, parallelismi e ripetizioni, che caratterizza in modo saputo lo stile rusticale del poema.<sup>2</sup>

La ragione di tanta varietà formale è dunque nella varietà sostanziale dell'arte del Boccaccio, che lo spinge ad attingere ai modi ora di uno ora di altro piano della sua tradizione idiomática. Ben ha concluso il Battaglia, dopo aver analizzato l'autografo del *Teseida*, che, «anche se complessivamente il Boccaccio si sforza di perseguire un tipo uniforme, secondo l'ideale, del resto, d'ogni scrittore che muova da saldi presupposti culturali e intenda inserirsi autorevolmente nella tradizione letteraria, non è tuttavia così rigorosamente osservante da eliminare e livellare tutte le incertezze grafiche e linguistiche che dovevano inevitabilmente affiorare alla sua coscienza. Di fronte al Petrarca, che ebbe un senso più aristocratico e raffinato della lingua poetica, il Boccaccio si rivela assai più incerto; ma mentre il primo si è servito di uno strumento linguistico essenzialmente lirico, già determinato da una lunga tradizione, questi è portato ad accogliere nella sua poesia narrativa, discorsiva e non immemore di atteggiamenti popolari una maggiore varietà di elementi e di forme, che tendono non più alla purezza e alla trasparenza della lirica, ma si avviano decisamente verso il tipo prosastico: non si dimentichi, del resto, che alla prosa del *Decameron* il Boccaccio è arrivato anche attraverso all'esperienza di queste ottave narrative. E perciò le concessioni all'uso volgare e parlato sono nel Boccaccio più

conda metà del Trecento. È quindi comprensibile che in un primo tempo esso dovesse sonare ad orecchie fiorentine come provinciale o rustico, e in un secondo tempo come popolare.

<sup>1</sup> Ma vedi BATTAGLIA, *op. cit.*, p. CXXVI sg.

<sup>2</sup> Cfr. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 336.

frequenti e più naturali: sono anzi necessarie al suo mondo espressivo, che a a mano mano si arricchisce di risonanze sempre più borghesi e si fa più attento all'uso vivo e quotidiano, non solo rispetto alla veste fonetica e morfologica, ma anche e soprattutto rispetto al patrimonio lessicale». <sup>3</sup> Lo staccarsi del Boccaccio dal rigore della tradizione lirica si può cogliere, oltre che nel suo procedere verso una poesia (uso l'aggettivo con accezione non di valore, ma caratterizzante) prosastica, anche nella sua ricerca di una prosa poetica. Se ne prenda la prima manifestazione, il *Filocolo* (ediz. Battaglia), caratterizzata da una «fin troppo visibile oltranza stilistica», dove confluiscono, fastosamente e mollemente, classicismo ovidiano e retorica medievale:<sup>2</sup> vi sono costanti, secondo i miei assaggi, *andarono, poterono, fuggirono* e *furono* da un lato, *videro, fossero* e *procederebbero* dall'altro; le rare eccezioni toccano il congiuntivo e soprattutto il condizionale. Ma nella prosa non meno sontuosa dell'*Ameto* (ediz. Bruscoli), che non manca di forme arcaizzanti, come *avavamo* e la prima persona dell'imperfetto congiuntivo in *-e* (*io volesse, io potesse*), normale nel sec. XIII,<sup>3</sup> l'impiego di *-ero* non è così compatto, bensì largamente macchiato di forme in *-ono* (*ebbono, feciono, volessono* ecc.), specialmente nel condizionale, dove tale forma, con quelle in *-ieno* (*crederrieno, basterieno* ecc.), è la preferita. Sporadica, invece, l'apparizione di *-aro* di contro all'imperante *-arono*; ne ho notata una sola (*reiteraro* p. 25; e una sola forma sincopata, *costituirno* p. 135), che mi sembra dettata dalla cadenza del *cursus* in fine di proposizione (*più volte reiteraro*), fatto di cui, nella prosa dei primi due secoli in genere e del Boccaccio minore in specie, bisogna tener conto, valutando certi fenomeni linguistici, come delle esigenze metriche nella poesia. D'altronde anche la forma in *-arono* poteva giovare al *cursus*, come dimostra il seguente periodo dell'*Elegia di Madonna*

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. CXII.

<sup>2</sup> A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, 1943, p. 170 sgg.

<sup>3</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 156 sgg.

*Fiammetta* (ediz. Pernicone), dove – sia detto di passaggio – le uscite in *-ero* e in *-arono* sono quasi costanti: «... Me per morta nella triste camera sopra il mio *letto portarono*, e quivi con acque fredde rivoando gli smarriti spiriti, per lungo spazio credendo e non credendo me *viva guardarono*; ma poi che le perdute *forze tornarono*...» (p. 150). Ora, come non sarebbe prudente imputare agli amanuensi tutte le macchie in *-ono* del *Filocolo* e dell'*Ameto*, così la varia osservanza del *cursus* da parte del Boccaccio non ci autorizza a rifiutare o ricostituire certi esiti dei perfetti deboli sulla supposizione di cadenze alterate o sopresse dai trascrittori. Benchè in tentazione, ed in una tentazione tutt'altro che gratuita, ci induca il fortunato confronto tra il testo del *Compendio della Vita di Dante* cavato dall'autografo e quello basato su copie posteriori. Il primo (ediz. Guerri), ad esempio, nella chiusa *merito riportaro* (p. 79) si orna di un *cursus velox* che il secondo (ediz. Rostagno) con *merito riportarono* ha perduto; ma, d'altro canto, tra il *fer simigliante* o il *poter ritrovare* (p. 68 sg.) dell'autografo e il *feciono simigliante* o il *poterono ritrovare* dei copisti la scelta non è, sotto l'aspetto ritmico, facile, ognuna delle due formule recando un *cursus*, anzi quella non autentica recando la più elegante cadenza del *velox*.

Come ci mostra il periodo della *Fiammetta* riportato sopra, non sempre operante fu, nella prosa d'arte medievale, il canone della *variatio*, che si alternava con quello opposto della *repetitio*. E' comunque ammissibile in principio e verificabile – come vedremo – in pratica che entrambi quei canoni, di giurisdizione essenzialmente lessicale, operassero anche sui morfemi. Salvo, s'intende, a decidere caso per caso, nella concretezza del contesto, se di applicazione del canone si tratti o di avvicendamenti non concertati e quindi stilisticamente irrilevanti. Ecco, ad es., un artificiatissimo passo dell'*Ameto* dove l'uso ravvicinato di due diverse forme ci lascia sospesi tra la diagnosi di uno stilema o del fortuito alternare di pezzi fungibili. «Le quali[sc. ninfe], quando con più discreto occhio mirarono gli uccelli, *videro* quelli, in sette e sette divisi, co' becchi, co' petti e con gli unghiuti piedi fieramente combattersi sopra loro;

e l'aere non altrimenti piena di piume miravano che, allora che la nutrice di Giove tiene Apollo, si vegga fioccare di bianca neve; ma, dopo lunga punza, vinte *videro* partire le cicogne. Le quali cose Ameto mirando con maraviglia, ancora con diritto vedere le cose degli dei non vedendo, per sè augurava la rimirata punza; e insieme attento con quelle donne a quello che i vittoriosi cigni dovessero fare, subito nuova luce *vidono* uscire del cielo» (p. 140 sg.). Ma il martellante ribadire del concetto in «mirare» e «maraviglia», l'iterazione di «vedere» con accezioni diverse, le consonanze (*lunga punza*) e le allitterazioni (*vinte videro*), tutti insieme miranti a una concentrata applicazione della *repetitio*, bastano ad escludere ogni velleità di *variatio* dalla coppia *videro-vidono*. Si veda invece questo passo del *Compendio della Vita di Dante* (ediz. Guerri): «Per la quale perpetua viridità [sc. del lauro] *vollero* i greci *intendere* la perpetuità della fama di coloro che di coronarsi d'esso si fanno degni. Appresso affermano li predetti investigatori non trovarsi il lauro essere stato mai fulminato, il che d'alcuno altro albero non si crede: e per questo *vollono* gli antichi *mostrare*...» (p. 93). Dopo qualche riga lo stesso motivo viene ripreso col verbo al presente: «... e per quello *vogliono intendere* i passati...»; e infine (ma solo nella redazione più ampia): «... Per la quale proprietà *intesero* i nostri maggiori una *dimostrarsene*...». Qui l'alternare tra il passato e il presente, tra *mostrare* e *intendere*, tra la rezione del verbo 'servile' e quella del verbo 'servito' può autorizzare l'ipotesi di una intenzione di *variatio*, plausibile del resto anche in altri passi dello stesso *Compendio*. In «Assai sono che, se ad agio non *sedessero*, o *udissero* uno mormorio, non *potrebbero*, non che meditare, ma leggere» (p. 80 sg.); o in una combinazione come «e quegli che ciò *facessero*, o cotal modo di parlare *usassero*, si *chiamasson* Poeti» (p. 86) sarebbe difficile escluderla, ove non si pensasse alla già inoltrata novazione del condizionale (su cui torneremo più avanti),

Quando due parole o due morfemi entrano nel lussuoso giuoco della *variatio* minimo si riduce o (per dir meglio) si è ridotto il loro scarto sinonimico. Voluttà retorica e mordente

semantico sono qualità incompatibili. Non per nulla il Foscolo, caratterizzando l'« oziosissimo stile » del Boccaccio, notava che il Certaldese accresceva dignità alla lingua ma le mortificava la nativa energia. « Tucidide adopera i vocaboli quasi materia passiva e li costringe a raddensare passioni, immagini e riflessioni più molte che forse non possono talor contenere; ond'ei pare quasi tiranno della sua lingua. Or il Boccaccio la vezzeggia da innamorato. Diresti ch'ei vedesse in ogni parola una vita che le fosse propria, nè bisognosa altrimenti d'essere animata dall'intelletto; e però "a poter narrare interamente, desiderava lingua d'eloquenza splendida e di vocaboli eccellenti feconda" (*Fiammetta*, lib. IV) ». E più avanti: « Non però è meno vero che quanto maggior numero di parole concorre a rappresentare il pensiero, tanto minore porzione di mente umana tocca necessariamente a ciascuna d'esse; bensì la loro moltitudine per la varietà continua de' suoni genera più facilmente armonia. Quindi ogni stile composto più di suoni che di significati s'aggira piacevole intorno alla mente, perchè la tien desta e non l'affatica. Ma se l'armonia compensa il languore, ritarda assai volte la velocità del pensiero; e il pensiero, acquistando chiarezza dalle perifrasi, perde l'evidenza che risalta dalla proprietà e precisione delle espressioni. Sì fatti scrittori risplendono e non riscaldano; e dove sono passionati, sembrano più addestrati che nati all'eloquenza; perciò tu non puoi persuaderti che mai sentano quanto dicono: e narrando, descrivono e non dipingono: nè viene loro mai fatto di costringere la loro sentenza in un conflato di fatti, ragioni, immagini e affetti, a vibrarla quasi saetta che senza fragore nè fiamma lasci visibile il suo corso in un solco di calore e di luce, e arrivi dirittissima al segno ».<sup>1</sup>

Che ci attestano le prose più tarde del Boccaccio? La lettera consolatoria a Pino de' Rossi e il *Corbaccio* (ediz. Bruscòli; di quest'ultimo ho spogliato 35 pagine su 79) presentano una situazione quasi paritaria tra perfetto forte o congiuntivo

<sup>1</sup> *Discorso storico sul testo del Decamerone, in Opere editte e postume. Prose letterarie*, Firenze, III, p. 59 sg.

in *ero* e in *ono*, prevalendo però sempre il primo tipo. Pel condizionale invece è normale l'uscita in *ono*, eccezionali quelle in *ero* ed in *-ieno*. Ma sarà bene porre in rilievo che nel *Compendio* già citato, giuntoci in autografo ed opera, a quanto par certo, tardissima, la preponderanza delle forme in *ero* su quelle in *ono* è ben più forte che nella lettera e nel *Corbaccio* (16 perfetti forti in *ero* contro 10 in *ono*, 24 cong. imperfetti in *ero* contro 4 in *ono*), e vi compaiono anche, ma sempre in clausola, le forme *fer*, *poter*, *chiamar* (p. 69), *riportaro* (p. 79), *ritrovar* (p. 98); come sarà bene, ciò detto, non tacere che nel testo non autografo del *Compendio* tali forme hanno ceduto il posto a quelle lunghe (*feciono*, *poterono*, *chiamarono*, *riportarono*, *ritrovarono*), e del pari molte forme in *ero* a quelle in *ono*, si da far ribaltare la bilancia a favore di queste ultime nel perfetto forte e da produrre una situazione quasi paritaria nel congiuntivo imperfetto. Lo stesso risultato, a giudicare dalle prime pagine, ci dà il confronto fra l'autografo della *Vita di Dante* (ediz. Guerri) e il testo non fondato sopra di esso (ediz. Macri-Leone). Comunque, fatta la debita tara per l'indebito apporto dell'amanuense, resta sempre un irriducibile nucleo di forme in *ono* che risalgono all'autore e che, data la severa solenne elaborazione di queste prose, non possono imputarsi alla situazione più o meno popolare dei singoli brani. Gli è che qui il ravvicinamento tra forma aulica e forma corrente mercè il loro progressivo affratellarsi nell'uso orale e scritto delle persone di cultura si è compiuto; sul piano, s'intende, della lingua letteraria, sul quale la norma comune e l'eccentricità dell'artista han finito col toccarsi, se non coincidere. In altri termini, il fatto linguistico del piano comune, che dislocato sul piano letterario fungeva da fatto stilistico, vi si è finalmente grammaticalizzato, divenendo fatto linguistico anche su quel piano, facendo cioè quasi coincidere, in sè, i due piani. Ma la grammaticalizzazione, che poteva effettuarsi anche nel senso opposto (immettendo nella lingua comune un elemento della letteraria e riducendolo, da fatto evocativo e quindi stilistico, a manifestazione della norma), si è questa volta conclusa a tutto danno della lingua.

letteraria, togliendole o almeno scolorendole una scelta di valore evocativo, senza lasciarle in cambio più che una possibilità di *variatio* eufonica.

E il *Decameron*? Se l'attento spoglio della Introduzione (ivi compreso il Proemio) e della Conclusione dell'opera, nonché delle Giornate VIII e X (la prima di situazioni popolaresche o rustiche, la seconda auliche) può avere valore indicativo nei confronti del tutto, eccone qui i risultati. Nel Proemio e nella Introduzione (ediz. Branca) contro a 23 perfetti forti e ad altrettanti congiuntivi imperfetti in *ero* rispettivamente 2 e 3 forme in *ono* (*diedono, misono; dovessero, partissono, avessono*); 2 sole forme di condizionale in *ieno* (*sarieno*, due volte); il perfetto debole sempre in *arono* ecc. Nella Conclusione dell'opera ho registrato solo tre casi di congiuntivi in *ero* e un *dissero*. La Giornata VIII presenta 38 perfetti forti in *ero* contro 8 in *ono* (*dissono, vollono* [due volte], *vennono, ripressono, richiusongli, rimasono, impromisongli*), un solo perfetto debole in *iro* ma con pronomi enclitici (*partirsi*) contro 54 in *arono* ecc.; 41 congiuntivi imperfetti in *ero* contro le due macchie *mostrassono, avessono*; 3 condizionali in *ero* (*avrebbe, vorrebbe, parrebbe*) contro 7 in *ono* (*avrebbero* ecc.) ed un *perderieno*. E si pensi che questa Giornata abbonda di rusticismi e demotismi anche fono-morfologici, come il *ve* per *vi*, il *sie* per *si* di monna Belcolore, i *meniallo, vogliallo, conoscialle* di Bruno e Buffalmacco, i *mogliema* e *moglieta*, nonché gli arcaismi e idiotismi a un tempo *venavate, vedavate, sapavate* di Calandrino e Buffalmacco ecc. Nella Giornata X troviamo 30 perfetti forti in *ero* contro 4 in *ono* (*rimasono, dissono, ricevettono, risposon*), 67 deboli in *arono* ecc. contro 3 in *aro* (*lasciar, andar, ritrovar*); 36 congiuntivi imperfetti in *ero* contro un *dimorasson*; un condizionale in *ero* (*avrebbe*) contro 3 in *ono* (*avrebbon* [due volte], *onorerebbonla*) e 2 in *ieno* (*basterieno, sarien*). Quali conclusioni possiamo trarne? Sul piano della stilistica esterna o, che è lo stesso, del rapporto tra lingua collettiva e lingua individuale esse sono evidenti: nella sua opera maggiore, a cui, come l'autore stesso dichiarava, benchè scritta non solo « in fiorentin volgare... ma ancora in istile umilissimo

e rimesso », avevan posto mano le Muse (Introd. alla Giornata IV), nella sua tutta umana *Comedia* egli ha seguito, linguisticamente, lo stesso criterio di Dante: si è allontanato dalla rigorosissima *discretio* della tradizione lirica, ma non si è abbandonato all'uso corrente, in cui, alla metà del secolo, le forme in *ono* bilanciavano quelle in *ero* nella lingua scritta e certo dovevano, in quella parlata, sommergerle; o meglio, ci si è abbandonato solo per le forme in *arono*, già ammesse da Dante ed ormai accolte anche nel verso, non per quelle in *ero*, che restano normali, salvo sporadiche eccezioni, nel perfetto forte e nel congiuntivo imperfetto, e cedono quasi totalmente solo nel condizionale, dove domina l'uscita in *ono*. Si è già osservato che questo tempo e il congiuntivo furono i primi – almeno secondo i nostri spogli – a subire, nel campo letterario, la crisi del trapasso dal morfema più antico a quello più recente; si può ora concludere che fu nel condizionale che essa si risolvette prima in senso innovativo. E vedremo più avanti come questo tempo, primo ad accettare l'innovazione, sarà l'ultimo ad abbandonarla al termine della crisi involutiva che ristabilirà il canone originario.

La posizione del *Decameron* riguardo al fenomeno che c'interessa è dunque più conservativa di quella delle opere più tarde. E anche in questo singolo fenomeno, in questo minimo cantuccio della morfologia si rispecchia il carattere linguistico di quel capolavoro: un impasto nè aulico nè plebeo, ma nobile per un connaturato aderire alla tradizione letteraria e per una costante ricerca di regolarità, onde si evitano le uscite di perfetto in *-arno, -oro(no), -orno*, le forme *arei, arò* ecc. (così frequenti nel *Ninfaie*), si rarefanno i condizionali in *-ia*, i perfetti in *-eo, -io*, il tipo *tu dichi* ecc., ma non però si rinuncia alla libertà di ricorrere agli estremi dell'arcaismo, dell'idiotismo, del plebeismo dove la situazione e il tono lo richiedano. Si che quegli elementi non sempre antitetici appaiono più come droga e macchia consapute di una normalità dignitosa, che come fattori di licenzioso miscuglio. Se quindi è da accettare l'idea di un Boccaccio linguisticamente modernizzante (cfr. BATTAGLIA, *Il Tesseida*, p. CXII sg.), essa non è da spingere oltre i limiti di un

purismo letterario che cede puntualmente al vivo richiamo della realtà senza rinnegare la tendenza conservatrice e soprattutto regolatrice insita in ogni purismo. Non per nulla a Gianfrancesco Fortunio, cui si deve la prima sistemazione grammaticale della nostra lingua, Dante appariva «alquanto trasgressore» della grammatica, il Petrarca e il Boccaccio invece «osservatori diligentissimi».<sup>1</sup>

Più difficile, anzi arduo è valutare la posizione del Boccaccio decameroniano sotto il riguardo della stilistica interna. Potrebbe sembrare a prima vista, dal momento che – ad esempio – Bruno infila due condizionali in *lono* uno di seguito all'altro in VIII 6, 35 «essi non sel *penserebbono* e *verrebbono*», l'opzione esser determinata dalla maggior popolarità di quella forma; ma ce ne dissuade il fatto che poco prima lo stesso Bruno ha usato *vorrebber* e che un *parrebber* esce pure dalla bocca di Buffalmacco, in un passo non certo 'tragico' (VIII 9, 25): due dei tre casi di condizionale in *lero* contenuti nella Giornata VIII! E ce ne dissuade anche il vedere accumulate due forme di congiuntivo ed una di perfetto in *lono* (sulle 2 e, rispettivamente, le 3 che in tutto abbiám registrato) nel breve giro di due righe dell'Introduzione, dove la situazione, narrativa e non colloquiale, nulla ha di popolare: «anzi che quindi si *partissono*, *diedono* ordine a ciò che fare *avessono* in sul partire» (Introd. 88). Si potrebbe pensare ad una *variatio*, per esempio, in X 10, 13 «l'*aurebber* per donna e *onorerebbonla* in tutte cose si come donna», come ad una *repetitio* in Introd. 21 «solamente che cose vi *sentissero* che loro *venissero* a grado o in piacere»; ma non riusciamo a renderci conto dell'alternanza tra i due tipi di perfetto forte in due frasi che si ripetono quasi identiche a distanza di 25 righe: «I valenti uomini *risposon* ch'eran contenti»; «I buoni uomini lieti tutti *risposero* ciò piacer loro» (X 10, 8 e 13). Che se poi la ragione di tali opzioni (sempre che – non ci stancheremo di ripeterlo –

<sup>1</sup> Debbo la citazione ad A. SCHIAFFINI, *Le origini dell'italiano letterario e la soluzione manzoniana del problema della lingua dopo G. I. Ascoli*, in «L'Italia Dialettale», V (1929), p. 141.

esse risalgano al Boccaccio) sta in suscettibilità o preferenze eufoniche dello scrittore, noi non siamo ancora in grado di apprezzarle come apprezziamo nel celebre verso foscoliano «giusta di glorie dispensiera è morte» la scelta del plurale *glorie* di contro al più ovvio *gloria*, a rompere la monotonia non solo della serie dei singolari ma delle uscite in *a*. Nè lo studio delle varianti o correzioni d'autore (promesseci dall'edizione critica del Branca)<sup>2</sup> nè un puntuale scandaglio del periodo boccacciano, quali sono stati condotti per altri poeti o prosatori moderni ed antichi, ci hanno ancora introdotto nel segreto della musica di quel periodo; ciò che a tutt'oggi è stato scritto sulla tecnica della prosa del Certaldese non è che un avvio per il molto che resta da fare.

Veniamo ai perfetti deboli. Anche qui può sorgere il dubbio che i rari esempi di uscita in *-aro* – parte dei quali è agevolata da un principio di fonetica sintattica che si traduce in un effetto stilistico di impetuosa rapidità<sup>2</sup> – siano i relitti di una specie più popolosa, distrutta dagli amanuensi; e anche qui sarebbe facile cedere alla tentazione di ripristinar le forme più antiche, nella speranza di trarre una conferma dal *cursus*. Ho detto speranza, ma direi meglio illusione. È un fatto che la terza persona plurale del perfetto debole, specie della prima coniugazione, ricorre frequentissima nelle clausole di proposizione e di periodo. Ecco degli esempi di *cursus tardus*: *consiglio lodarono, festa mangiarono, cardar cominciarono, notte dormirono, su si levarono* ecc.; di *planus*: *partirsi da lui, reputaron Gualtieri* e probabilmente *desinarono (i)nsieme, s'arricciarono(o) ad-*

<sup>1</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Firenze, I (1951), p. XLIX sgg.

<sup>2</sup> Cfr. CINONIO, *Osservazioni della lingua italiana, le quali contengono il Trattato de' Verbi*, in Ferrara, MDCCXI, p. 93: «Ne seguitò di leggiere che, toltone l'ultimo o, si rimanessero queste voci un'altra volta accorciate di troncamento proprio di questa lingua, ch'è lasciar le sue voci troncate in liquida dinanzi a voce che da consonante incominci. «Corsi adunque a furore alle case del conte per arrestarlo; ma non trovando lui, prima le *rubar tutte* e appresso infino a' fondamenti le *mandar giuso*», [*Decameron*, Giorn. II, nov. 8]».

dosso e simili; nonchè di *velox*: *s'andarono sollazzando* e forse *andarono* a riposare, *lodarono* (i) *l novellare, cominciarono* a riguardare e simili, tutti tratti dall'Introduzione e dalle Giornate VIII e X. Le due specie di clausola più frequenti, dove tale forma ricorre, sono il *tardus* del tipo *morto trovarono, su si levarono*, e un ritmo del tipo *palagio si ritornarono* (modulo assai ricorrente: *casa se ne tornarono, ostiere se ne tornarono, casa ne la portarono, sala la rimenarono*), *stava le dimostrarono, uomini si levarono, alquanto si confortarono, pezzo si trastullarono* ecc. Verrebbe voglia di ridurre questo ritmo, che sembra una clausola canonica alterata dagli amanuensi, alla sua giusta misura di *velox* col semplice ripristino della più antica desinenza del perfetto debole: *palagio si ritornaro, stava le dimostrarò* ecc.; ma allora, perchè non ridurre, con lo stesso sistema, a *planus* anche il *tardus* degli esempi fatti sopra, cioè *consiglio lodarono a consiglio lodaro* ecc.? Ciò che nel verso, per la eccezionalità della rima sdrucchiola, sarebbe restauro arrischiabile, nella prosa, e in una prosa così inesplorata, diviene arbitrio. Tra una soluzione severamente ripristinatoria del *cursus* dittatorio ed una che consideri le clausole incriminate basate sì sul *velox*, di cui conservano lo stampo sensibile, ma ormai evolute ad una misura più libera e più consona alla nuova realtà linguistica, credo preferibile quest'ultima; anche perchè di fronte ad uno stato di fatto che dovremmo sovvertire (e ad un uso scrittorio largamente favorevole alla forma recenziere) è doveroso applicare l' *in dubio pro reo*.

Si può ben prevedere quale influenza, e non solo orientativa, fosse destinato ad avere, anche riguardo a semplici opzioni morfologiche, il partito del Boccaccio decameroniano in un'età in cui a quella prosa si guarderà come a modello; come ad una prosa che, superato il personalissimo lirismo della *Vita Nuova*, la rigida scolasticità del *Convivio*, il municipalismo delle scritture « borghesi », e profondamente meditati l'estrinseco estetismo della retorica medievale, il pedestre classicismo dei volgarizzatori e lo scrivere schietto ma sprovvaduto dei cronachisti, aveva conseguito una sua varia e plastica classicità

dove « il tormento formale del *Filocolo*, dell' *Ameto* e di parte della *Fiammetta* si libera definitivamente in armonia, proporzione, musica: in quel periodo ch'è un'unità coordinata e armonica, vista e plasmata dalla fantasia serena e dal sentimento purificato ». <sup>1</sup> Classicità per cui la prosa del Boccaccio si era non solo fatta insigne e piena voce della cultura dell'età sua, ma s'imponeva, nella crisi aperta dal divorzio umanistico, come riferimento necessario anche alla cultura dell'età nuova. Analoga efficacia doveva esercitare, nei confronti dei poeti e dei grammatici, il Petrarca il quale, rinnovato sull'esaurito fondo stilnovistico il linguaggio della lirica, lo trasmise, levigato e quintessenziato paradigma, agli innumeri imitatori della Rinascenza, sì che al Fortunio egli parve « massimamente in ogni voce doversi seguire ». <sup>2</sup> Ma, se ciò è vero in generale, riguardo ai morfemi che ci interessano le cose non andarono — lo vedremo a suo luogo — così piane.

Tra il linguaggio poetico degli stilnovisti e quello del Petrarca la frattura è certo non meno profonda che tra la prosa di Dante o delle cronache più o meno domestiche e quella del Boccaccio. L'assoluta intellettuale e figurativa parola dello Stil nuovo, cristallizzantesi in valori oggettivi e autoritari, già con Cino cede, disintegrandosi la tematica e la tecnica di quel mondo, ad una parola relativizzata, intimizzata, tonalmente modulata e quindi fatta valore individualissimo e puntuale. <sup>3</sup> Col Petrarca la dissoluzione è non solo compiuta, ma superata, e nel senso annunciatosi in Cino. Ma se il valore della parola nel nuovo discorso lirico è affatto diverso, come diversa è la sua tematica, ciò non implica che alcuni elementi, positivistamente presi, siano comuni alle due tecniche, anzi dall'una all'altra mutuati. Orbene, stilnovisti e Petrarca sono accomu-

<sup>1</sup> SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia*.... cit., p. 137.

<sup>2</sup> Devo anche questo riferimento al Fortunio al citato articolo dello SCHIAFFINI, *Le origini dell'italiano letterario*...., p. 141.

<sup>3</sup> Faccio mie, qui, le acute osservazioni di G. CONTINI nell'introduzione alle *Rime* di Dante da lui commentate (2<sup>a</sup> ediz., Torino, 1946) e quelle di D. DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, in « *Convivium* », 1952, p. 1 sgg.

nati, a differenza dei siciliani e dei loro settatori toscani, da una strenua ricerca di aristocraticità conseguita, piuttosto che con lusso di forme, attraverso la rarefazione stilistica. Lo ha ben messo in rilievo, quanto alla metrica della canzone (squisito campo di prova ai *doctores illustres* pei cimenti nello stile sommo), Th. Labande-Jeanroy, dimostrando come sul Petrarca abbiano avuto influenza decisiva, per la struttura di quel componimento, Dante e Cino da Pistoia, ai cui modelli egli si attiene. «Ce qui mérite... de retenir l'attention – essa scrive – c'est le fait que les schémas métriques employés à partir de Dante et des poètes du *Dolce stil nuovo* peuvent se répartir en un petit nombre de catégories, ce qui montre que la nouvelle école cherchait l'élégance et l'originalité bien moins dans l'agencement des mètres et des rimes que dans le charme du style et la subtilité de la pensée. Il en va tout autrement à l'époque sicilienne...». <sup>1</sup> Eguale la tendenza di quella scuola nel campo del lessico, della morfologia, della sintassi: ad una scelta schifiltosa di termini intellettivi e quasi tecnici, impreziositi da una ascendenza letteraria; ad una grammatica il più possibile regolare e uniforme; ad un costruito elegante ma non carico; ad un impasto, infine, rifuggente tanto dall'angustia dell'idiotismo quanto dall'eccentricità dell'esotismo non avvalorato da una tradizione prestigiosa. E neanche per questa parte si può negare una parentela e un'affinità tra il purismo degli stilnovisti e quello petrarchesco; ma se l'ideale comune è una forma altamente aristocratica, il modo e il mezzo ne sono diversi, perchè diverso è il valore della parola. Dalla chiave concettuosa e tecnica di quelli, da una stilizzazione plastica dove la parola conserva la sua gemmea materia e la sua autonomia nella unità ritmica del verso, si passa ad una modulazione morbida e vaga, dove il concetto e il concettismo, «bruciati fino in fondo, lasciano regnare nell'accezione pura le sostanze del quondam artificio verbale»; <sup>2</sup> il ritmo si alza a melodia, il verso si scioglie

<sup>1</sup> *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in *Pétrarque, Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, 1928, p. 160.

<sup>2</sup> Generalizzo una osservazione puntuale di G. CONTINI, in *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, 1943, p. 22.

nella strofe. <sup>1</sup> «In un tal clima musicale – possiamo dire col Contini <sup>2</sup> – si tratta non di precisare ma d'imprecisare». Perciò l'«elegante povertà» del Petrarca è fatto virtualmente ed effettivamente più perentorio che non la nobile cernita degli stilnovisti; come di un poeta per cui il valore semantico delle parole ha meno importanza della loro collocazione. «Sono tessere, ma di queste tessere Petrarca compone il suo mondo; come se gli fosse assegnato un totale fisso di materiali e il suo lavoro si riduca ad un *optimum* di collocazione... Quello di Petrarca è dunque un sistema; e un sistema con risorse tecniche non infinite, anzi benissimo definite, per il quale vale, nei suoi propri riguardi, quello ch'egli dice a Boccaccio dell'imitazione (Familiari, XXIII 19, § 13): *utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis*; valendo anche un passo di questi abbozzi [del Codice Vaticano latino 3196], in concreto variamente interpretato: *attende in hoc [CCCXXI] repetitionem verborum, non sententiarum*». <sup>3</sup>

Il Petrarca dunque sta agli antipodi di quel 'plurilinguismo' della *Commedia*, chiaramente connesso alla «sperimentalità incessante» e alla «compresenza dei toni», per cui Dante aveva potuto essere insieme – come ha notato acutamente il Contini – 'iperdialettale' («e andavamo *introcque*») e 'translinguistico' («s'io m'intuassi come tu t'immii»); plurilinguismo reso artisticamente possibile da un «punto trascendente» nel quale i vari elementi si compongono. <sup>4</sup> Il Petrarca si presenta subito come limitatore della propria tradizione: il volgare, privo per lui di qualsiasi utilità comunicativa e quindi pratica (servendogli a ciò il latino come lingua normale), è «la lingua della nutrice e del paradiso, una quantità limitata su cui ha presa solo il procedimento magico della trasformazione»; è «solo sede di esperienze assolute». <sup>5</sup> Le quali fanno di quel volgare una

<sup>1</sup> Sfrutto qui e più avanti alcuni spunti di G. DE ROBERTIS, tratti da un suo *Corso di letteratura italiana*, Firenze, 1942-43, p. 10 sgg.

<sup>2</sup> Generalizzando un'altra sua osservazione particolare; *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> CONTINI, *op. cit.*, p. 23 sg.

<sup>4</sup> *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone» 16 (1951), p. 5 sgg.

<sup>5</sup> CONTINI, *Saggio d'un commento...* cit., p. 24; *Preliminari...* cit., p. 7.

lingua non naturalistica, eppure intermedia tra i due poli estremi dell'uso linguistico e del superbo distacco,<sup>1</sup> aderente, con un modulato 'unilinguismo', alla sublime monotonia del tono. All'«andante», che costituisce la «dominante ritmica» del Petrarca, corrisponde la costante «evasività» del suo linguaggio.<sup>2</sup> Appare dunque chiaro come il suo purismo limitante, la sua «innovazione riduttiva per pacata rinuncia agli estremi» aprano una essenziale frattura tanto nella linea stilnovistica che in quella di Dante 'comico'. La lingua diviene nel Petrarca un fatto trascendentale e quindi arbitrario; sì che trascendentale, e quindi arbitraria, è anche la sua fiorentinità. L'eredità linguistica siciliana, l'ascendenza provenzale sono accolte e respinte, a beneficio o a danno del fiorentino (e in certe zone le correzioni in autografo dimostrano una tendenza non trascurabile alla sfiorentinizzazione), in base a criteri meramente stilistici (di stilistica, evidentemente, interna): son proprio la tendenza alla attenuazione e certo zelo antiespressionistico che eliminano macchie esotiche troppo espressive o vistose, così come è l'assenza di dottrinarismo che elide o smorza i termini tecnici o tecnicizzati dello stilnovismo.<sup>3</sup> Le ragioni del passaggio, in autografo, da *piè* a *pe'*, da *condotto* a *condutto* e del pari la soppressione del suffisso *-anza* non staranno dunque in un partito contro o a favore del fiorentino, in un purismo, in altri termini, linguistico, bensì stilistico, nel segreto insomma della interiore modulazione. Così per il lessico; si veda ciò che scrive Contini per la scelta tra *vedere* e *mirare*: «La differenza tra *vedere* e *mirare* non è neppure di preciso quella inerente alla categoria che tecnicamente si chiama dell'aspetto verbale, perfettivo o momentaneo il primo e imperfettivo o durativo *mirare* (o *guardare*) .... Non tanto differenza d'aspetto quanto intercambiabile sinonimia, della quale decide in ultima istanza, più o meno evidente alla coscienza, l'intrinseca armonia del sistema». A cui sarà da riportare, infine, anche quell'«orrore della *repetitio*»,

<sup>1</sup> *Preliminari*...., p. 4.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 9 sgg.

che presso il Petrarca non è «l'ovvio sentimento d'ogni scolaro e scrivente quando s'inventa il suo minimo d'arte retorica».<sup>1</sup>

Tanto andava premesso per spiegare uno scarno manipolo di fatti. Gli spogli ci danno nelle "*Rime sparse*" (ediz. Chiorboli) 26 perfetti deboli in *-ar(o)* ecc., di cui 6 in rima, e 5 in *-aron(o)*; 9 *fur*, più un *furo* in rima, contro 2 *fuor* e 4 *furon*; per il perfetto forte 5 forme in *↳ero*, 4 in *↳eno* (nessuna in *↳ono!*); per il congiuntivo imperfetto 2 in *↳ero* più una in *-iro*, 3 in *↳ino* e 3 in *↳eno*; per il condizionale 2 forme in *↳eno* contro 1 in *-ieno* e 6 in *-iano* (nessuna in *↳ero* od *↳ono!*). Tutte queste forme, compresa quella in *↳iro* (*avessir*, del son. LX II, che lo Zingarelli proponeva di correggere in *-er*, ma è nell'autografo Vat. lat. 3196), sono sicure, per essere o di mano del Petrarca (codd. Vat. lat. 3195, nella parte autografa, e 3196) o quasi autografe (cod. Vat. lat. 3195, nella parte seguita e verificata dal Poeta). Già la statistica ci annuncia, nel campo del perfetto forte, del congiuntivo imperfetto e del condizionale, una situazione eclettica: l'uscita in *↳eno* di *ebbeno* e *andasseno*, ad es., concessione ai dialetti della Toscana occidentale o dell'Italia settentrionale (persuasa dalle corrispondenze provenzali?); quella in *↳ino* di *fossino* e *avessino*, cedimento ad un idiotismo fiorentino analogicamente tratto da un'altra forma plebea, la terza persona singolare in *-i* ([*egli*] *fossi*, *avessi*), non ignota al *Canzoniere*<sup>2</sup> e che, rara alla fine del sec. XIII, attecchisce al termine del XIV, dilaga nei quattrocentisti e diviene dominante nel popolo.<sup>3</sup> Curiosa poi l'alternanza di *-ieno* con *-iano* nel condizionale, l'assenza (salvo una volta nei *Trionfi*) della forma *↳ono* prevalente (se non già normale) nel fiorentino parlato, l'uso costante di *-aro* avanti vocale e di *-aron*, *furon* avanti consonante (quando, s'intende, il metro non imponga la forma breve in *-ar*). Se alla base della scelta tra *avria* e *avrebbe*, *dovrieno* e

<sup>1</sup> *Saggio d'un commento*...., p. 27 sgg.

<sup>2</sup> Cfr. F. GIANNUZZI SAVELLI, *Arcaismi nelle Rime del Petrarca*, Torino, 1899, p. 21; F. EWALD, *Die Schreibweise in der autographischen Handschrift des "Canzoniere" Petrarca's* (cod. vat. lat. 3195), in «*Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*», XIII. Heft (1907), p. 59.

<sup>3</sup> CASTELLANI, *op. cit.*, I, p. 157 sg.

*dovrebbero* può esserci una ragione metrica, la preferenza di *ardavamo* su *ardevamo*, di *io credesse* su *io credessi*, di *poteo* su *poté*, di *uscio* su *uscì* ecc. (naturalmente fuori di rima) riposa certo su altri motivi attinenti o alla qualità della forma (arcaismo) o alla sua sostanza fonica, in relazione, nell'uno e nell'altro caso, come in tutti, con « l'intrinseca armonia del sistema » petrarchesco. E siccome, secondo che ha ben notato il De Robertis, il verso del Petrarca non è un'unità chiusa in se stessa, ma si scioglie nella strofe, e, come ha rilevato il Contini a proposito di alcune correzioni grammaticali del nostro Poeta, la ricerca di una « quintessenza » (per dirla col Foscolo) di lingua poetica, di un impasto arcaizzante, retrocedente da una lingua più « naturale » verso una lingua « culturale », si accentua in certe forme metriche più che in altre (nella canzone più che nel sonetto),<sup>1</sup> bisognerà, per tentare di renderci conto della scelta, procedere di volta in volta ad una analisi concreta, ma non angustamente puntuale, della partitura poetica. Limitiamoci al caso che più ci interessa, quello dell'alternanza tra *vero* e le forme concorrenti, e partiamo dal grado minimo di libertà dello scrittore. In « mi *rendesser* un dì la mente sciolta » di CCXIV 18 e in « i miei sospiri, ch'*addolcissen* Laura » di CCXXXIX 9, come in « di modesta fortuna *ebbero* in uso » del *Trionfo dell'Eternità* 119, la necessità di dissimilare *n* da *r* è così evidente che non occorre uscire dall'ambito del verso e neppure, direi, dal nesso combinatorio delle due successive parole implicate. Esigenze eufoniche quasi altrettanto determinanti nella ricerca musicale del Petrarca mi pare di ravvisare in « nè carta e inchiostro *Bastarebber* al vero in questo loco; Onde meglio è tacer che dirne poco », nella canzone ad Azzo da Correggio (vv. 78-80), dove, oltre al fatto che i tre versi sono gremiti di *r*, in quello intermedio la assonanza di *-ebber* con *vero* subito seguente avrebbe imparentato due parole da tener distinte; non per nulla si preferisce la forma aretino-senese *bastar-* alla fiorentina *baster-* in modo da puntare

<sup>1</sup> CONTINI, *Correzioni grammaticali petrarchesche*, in « Lingua Nostra », IV (1942), p. 32.

sopra una gradazione vocalica *a-è-é* accentuante la distinzione. E si veda la canzone CXXXV 81-84: « che morir poria ridendo, Del gran piacer, ch'io prendo, Se nol *temprassen* dolorosi stridi »; il pullulare degli *r* impone la dissimilazione, appunto per attenuare, sul piano melodico, la violenza semantica della tessera « dolorosi stridi ». Altrove, invece, l'uscita in *r*, richiesta dalla stessa esigenza dissimilativa, con l'intaccare l'eccessiva fluidità melodica sbalza o addita parole-guida, che altrimenti si confonderebbero nelle altre: come in « ma la penna e la mano e l'intelletto *Rimaser* vinti nel primier assalto » (XX 13-14), il cui lettore è fermato sull'antitesi *vinti* e *primier* proprio dall'emergere delle due finali in vibrante nella serie dei suoni nasali; o come in CXX 1-4 « Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi Di vostro ingegno, e del cortese affetto *Ebber* tanto vigor nel mio conspetto Che ratto a questa penna la man porsi », dove, data l'abbondanza di *r* negli altri versi, l'ulteriore insistenza su di esse nel terzo verso mediante un *ebber* avrebbe tolto lo spicco di *vigor*, che doppiamente sovrasta per occupare con la sua tonica il culmine del verso e per esser l'unico detentore, in quel brano melodico, della vibrante. Altre volte la cura di variare e attenuare cede a quella di ripetere e insistere: o al fine d'instaurare un richiamo tra due parole spazialmente distanti mediante un parallelismo fonetico, come in CCCXIX 1-2 « I dì miei, più leggier che nessun cervo, Fuggir come ombra, e non *vider* più bene » (l'uscita in *r* collega *fuggir* a *vider*); o di ottenere un massimo di sonorità, come nel mirabilmente canoro « ch'*andassen* sempre lei sola cantando » di CLXXXVII 11. La scelta tra i due esiti consonantici si complica poi con quella tra le vocali *e* ed *i* (non si capisce perchè la nota *o* sia esclusa), di cui non sempre riusciamo a renderci ragione. Certo è che la preferenza del Poeta va alle forme in *e* (perchè le sentiva, in un impasto fiorentino, meno comuni?); sì che, quando troviamo una forma itacizzante, dobbiamo vedervi una scelta intenzionale, come del resto sono tutte le scelte del Petrarca. Ma se in CCXCIII 1-3 « S'io avesse pensato che sì care *Fossin* le voci de' sospir miei in rima, Fatte l'avrei, dal sospirar mio prima.... » è evidente che l'*e* finale del primo verso, ribadente

quella aulica e perciò espressivamente autorevole di *io avesse*, pretendeva una modulazione nel verso seguente, magistralmente concessa fin dall'avvio dell'*enjambement* con quel *fossin*, il cui *n* introduce poi morbidamente una più densa sostanza innervata dalla ripetuta vibrante; l'*avessin* di CLXXXVI 1 (« Se Virgilio et Omero *avessin* visto ») e ancor più l'*avessir* (autografo) di LX II (« s'altra speranza le mie rime nove Gli *avessir* data, e per costei la perde? ») non mi rivelano, per quanto interrogati, il loro segreto. <sup>1</sup> Per ciò che concerne la gerarchia delle forme metriche è da notare che, mentre *Levo* ed *Leno* sono egualmente accolti nel sonetto, nella sestina e nella canzone, le poche deviazioni itacistiche non compaiono che nei sonetti. Un tentativo, infine, di ricerca cronologica, che per un'opera così distesa nel tempo si offriva promettente, non mi ha dato alcun frutto. Due fatti capitali, d'altronde, le toglievano in partenza ogni possibilità di successo: l'aver il Poeta ritoccato incessantemente le proprie composizioni e l'aver curato di persona la loro redazione definitiva, quando è poi chiaro che a tale intervento i nostri morfemi, per la lieve entità della modificazione – spesso metricamente irrilevante –, erano gli elementi più esposti e meno resistenti.

Le mie conclusioni, basate sull'aspetto fonico più che su quello qualitativo dei morfemi, possono essere accusate di unidimensionalità. Il vero è che resta arduo documentare entro la 'monotonia' dello stile Petrarcesco una discriminazione di prestigio culturale e quindi di carica espressiva tra di essi, sia in rapporto alla situazione che al tempo. È anche pensabile che per la « quintessenza » verbale, per il volgare « trascendentale » che il Poeta distillava lontano dal suo ceppo idiomatologico e dalla viva prassi, quei doppietti costituissero sinonimie qualitativamente paritarie. Questa del valore linguistico è la dimensione più sfuggente alle misurazioni dello storico, che non afferra senza reintegrare la lingua individuale nella sua unità e definirne strutturalisticamente i rapporti interni ed esterni, che

<sup>1</sup> *Avessir* sarà uno scambio parziale di suffisso, o meglio un incrocio, tra *avessero* e *avessino*, coonestato dall'esempio di forme meridionali, specie siciliane.

si condizionano a vicenda. Impresa quanto mai ardua, sia a causa della molteplicità dei piani idiomatologici e delle lingue cosiddette speciali a cui ogni lingua individuale si riconnette e alimenta, sia per il fatto che essa non è tutta nei rapporti sintagmatici, stabiliti e documentati dal contesto, ma altresì in quelli associativi, i quali – affermava il De Saussure – « font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu ». « Placé dans un syntagme – specificava il grande linguista – un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux... Le rapport syntagmatique est *in praesentia*: il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle ». <sup>1</sup> E vale la pena di richiamare la celebre similitudine saussuriana: un'unità linguistica è paragonabile a una parte d'un edificio, per esempio una colonna, la quale si trova in un certo rapporto (sintagmatico) con l'architrave che sostiene, ma d'altra parte, essendo di ordine dorico, evoca mentalmente gli altri ordini (ionico, corinzio ecc.), che non sono presenti nello spazio. Poiché dunque l'espressione linguistica è il risultato del cospirare di quei due ordini di coordinazione, cioè di una solidarietà fondata sulla memoria e divenuta, per il parlante o scrivente, tradizione e sentimento linguistico, è a ricostruire, sia pure in modo approssimato, quel doppio ordine di rapporti, quella solidarietà e quella memoria, che lo stilista si applica, tutti i dati oggettivi riportando e relazionando al mobilissimo fuoco di un individuo bene spesso remoto. Orbene, se non ci è difficile, a noi avvezzi alle più smaliziate acrobazie dello stile, concepire che nel fuoco di due diversi individui uno stesso elemento acquisti valori affatto diversi (che, ad es., *l'io credesse*, il *poteo* o *l'udio* dei versi petrarcheschi han certo un prezzo più alto di quello cui, nella prosa del *Trecentonovelle*, aspira *l'io morisse* del pur retorico discorso di Parcittadino o i numerosi *godeo*, *partio* ecc., i quali paiono fraternizzare piuttosto con l'idiotismo *appiccoe*,

<sup>1</sup> *Cours de linguistique générale*, Paris, 1949<sup>4</sup>, p. 170 sg.

*accetoe* ecc., ignoto al Petrarca; giacchè lo stesso morfema che nel *Canzoniere* guarda, con la sua faccia arcaica, alla tradizione aulica, nel racconto sacchettiano volge la sua faccia contemporanea al linguaggio familiare e popolare, all'una e all'altra conversione abilitato dalla sintesi espressiva, dal tono dello scrittore); ci è tutt'altro che facile, per la uniformante costrizione grammaticale cui siamo assoggettati da un impegno centripeto di coesione sociale e politica, ammettere – nonostante le dissocianti, centrifughe esperienze tentate dal decadentismo – una polimorfia indifferenziata e relativamente arbitraria. Gli è che, mentre siamo disposti ad abbandonare alla libertà creativa dell'individuo il lessico e, in parte, la sintassi, considerandoli come suo campo di manovra e specchio della sua cultura e psicologia, seguiamo a vedere nella morfologia – fors'anche per una certa reazione ad eccessi interpretativi della linguistica neoidealistica – una struttura quasi immobile, a cui è affidato il compito della resistenza all'ibridazione e alla deformazione individuale. Ma bisogna distinguere, cioè rompere una dicotomia così rigida e aprioristica: distinguere fra età di grande fluidità grammaticale e di sfrenato dominio delle formazioni e conformazioni analogiche (come fu quella dei primi secoli della lingua) ed età di rigida normalizzazione; fra resistenza strutturale, cioè fisica, del morfema e sua significazione sociale. Il purismo e la conseguente uniformità grammaticale degli stilnovisti si accompagnano ad una tendenza congenere nel settore del lessico, che scuote le grevi, ibride soprastrutture gallicheggianti; e nel Dante 'comico' il sobrio allentarsi della *discretio* opera, come si è visto, tanto nel campo morfologico che in quello lessicale. Diversa è la condizione dei poemetti allegorico-dottrinali, dove l'intensa ibridazione lessicale convive con la purezza morfologica. Ma nel Petrarca lo stesso arbitrio linguistico e lo stesso purismo translinguistico autorizzano l'evasione lessicale dell'*hapax retentiv* e quella morfematica dell'*hapax avessiv*. Nè si creda per ciò che la lingua del Petrarca accampi nel vuoto; non si prenda cioè assolutamente l'affermazione un po' paradossale della sua arbitrarietà. Le stesse fondamentali tendenze del purismo petrarchesco all'attenuare ed all'impre-

cisare implicano la sussistenza di delicati e precisi rapporti di valore tra gli elementi di un sistema, anche se tali rapporti sono introversi, astratti cioè nel lambiccio di una tradizione cultissima di lingua poetica, anzi che correlativi alla vivente funzionalità dell'idioma fiorentino. Altra cosa, naturalmente, accade nella prosa, sia pur quella più poetica, del Boccaccio, dove la tendenza alla introversione stilistica è sempre più contrappesata e corretta dalla simpatia per il discorso vivo e dall'impellente ricerca del contatto con la realtà.

Se dunque la morfologia è, in genere, più conservativa ed inalterabile del lessico e della sintassi, tutt'altro che neutra ed indifferenziata si presenta sotto l'aspetto sociale. Oserei anzi affermare che, come la fonetica e la tonetica, così essa per il suo spiccato carattere strutturale e quindi istituzionale è socialmente più rappresentativa, ha più specifico e perentorio potere evocativo di determinati ceti ed ambienti, che non il lessico e la sintassi. Ma, anche qui, bisogna guardarsi dal porre sullo stesso piano lo stato fluido e variopinto dei primi secoli e quello irrigidito dall'etichetta grammaticale dell'età nostra, in cui un parlante di elevata condizione, mentre non si perita ad inserire, a fin di coloritura espressiva, sostantivi ed aggettivi volgari in un cotesto anche raffinato, rifugge dal plebeismo fonetico o morfologico, che veramente lo degrada perchè realmente lo attira al proprio livello. È ovvio, comunque, che tale significanza sociale, qualitativa del morfema non può riscontrarsi, nel suo grado più pieno e responsabile, in chi vive avulso dall'unità idiomatica dove essa trova radice. Se il rigoroso purismo degli stilnovisti, reagente ai barbarismi toscani impostisi al fiorentino per il prestigio politico e culturale dei centri non fiorentini, se l'assai più duttile purismo del Boccaccio, discreto custode di una consolidata tradizione letteraria contro il soverchiare dei barbarismi interni, provocato dal rigoglioso incremento demografico della Firenze trecentesca, centro di intense correnti immigratorie, e dal peso numerico delle classi inferiori, <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. N. RODOLICO, *Note statistiche su la popolazione fiorentina nel XIV secolo*, in « Archivio storico italiano », XXX (1902), p. 241 sgg. e soprattutto

hanno un preciso valore sociale e sono quindi passibili di un giudizio di qualità (si noti) linguistica, fatti sociali e quindi linguistici in senso stretto non possono ritenersi le preferenze morfematiche del Petrarca, così remoto dalla viva realtà idiomantica di Firenze. Qualità linguistica e qualità stilistica toccano, nel suo caso, il colmo del loro reciproco disimpegno.

Se ora, dopo tanto librarci nel mondo della più emancipata libertà stilistica ed avanti di procedere oltre, vogliamo rifarfci in quello della norma grammaticale, sfondo necessario all'esercizio e all'apprezzamento della prima, piuttosto che richiamare gli spogli delle scritture domestiche già esposti all'inizio di questo saggio, mi piace guidare il lettore nell'esame di un documento che ha la duplice caratteristica di possedere la neutralità espressiva della lingua tecnica e di svilupparsi, *opus Penelopeum*, per circa due secoli sul piano dell'uso corrente. Nell'espressione tecnica, tipicamente funzionale, il massimo rendimento dichiarativo è ottenuto col minimo dispendio: la personalità del redattore si adegua ad un complesso di valori stabiliti, che col sacrificio dell'alone semantico e con l'eliminazione di tutti i particolari esornativi o affettivi che denunciano l'intervento del soggetto a danno della oggettiva impassibilità del contesto, pagano il vantaggio d'una ferma univocità. Ecco perchè l'espressione tecnica riproduce fedelmente, in tutto ciò che non è nomenclatura o formula (dove possono aversi fatti di arcaismo per cristallizzazione) la norma del piano linguistico di pertinenza. Si prendano dunque gli *Statuti dell'arte dei medici e speziali*<sup>1</sup> e gli *Statuti dell'arte di Por Santa Maria*,<sup>2</sup> i quali, attraverso le frequenti riforme ed aggiunte, si muovono per quasi due secoli entro lo stesso solco di tecnicismo e di anonimato stilistico e sullo stesso piano di adesione — per quanto esula dalla nomenclatura specifica e dalle formule — al quotidiano corrente uso fiorentino. Orbene:

lo schizzo riepilogativo a p. 273 sg.; HUBER, *Notizen zur Sprache des Quattrocento* cit., p. 7 sg.; DEVOTO, *Protostoria del fiorentino* cit., p. 33 sgg.

<sup>1</sup> Editi a spese della Camera di commercio e industria di Firenze, per cura di R. CLASCA, Firenze, 1922.

<sup>2</sup> A cura di U. DORINI, Firenze, 1934.

lo *Statuto dell'arte dei medici, speziali e merciai*, del 1349, accanto a *faccino, aranno* ecc., che riflettono appunto la correntezza idiomantica del suo tempo, ha *furono, fussono, trovasono*, costantemente. Nelle sue riforme e aggiunte dal 1350 al 1403 i tipi *puosono* per il perfetto forte e *vendessono* per il congiuntivo imperfetto non soffrono eccezione; nel perfetto debole, salvo qualche caso di *-arono*, prevale *-orono*, costante anche nelle formule « *statuirono, ordinorono e fermorono* », « *aprovorono, confermorono e omologorono* » e simili, nè manca, sporadica, la forma breve *cassoro* (assente, invece, quella contratta in *-orno*, che doveva esser sentita come rustica o plebea). *Esercitano* si alterna con *governono*, l'articolo *el* e con *il i, traghino* è di regola e così l'uscita in *e* della terza persona dell'imperfetto congiuntivo (*facesse, adomandasse*). Risultati identici dà lo spoglio degli Statuti dell'arte di Por Santa Maria, dove solo nella riforma del 1408 agli *Ordinamenti degli orafi* compare, eccezionale, il congiuntivo imperfetto in *-ino* nella coppia dissimilata « *ordissono et facessino* » (p. 407). Se passiamo a testi anch'essi tecnici ma d'altro ordine, la situazione linguistica vi figura più articolata e tuttavia, nella sostanza, non diversa. Mentre la *Rubrica dello Statuto del Capitano* concernente l'elezione e imborsazione dell'Ufficio dei Priori, Gonfaloniere e loro Notaio, del 1355,<sup>1</sup> per l'uso di forme come *pensaranno, fosseno* ecc. si rivela maculata di note non fiorentine, la *Rubrica dello Statuto del Podestà* concernente l'elezione e l'ufficio del Notaro delle Riformagioni (sempre del 1355)<sup>2</sup> è schiettamente fiorentina ed accanto a forme epitetiche come *vorrae, toccherae* allinea costantemente il congiuntivo imperfetto tradizionale in *-ero*. Il quale nelle familiarissime « Istruzioni date [dal Notaro delle Riformagioni] a' Priori per bene esercitare l'uffizi loro » (1381; p. 582 sgg.) cede totalmente al tipo in *-ono*, che domina esclusivo nelle deliberazioni e provvisioni fin oltre la fine del secolo.

<sup>1</sup> Sull'uso del volgare nella cancelleria della Repubblica fiorentina si veda D. MARZI, *La cancelleria della Repubblica fiorentina*, Rocca San Casciano, 1910, p. 415 sgg.; opera dove sono appunto riprodotti in appendice il documento che ora citiamo (p. 557 sgg.) e gli altri che citeremo subito.

<sup>2</sup> Riprodotta a p. 569 sgg. dell'opera del MARZI.

Nelle lettere poi ed istruzioni dettate dai Cancellieri nella prima metà del '300 in un volgare schietto e, si potrebbe dire, parlato, tanto vi si riflette la personalità non già artistica e quindi novatrice ma dialettale e quindi passiva del dettante (così da far pensare, appunto, ad una vera e propria dettatura diretta, di viva voce), mentre prima della metà del secolo (1328-44) il tipo *accogliessono* (sporadico *avessino*) si alterna con *fortificassero*, già col 1349 domina esclusivo. Il perfetto forte, dapprima in *Zero*, segue poi il tipo *scrissono* (ma non manca, benchè raro, *vennoro*), il debole fino al 1349 si presenta in *-arono*, il condizionale è sempre in *-ono*. Per dare un'idea della dialettale varietà di questi contesti aggiungiamo che forme con *e* epitetica (*dicerae*, e perfino « *fue quae* ») si mescolano a forme senza epitesi, che *n* ed *m* si avvicendano nella desinenza della prima persona plurale (*abbiano*, *crediàno*, *scriviàno*), *o* ed *a* in quella della terza (*adimandono*), che incroci e conformazioni analogiche come *abbiammo*, *dobbiammo*, *facciammo*, resti di una fase più arcaica di fluidità morfologica, intrecciano la loro demoticità a quella di *facessomo*, *essuto* ecc.

Della norma linguistica vigente nella Firenze borghese della seconda metà del Trecento sono specchio fedele, in campo letterario, le novelle di Franco Sacchetti (ediz. Pernicone),<sup>1</sup> punto di arrivo – si badi – di un lungo esercizio di scrittore. Uomo nè « discolo » nè « grosso » come volle definirsi, egli creò – secondo ha ben dimostrato L. Caretti – un racconto di « tono medio, discorsivo e corrente », che « rinuncia a qualsiasi laboriosità complessa di costrutti sintattici e all'elegante rifinitura d'ogni particolare espressivo, e punta tutte le proprie carte sulla rapidità ed energia di un discorso narrativo serrato ed essenziale, oltre che sull'efficacia mordente delle parti vivacemente rappresentative ». <sup>2</sup> Non fu quindi uno scrittore popolare e dia-

<sup>1</sup> Mi riferisco a questa edizione (Firenze, 1946) non solo perchè è la migliore, ma perchè – come avverte espressamente l'editore (p. xxvi) – le forme del codice borghiniano sono state confrontate, per conferma, con quelle degli autografi sacchettiani.

<sup>2</sup> L. CARETTI, *Saggio sul Sacchetti*, Bari, 1951, pp. 157, 163.

lettale per mancanza di esperienza artistica: ma da un lato ricorse al dialetto, o meglio ai dialetti, per caratterizzare realisticamente i suoi personaggi, dall'altro si tenne deliberatamente su un piano linguistico municipale, il piano del mondo borghese ch'egli rappresenta.<sup>1</sup> Ed ecco che in lui, com'era da aspettarsi, *vissono*, *facessono* – più di rado *dovessino* e sporadicamente *rovinasseno* –, *averebbono* sono ormai costanti (situazione esattamente contraria a quella del *Decameron*); *truovono*, *domandavono* s'alterna alle forme in *-a-*; *portorono* prevale su *ascoltarono*, e non si ricorre alla forma più culta neppure per evitare, con una facile *variatio*, il fastidio della rima: « Molti ve n'andorono – scrive imperturbabile il Sacchetti – che feciono come il corbo, che mai non tornorono » (p. 292). Accanto alle quali innovazioni ormai trionfanti resiste vegeto – come è proprio della lingua popolare – l'arcaismo: fatti come *poteo*, *morio* ecc., o come *seranno*, *serebbe* e altri ancora.

Col Sacchetti la faccia aristocratica del bifronte Boccaccio è caduta; col suo partito prosastico a favore della norma borghese si apre, come ha ben rilevato il Huber,<sup>2</sup> quel netto distacco tra la schiva nobiltà della lingua poetica e la quotidianità della prosa, che da un lato affretta il riconoscimento ufficiale delle innovazioni popolari fiorentine e delle forme dialettali toscane penetrate e penetranti in Firenze, dall'altro contribuisce a sospingere verso il latino umanistico coloro che coltivano un ideale di purismo letterario.

<sup>1</sup> L. CARETTI, *op. cit.*, p. 198 sgg.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. II sgg.