

LE FORME METRICHE NELLA *VITA NOVA**

Maria Clotilde Camboni

Alla radice di questo intervento vi è l'intenzione di riesaminare le forme metriche nella *Vita nova* focalizzandosi sulla relazione con il contesto in cui si trovano le poesie una volta inserite nel prosimetro. L'oggetto dell'indagine sono insomma gli aspetti più o meno latamente metrico-formali per cui appare plausibile registrare un effetto della prosa di autocommento, o perché questa agisce direttamente su di essi, o perché può impattare sulla nostra maniera di considerarli.

Gli aspetti individuati sono in primo luogo la relazione con la norma metrica e più in particolare con il suo negativo, l'anomalia; in seguito verrà affrontata la questione della terminologia metrica adoperata (o piuttosto non adoperata) nella *Vita nova*; e infine quella del rapporto tra forme metriche e forme del discorso. Tutti e tre i punti, oltre a permettere di riesaminare alcune questioni metrico-formali in relazione al contesto prosimetrico, offrono l'occasione di situare gli usi di Dante nella sua operetta giovanile all'interno del quadro generale dell'epoca.

Trattare di norma metrica in relazione alla produzione poetica dantesca è un'operazione tutt'altro che semplice, dato che si deve confrontare con una sfida aggiuntiva del tutto peculiare all'autore, quella determinata dal suo essere la principale pietra di paragone per ciò che riguarda gli aspetti metrico-formali del suo tempo. Il punto di riferimento per stabilire cosa è da considerarsi rispondente alle regole all'epoca di Dante è la produzione poetica e trattatistica di Dante medesimo: una posizione senza paralleli tra gli autori a lui contemporanei, che è l'ovvio esito al tempo stesso di evidenti ragioni storico-letterarie e del fatto che la migliore formalizzazione coeva

*  This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 840772.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-09



delle regole che concernono le forme metriche si trova nel *De vulgari eloquentia*. La preferenza accordata sotto questo riguardo all'incompiuto trattato dantesco rispetto per esempio alla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo ovviamente non è dovuta solo alla qualità dell'esposizione ed è legata al diverso rilievo storico dei due autori. Inoltre, è innegabile che, in un quadro generale in cui la norma metrica appare piuttosto instabile o comunque mutevole, la formalizzazione offerta da Dante riflette una sensibilità che all'epoca doveva essere condivisa abbastanza largamente, in particolare perché confermata da un testo sicuramente indipendente come le cosiddette "glosse metriche" di Francesco da Barberino (vale a dire, le sezioni dell'autocommento latino ai *Documenti d'Amore* dove si trovano un elenco di generi metrici corredati da brevi descrizioni e un trattatello didattico che si propone di insegnare come comporre poesie nelle tre forme principali).¹ Le stesse constatazioni non sono senz'altro applicabili ad Antonio da Tempo: assumere Dante come termine di confronto per la norma metrica dell'epoca è insomma operazione assolutamente giustificata.

Che nella *Vita nova* l'anomalia brilli per la sua assenza più che per la sua presenza può apparire conseguenza logica e scontata di quanto appena esposto: e però questo è un punto su cui il prosimetro dantesco registra uno scarto rispetto al contesto letterario più immediato. L'autore più presente nella *Vita nova* e con cui la *Vita nova* principalmente dialoga è – com'è noto – Guido Cavalcanti: lo stesso autore attorno a cui si aggrega una serie di anomalie metriche, riconducibili a una casistica che altrove apparentemente non si dà, che di fatto lo distingue dal resto del panorama coevo. Sono infatti riconducibili a Guido Cavalcanti, o al limite al suo immediato *entourage*, praticamente tutte le anomalie metriche della tradizione medievale italiana che possiamo credibilmente ritenere dotate di una rilevanza semantica; vale a dire, tutti i fenomeni atipici sul piano formale che possono essere messi in relazione con il tema del testo in cui si verificano e che in qualche misura ne arricchiscono i significati.²

¹ Ho ampiamente trattato la questione della sensibilità metrica e delle sue evoluzioni nei primi due secoli della letteratura italiana in MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017; per le testimonianze di Dante e Francesco da Barberino come riflesso di una coscienza metrica più ampia vedi in particolare *ivi*, pp. 3-14.

² Per questo aspetto della produzione poetica cavalcantiana, vedi da ultimo CAMBONI, *Fine musica*, pp. 283-94, e bibliografia *ivi* citata. Per esempi di anomalie che è stato supposto fossero di analoga natura al di fuori di questo ambiente ristretto attorno a Cavalcanti, e argomentazioni a confutazione della credibilità di tali ipotesi, cfr. *ivi*, pp. 278-83 e 375-76. Per un caso in cui l'anomalia potrebbe essere autoriale e portatrice di significati, e tuttavia altrettanto credibilmente potrebbe trattarsi dell'esito di problemi di trasmissione, cfr. *ivi*, pp. 45-47.

Questa tipologia di fenomeni, che in qualche misura contraddistingue Cavalcanti, è tendenzialmente assente nella *Vita nova*, con un'unica eccezione che merita quindi di essere riconsiderata tenendo maggiormente conto del contesto. Si tratta della stanza di canzone – o meglio della canzone interrotta dopo la prima stanza – *Sì lungiamente m'è tenuto Amore*, l'ultima delle rime della lode. Nella prosa Dante dichiara di aver iniziato a comporre una canzone per manifestare gli effetti che Beatrice aveva su di lui: dopo la prima stanza, il testo si conclude bruscamente, seguito *ex abrupto* da una citazione biblica latina tratta dalle *Lamentazioni* del profeta Geremia, a cui tiene immediatamente dietro la notizia della morte di Beatrice (capitoli XXVII-XXVIII [18-19]). Non è invece seguito da una divisione, come normale fino a quel punto del libello: è anzi l'unico componimento per cui una divisione non viene neppure menzionata, nemmeno per offrire – come avviene in diversi altri casi – una giustificazione della sua assenza.³

Giuliano Tanturli⁴ ha messo in relazione *Sì lungiamente m'è tenuto Amore* e l'artificio retorico qui utilizzato da Dante per annunciare e per così dire drammatizzare la morte di Beatrice con le due canzoni di Guido Cavalcanti composte da una sola stanza, *Se m'ha del tutto obliato Merzede* e soprattutto *Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti*, facendo notare che entrambe (in particolare la prima) hanno in comune con la stanza dantesca della *Vita nova* più rime e parole in rima. I due testi cavalcantiani giocano entrambi sul tema dell'ineffabilità e sono inoltre accomunati dallo stesso e raro fenomeno metrico, un verso irrelato all'inizio della sirma, la posizione codificata da Dante per la *concatenatio*, «come a reclamare un seguito»,⁵ a manifestare in qualche modo tangibilmente la mancanza di altre stanze. Per *Poi che di doglia* in particolare Tanturli ha proposto l'ipotesi che si tratti di una «canzone interrotta»: in quella che appare a tutti gli effetti come una stanza proemiale, l'io lirico dichiara l'impossibilità di svolgere la materia proposta. Coerentemente con questa dichiarazione, il componimento si conclude bruscamente senza affrontare l'argomento presentato nel proemio.

Alla luce di questa ipotesi di Tanturli, l'affinità della stanza cavalcantiana con la «canzone interrotta» della *Vita nova* appare evidente; e secondo lo stesso studioso l'artificio retorico utilizzato da Dante nei capitoli che riferiscono della morte di Beatrice sarebbe mutuato proprio da *Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti* di Cavalcanti. Questo testo del «primo amico» parrebbe in effetti aver avuto un ruolo di modello per tutte le

³ Sul disorientamento provocato dal «vuoto strutturale» causato dalla mancanza della divisione, cfr. l'intervento di Catherine Keen in questo stesso volume.

⁴ GIULIANO TANTURLI, *La terza canzone del Cavalcanti: "Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti"*, in «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 5-26.

⁵ Ivi, p. 25.

canzoni composte da una sola stanza della tradizione italiana, apparentemente tutte riconducibili al medesimo circolo.⁶

Una volta dato conto delle affinità e quindi dello sfondo più ampio su cui va collocato il testo di Dante, merita ora sottolineare cosa principalmente lo distingue dai due di Cavalcanti. Si tratta di un elemento legato appunto al contesto in cui il componimento dantesco si trova immerso. Nella *Vita nova* l'artificio retorico dell'interruzione del componimento, che oltre a marcare un momento di vera rottura della storia dà luogo a una struttura formale che va chiaramente contro alle aspettative del pubblico dell'epoca (di fatto, in base all'orizzonte di attesa coevo ne manca una parte più ampia di quella disponibile), insomma questa anomalia metrica di una stanza di canzone che rimane singola e non si accompagna a nessun'altra viene spiegata con chiarezza nella prosa, fornendo un contesto narrativo che motiva (e quindi giustifica) la trasgressione rispetto alla norma. Lo stesso non può invece ovviamente essere detto per i testi di Cavalcanti, o per qualsiasi altra canzone composta da una sola stanza.

Non è difficile intuire che una sperimentazione, per essere apprezzata in quanto tale, richiede un pubblico consapevole e avvertito: e che una volta che le circostanze sono cambiate, il contesto storico si è modificato, l'ambiente originario è andato perso, non solo le sperimentazioni più ardite ma in diversi casi anche più banalmente le forme metriche meno comuni corrono il rischio di venire completamente fraintese. Un esempio molto noto di questa evenienza, relativo proprio alla *Vita nova*, si trova nelle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* di Pietro Bembo, dove nell'undicesimo capitolo del secondo libro, discorrendo delle diverse tipologie di forme metriche, viene messo in bocca a Federico Fregoso il famigerato commento «Taccio qui che Dante una sua canzone nella Vita nuova sonetto nominasse; perciò che egli più volte poi, e in quella opera e altrove, nomò sonetti quelli che ora così si chiamano»; il che, come commenta Dionisotti, «prova che il Bembo non era in grado di distinguere un sonetto rinterzato», dal momento che l'affermazione non può che riferirsi a uno dei due sonetti doppi della *Vita nova*.⁷

⁶ Vedi M.C. CAMBONI, *Canzoni monostrofiche*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", V.1 (2002), pp. 9-49 (poi in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, Ets, 2011, pp. 21-56).

⁷ PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, II ed. accresciuta, Torino, Utet, 1978, p. 153 e n. 11 (I ed. 1966). Secondo Dionisotti, ciò proverebbe anche che Bembo non conosceva la *Summa* di Antonio da Tempo, pur pubblicata a Venezia nel 1509: ma ha probabilmente ragione GUIDO CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518); problemi testuali e storico-interpretativi*, in "Metrica", IV (1986), pp. 109-46, a ipotizzare che il trattato del giudice padovano gli fosse invece noto (ivi, pp. 142-44). Non concordo però con la diagnosi di Capovilla che il mancato

Tornando però alla *Vita nova* nel momento in cui è stata composta, più di due secoli prima del dialogo di Bembo, è chiaro che mentre la scriveva Dante aveva a disposizione un pubblico avvertito, che possiamo ipotizzare essere più o meno lo stesso di Cavalcanti. Malgrado ciò, il tasso di anomalia o sperimentazione metrica nella *Vita nova* è davvero contenuto, e comunque attenuato dalla presenza della prosa e relative contestualizzazioni e spiegazioni. Si potrebbe ipotizzare che ciò sia dovuto a una volontà di allargare la platea a cui l'opera si rivolge al di là di un ristretto pubblico di intenditori, da mettere possibilmente in relazione con la stessa scelta di creare una raccolta organica di poesie. Un autore così consapevole della relazione con il pubblico come Dante poteva ben rendersi conto del fatto che la poesia lirica è estremamente soggetta a dispersione (da qui l'idea del macrotesto) così come del fatto che al di fuori dell'ambiente di origine le sperimentazioni possono andare incontro all'incomprensione. L'ipotesi merita di essere considerata anche perché potrebbe essere da ricondurre ai medesimi fattori pure la situazione relativa alla terminologia metrica adoperata all'interno della *Vita nova*, che presenta dei parallelismi con quella delle anomalie. L'autocommento

riconoscimento della forma di *O voi che per la via d'Amor passate e Morte villana, di pietà nemica* (i due sonetti doppi della *Vita nova*) da parte di Bembo dipenda da altri fattori e in particolare che sia da ricondurre a un «tacito disdegno verso antecedenti da neutralizzare». Come già notato sia da Dionisotti che da Pozzi (*Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano, Ricciardi, 1978, p. 137), all'errore di giudizio sull'identificazione della forma metrica si associa la svista per cui Bembo parla di una canzone e non di due come sarebbe stato logico; e a mio avviso ciò che più contribuisce a gettar luce su entrambi questi aspetti del passaggio sopra citato è il fatto che si tratta di un'aggiunta dell'ultimo minuto, presente nella stampa del 1525 ma assente dal manoscritto autografo del dialogo (il Vaticano lat. 3210, di cui cfr. il f. 60v: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3210>). Anche sulla base del generale trattamento delle fonti da parte di Bembo per come risulta dal suo comportamento in altri passaggi del trattato – che analizzo più nel dettaglio in M.C. CAMBONI, *Historicizing Italian literature in the early sixteenth century: Pietro Bembo's Prose*, in "California Italian Studies", 11.2 (2022) – mi pare plausibile che l'inserzione sia stata fatta a memoria, senza ricontrollare il testo della *Vita nova*. La menzione di una sola canzone anziché due sarebbe dovuta a un ricordo impreciso da parte dell'autore delle *Prose*, che certo non si è premurato di analizzare alla luce del trattato di Antonio da Tempo la forma della poesia che già aveva frainteso quando anni prima aveva letto l'operetta di Dante. La doppia svista del brano citato dipenderebbe insomma per un verso dal fatto che Bembo non era in grado di riconoscere un sonetto doppio, e per l'altro dal fatto che il riferimento è fatto sulla base di una memoria fallace. Da notare infine che incorre nel medesimo fraintendimento Mario Equicola nelle *Institutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare con un eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le Muse et la Poesia*, stampate postume nel 1541 a Milano da Francesco Minizio Calvo sulla base di un manoscritto con tutta probabilità databile al 1520-1521; e ciò nonostante il fatto che questa sua trattazione metrica sia evidentemente e esplicitamente basata proprio su Antonio da Tempo, le cui «sedici specie» di sonetti sono ricordate poche righe prima della constatazione che «Dante nella vita nova, chiama Sonetti due Canzonette» (verso del f. F ij; di seguito, sono correttamente riportati gli incipit dei due testi).

prosastico offre infatti un'occasione anche per l'uso del lessico tecnico, oltre che per le sperimentazioni formali: occasione di cui però anche in questo caso Dante si avvale in misura molto limitata.

Nella *Vita nova* la presenza di terminologia metrica specifica è infatti molto più contenuta di quel che ci si potrebbe aspettare. Le poesie vengono tutte indicate utilizzando il nome della forma metrica, quindi canzone, ballata e sonetto (senza distinguere le forme base di quest'ultimo da quelle modificate). Viene com'è noto menzionata una «pistola sotto forma di serventese»,⁸ e viene inoltre adoperato il termine «stanza» (oltre che in relazione a *Sì lungiamente*, trattando della stanza finale con funzione di congedo di *Donne ch'avete intellecto d'amore*, e più volte parlando delle due di cui si compone *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*). Non viene invece adoperato nessun termine specifico per suddivisioni di livello inferiore: né quelli che verranno poi utilizzati nel *De vulgari eloquentia* per la canzone, né altri per la ballata o per il sonetto. Ciò è tanto più notevole quando si riflette sul peso abbastanza rilevante delle divisioni all'interno dell'opera, e sul fatto che talvolta uno dei termini relativi alle partizioni metriche avrebbe potuto essere utilizzato per indicare quelle "argomentative". Dante non si è però praticamente mai avvalso di questa possibilità.

Anche in questo caso la *Vita nova* si distingue dai termini di paragone più vicini. Non è infatti l'unico esempio di autocommento dell'epoca, e nemmeno all'interno della produzione di Dante; certo pure nel *Convivio* la terminologia tecnica è scarsa, a parte «canzone» viene usato «verso» per 'strofa' e più volte il termine «tornata» per il congedo (ma sulla terminologia metrica nel *Convivio* vedi oltre); e anche nel commento alla versione espansa della ballata dantesca dubbia *Donne io non so di che mi prieghi Amore* pubblicato da Giuseppe Marrani gli usi lessicali si collocano sullo stesso livello.⁹ Negli esempi non danteschi più o meno coevi (s'intende: anteriori alla metà del Trecento) di autocommento a testi volgari, tuttavia, rispetto alla *Vita nova* la terminologia metrica ha un ruolo più rilevante, dal momento che vi si trova relativamente più lessico specifico che va maggiormente nel dettaglio. Sono già stati citati i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, che nelle sezioni dedicate alla metrica delle chiose latine al testo volgare utilizza ovviamente parecchi termini tecnici; ma più interessante è osservare un altro autocommento latino ai propri

⁸ Questa e le altre citazioni dalla *Vita nova* sono prese dall'edizione di riferimento DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

⁹ «Questa è una ballatetta d'una risposta con tre stanze»: GIUSEPPE MARRANI, *Amoroso galateo dantesco. La ballata "Donne, io non so" e la fortuna trecentesca della "Vita nova"*, in *Le "Rime" di Dante (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008)*, a cura di Paolo Borsa e Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 59-82: 79.

testi volgari, quello di Nicolò de' Rossi, pur se dall'estensione molto più limitata.

Nel manoscritto parzialmente autografo che tramanda quasi integralmente la produzione del rimatore trevigiano (Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 7.1.32) si trova infatti il commento a un'unica canzone, *Color di perla, dolce mia salute*, e una serie di istruzioni che spiegano come vanno letti alcuni sonetti, uno retrogrado e altri che sono o delle sperimentazioni grafiche o veri e propri casi di *carmen figuratum*. La terminologia metrica viene adoperata in queste indicazioni, non nel commento alla canzone, e si riferisce quindi al sonetto. Di seguito, riproduco il testo latino dedicato alle istruzioni di lettura di uno dei *carmina figurata*, il sonetto *Tanto plaçente esser et çogliosa*, evidenziando il lessico rilevante per mezzo del grassetto:

Iste sonetus *Tanto* legitur in modum stelle, ut infra signatur. Et incipit in linea ubi sunt flores et finit per lineam directam in opposita parte post literam *A* in verbo *stando*. Et per eundem modum legitur **secundus pes** inferior et omnes alii et eciam **volte**. Et in medio trium primarum **partium** primorum **pedum** litera *E* in quadro posita est, finis dictionis precedentis et principium dictionis sequentis uniuscuique **pedis**, ut signatum est. Similiter est litera *I* posita ab alia parte rotundi in quo est magnum *A*. In **quarto pede** solo litera *A* in duobus circulelis posita operatur tantundem. Illus idem est in primis **partibus voltarum** de litera *O* et in secundis de litera *U*. Litera autem *A* in rotundo medio posita est, finis uniuscuique **medii pedis et volte** et principium cuiuscumque alterius ultimi **pedis et volte**.¹⁰

Il sonetto è impaginato in forma di stella, e dato che in più casi lo stesso segno grafico appartiene a più versi, alcune lettere vanno lette più volte. Nel brano sopra riprodotto si spiega che per leggerlo nella sua *mise en page* figurata occorre partire dal raggio segnalato dai fiori e continuare fino alla fine del raggio opposto (ogni raggio contiene un verso), per poi proseguire procedendo allo stesso modo con il raggio che si trova sotto al primo, e così via. Per quel che riguarda l'aspetto che qui principalmente interessa, la terminologia metrica, si registra un uso abbastanza liberale di «pes» a indicare il distico e «volta» per la terzina, uso questo riscontrabile anche nelle istruzioni di lettura di altri sonetti (ad esempio *Çà, padre santo, crede bene e sente e Çentil desiro mi venne nel core*).¹¹ Nel brano riprodotto si trovano inoltre altri due termini già adoperati nelle “glosse metriche” di Francesco da

¹⁰ FURIO BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padova, Antenore, 1974, I. *Introduzione, testo e glossario*, p. 142.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 122 e 144-45.

Barberino, «pars» e «medium». Il primo significante, «pars», ha il medesimo significato in entrambi i testi, e si riferisce al verso; «medium» invece nell'autocommento dei *Documenti d'Amore* veniva adoperato per indicare o il primo verso di ogni distico della prima parte del sonetto o la rima dello stesso,¹² mentre qui viene utilizzato anche per le terzine, quindi non esattamente allo stesso modo.

Questo accordo almeno parziale negli usi lessicali tra due autori provenienti da contesti ben differenti come Francesco da Barberino e Nicolò de' Rossi evidenzia un altro fattore di cui occorre tener conto, riflettendo sulla scarsità di terminologia metrica specifica nella *Vita nova*, vale a dire che il lessico in questione ha una certa diffusione. I termini adottati da Dante per le suddivisioni della canzone si ritrovano in parte in Francesco da Barberino; una parziale concordanza nel lessico si riscontra tra quest'ultimo e Antonio da Tempo per quel che riguarda la ballata; quanto al sonetto, la terminologia specifica usata per indicarne le partizioni è quella che ricorre nel maggior numero di testi, al punto che risulta più pratico fornire direttamente uno specchio riassuntivo. Le occorrenze prese in considerazione sono solo quelle fino alla metà del Trecento, e i termini sono quello usato per il distico e quello usato per la terzina (in tutti i testi in cui vengono esplicitamente nominate le suddivisioni della prima parte del sonetto, almeno fino al quattordicesimo secolo avanzato la forma risulta inequivocabilmente concepita con la prima parte suddivisa in quattro distici).

<i>Autore (eventuale datazione)</i>	<i>Termine per il distico</i>	<i>Termine per la terzina</i>
Cecco Angiolieri ¹³	-	muta
Francesco da Barberino (1313 ca)	pes	muta
Pieraccio Tedaldi (XIVpm) ¹⁴	piede	muta
Nicolò de' Rossi (1328-1338)	pes	volta
Antonio da Tempo (1332) ¹⁵	copula	volta

¹² Per l'interpretazione della terminologia tecnica adoperata da Francesco da Barberino nei passi che riguardano il sonetto (e dei passi nel loro insieme) cfr. CAMBONI, *Contesti*, pp. 57-88 (in parte anticipato in M.C. CAMBONI, *Il sonetto delle Origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, in "Studi di filologia italiana", LXVI [2008], pp. 13-34), anche per ulteriore bibliografia.

¹³ Sonetti *Dante Alighier, Cecco I tu serv'e amico e Tant'abbo di Becchina novellato*.

¹⁴ Sonetto *Qualunque vòl saper far un sonetto*.

¹⁵ ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

Verrebbe spontaneo avanzare delle osservazioni su come questa terminologia si evolva e sulle consonanze con quella adoperata per le partizioni della stanza della canzone, ma in questa sede è più interessante notare che oltre alla diffusione questo lessico manifesta una certa persistenza. Il termine «muta» per indicare la terzina infatti lascia una traccia almeno fino alla seconda metà del Quattrocento, dato che lo si ritrova in due diversi commenti al Canzoniere di Petrarca scritti alla corte napoletana degli Aragona, quello di Francesco Patrizi (compilato dopo il 1478) e quello di Francesco Acciapaccia, che dovrebbe anch'esso risalire agli anni Settanta del quindicesimo secolo.¹⁶

Il quadro è insomma questo: all'epoca di Dante esistevano diversi termini specifici utilizzabili per indicare le partizioni metriche dei testi, oltre a «stanza»; anche se non sono perfettamente stabili dovevano essere di uso sufficientemente corrente, dato che più di un autore adoperava il medesimo termine per riferirsi alla stessa suddivisione metrica; almeno alcuni di essi dimostrano una certa diffusione geografica e una non irrilevante tenuta cronologica; e diversi vengono inoltre adoperati negli autocommenti a testi volgarizzati più o meno coevi ai prosimetri danteschi composti da autori diversi da Dante. Questi termini specifici potrebbero in più casi venire utilizzati per indicare le diverse sezioni di testo a cui ci si riferisce nelle divisioni, ma ciò non accade e nella *Vita nova* si riscontra quindi una relativa scarsità di lessico tecnico concernente la metrica. Un ultimo tocco al quadro può essere aggiunto tornando sulla terminologia metrica presente nel *Convivio*. Anche qui quella specifica scarseggia, una delle principali eccezioni essendo «tornata», che ricorre in totale quattro volte, in tre diversi capitoli equamente divisi tra altrettanti libri (II XI, III XV, IV XXX). La prima occorrenza del termine è piuttosto nota, ma val la pena di riportare il passo in questione:

Ultimamente, secondo che di sopra disse la littera di questo comento quando partio le parti principali di questa canzone, io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone "tornata", però che li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n'acorgesse, rade volte la puosi coll'ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila

¹⁶ Entrambi i commenti sono al momento inediti, ma un passo del primo dove ricorre il termine «muta» è riprodotto in CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in "Italia medioevale e umanistica", 17 (1974), pp. 61-113: 94, mentre per il secondo si può vedere OLGA S. CASALE - LAURA FACECCHIA, *Un (quasi) sconosciuto commento quattrocentesco al Canzoniere di Petrarca*, in "Filologia e critica", 23 (1997), pp. 240-63: 255.

quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell'altre vedere si potrà.¹⁷

Il brano viene normalmente valorizzato per il prezioso squarcio offerto sul rapporto della poesia con la dimensione musicale, oltre che per il rilievo di Dante rispetto ai propri usi metrici. Più modestamente, qui si intende far notare che contestualmente alla prima occorrenza del termine «tornata» Dante si preoccupa di spiegarne il significato: il che suggerisce che la sua conoscenza, da parte del pubblico a cui il *Convivio* si rivolgeva, per il suo autore non fosse affatto scontata, e ancor meno lo fosse una particolare competenza in fatto di metrica volgare. Questo aspetto risalta ancor più chiaramente leggendo la spiegazione del termine «rima» nel quarto libro del trattato (II 12):

E prometto di trattare di questa materia «con rima aspr'e sottile». Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strettamente s'intende pur per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che [in] numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade; e così qui in questo proemio prendere e intendere s[ì] v]uole.¹⁸

Secondo le ipotesi più recenti, il pubblico del *Convivio* era un nuovo ceto dirigente, composto da una nobiltà riformata, a cui Dante si proponeva come interlocutore:¹⁹ sicuramente l'opera è stata composta in esilio, quindi dopo che il suo autore aveva perso (per così dire) l'ambiente dei suoi primi lettori. L'atteggiamento didattico di Dante nei passaggi appena riportati quindi non stupisce affatto. Alla luce di ciò e delle osservazioni prima esposte, viene però da chiedersi a che platea si rivolgesse invece la *Vita nova*. Non è un aspetto di cui si possa trattare da una specola così limitata, ma sia l'atteggiamento di Dante rispetto all'anomalia sia il suo uso del lessico specifico della metrica sembrano essere aspetti da tenere presenti, riflettendo su a chi esattamente Dante indirizzasse il suo prosimetro giovanile, tra le due ipotesi contrapposte di

¹⁷ D. ALIGHIERI, *Convivio*, in *Opere*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, 3 voll., Milano, Mondadori, 2014: II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, p. 294.

¹⁸ Ivi, p. 552.

¹⁹ Cfr. G. FIORAVANTI, *Il "Convivio" e il suo pubblico*, in *Lecturae Dantis*, a cura di Sergio Cristaldi e Sebastiano Italia, in "Le forme e la storia", VII.2 (2014), pp. 13-21, e l'introduzione del medesimo autore a ALIGHIERI, *Convivio*, pp. 5-79. Più recentemente, propone un'ipotesi diversa e un'idea di pubblico in evoluzione nel corso della stesura dell'opera LINO PERTILE, *Sulla cronologia e il pubblico del "Convivio"*, in "Le tre corone", VII (2020), pp. 11-24.

una circolazione circoscritta per un pubblico eletto e quella invece dell'allargamento del medesimo.²⁰

Come già per l'anomalia e il lessico metrico, il contesto prosastico entra in gioco anche nella questione del rapporto tra forme metriche e forme del discorso, per la quale è necessario un piccolo *excursus* iniziale. Negli ultimi anni, si è decisamente affermata una corrente di studi incentrata sull'analisi dei rapporti tra metro e sintassi, tanto che il mero elenco dei contributi rilevanti ne annovererebbe parecchie decine.²¹ Tuttavia la sintassi non è l'unico elemento di cui si potrebbe studiare la relazione con le strutture metriche. Prendiamo ad esempio il seguente sonetto di Petrarca, l'ultimo dei *Rerum vulgarium fragmenta* e secondo Natascia Tonelli uno dei casi «assolutamente rari» di «sostituzione» della pausa sintattica del v. 9 con quella (o quelle) al v. 7 (o 7 e/o 8)», in tutto «due o tre sonetti di quelli con continuità fra quartine e terzine»²² (s'intende ovviamente continuità sintattica):

I vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.
Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disviata et frale,
e 'l suo defecto di Tua gratia adempi:
sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.
A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.

²⁰ Per la prima ipotesi, si può vedere l'intervento di Jelena Todorović in questo stesso volume; per la seconda cfr. P. BORSA, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)*, a cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco, in "Reti medievali", 18 (2017), pp. 271-303.

²¹ Se ne trova uno aggiornato fino alla fine del primo decennio di questo secolo in PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 417. Negli ulteriori dieci anni trascorsi da allora, il numero degli studi sull'argomento è almeno raddoppiato.

²² NATASCIA TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1999, p. 62.

Secondo l'analisi di Tonelli, dopo un primo periodo coincidente con la prima quartina e un secondo che accorpa i vv. 5-7, «il periodo che inizia al v. 8 continua fino al v. 11, collegando seconda quartina e prima terzina»²³ (la seconda se la spartiscono altri due periodi, con il verso finale che coincide con l'ultimo dei cinque da cui per Tonelli il testo è composto). Tuttavia per questo sonetto si potrebbe proporre una suddivisione differente, operata individuandone le sezioni logico-tematiche. A differenza di quella fatta in base alla struttura sintattica (da cui si discosterebbe abbastanza), questa potrebbe essere piuttosto armonica con la struttura metrica. Una proposta potrebbe infatti essere: nei primi due distici del sonetto 365 di Petrarca è presentato lo stato attuale dell'io, cioè il pentimento, e all'interno di questa prima sezione il secondo dei due distici è dedicato a precisare una determinata aggravante dei travimenti passati. Nel terzo distico si trova un'invocazione alla divinità, seguita nel quarto dalla richiesta di aiuto; quanto alle due terzine, la prima presenta le conseguenze auspicate dell'accettazione della richiesta immediatamente precedente, mentre la seconda è consacrata a una supplica finale.

Ovviamente, se già nelle analisi basate sulla sintassi c'è un certo livello di soggettività, in un tentativo di suddivisione di questo tipo l'arbitrio dell'esegeta appare sovrano quasi assoluto, e ben difficilmente si potrebbero stabilire criteri "oggettivi" in base ai quali operare una disamina come quella sopra proposta. Tornando alla *Vita nova*, però, e più in particolare alle sue divisioni, non sembra per nulla arbitrario considerarle delle partizioni logico-tematiche d'autore. Verificare come si collocano rispetto alle articolazioni metriche può quindi permettere di affrontare l'esame del rapporto tra le forme metriche e quelle del discorso sulla base di presupposti diversi da quelli usuali.

In primo luogo, qualche dato generale. Sul totale delle 31 poesie della *Vita nova*, Dante ne correda di divisione 24, mentre sette ne rimangono prive. Oltre a *Si lungiamente m'è tenuto Amore* non sono infatti né seguiti né preceduti da una divisione sei sonetti, nessuno dei quali è uno dei due sonetti doppi già menzionati.²⁴ Andando più nel dettaglio: la tabella che segue offre un quadro riassuntivo della situazione per i componimenti pluristrofici, quindi le quattro canzoni restanti e la ballata. Accanto agli incipit dei componimenti sono indicati il numero dei

²³ Ivi, p. 188.

²⁴ Per maggiore chiarezza, si veda il seguente specchietto riassuntivo:

<i>Forma metrica</i>	<i>Totale testi</i>	<i>Con divisione</i>	<i>Senza divisione</i>
Canzoni	5	4	1
Ballate	1	1	-
Sonetti	25 (due doppi)	19 (due doppi)	6
Totale	31	24	7

rispettivi limiti interni, prima quelli tra partizioni metriche (seconda colonna) e poi quelli tra divisioni (terza). Sono poi quantificati i casi in cui il limite tra due divisioni coincide con quello tra due stanze (quarta colonna) o con quello tra due partizioni strofiche (quinta); quindi quelli in cui isola il distico (sesta colonna) o il verso finale di una stanza (settima), e infine i casi in cui cade in posizioni diverse (ottava e ultima colonna). Nelle ultime due righe si forniscono i totali per ognuna delle tipologie, prima per le sole canzoni e poi per queste e la ballata.

<i>Testo</i>	<i>Limiti me- trici</i>	<i>Limiti tra di- visioni</i>	<i>Divis. ≡ stanza</i>	<i>Divis. ≡ partiz. strofica</i>	<i>Divis. ≡ distico finale</i>	<i>Divis. ≡ verso finale</i>	<i>Altre posi- zioni</i>
<i>Ballata i' vo'</i>	16	2	1	-	1	-	-
<i>Donne ch'avete</i>	19	9	4	3	2	-	-
<i>Donna pietosa</i>	23	3	2	-	-	1	-
<i>Gli occhi do- lenti</i>	20	8	5	1	-	-	2
<i>Quantunque volte</i>	7	1	1	-	-	-	-
Totale canzoni	69	21	12	4	2	1	2
Totale compo- nimenti pluri- strofici	85	23	13	4	3	1	2

Come è noto, le divisioni possono disporsi su più livelli. Per esempio, *Donne ch'avete intellecto d'amore* viene dapprincipio suddivisa in tre parti: un proemio che coincide con la prima stanza, il corpo del testo, e l'ultima stanza (la quinta) che ha funzione di congedo, «quasi come ancella de l'altre». Per la prima e la seconda di queste due parti vengono proposte divisioni di secondo livello: nella seconda parte, la seconda stanza viene quindi separata dalla terza e quarta. Quest'ultima viene poi isolata dalla precedente con un'ulteriore divisione, di terzo livello, mentre divisioni di quarto e quinto livello tracciano una partizione rispettivamente tra la sua prima parte (cioè i piedi) e la seconda (la sirma), e tra il distico finale della sirma e i quattro versi precedenti di quest'ultima.

In questo lavoro i diversi livelli delle divisioni vengono tuttavia considerati tutti assieme, per praticità e perché al di fuori di una lettura ravvicinata – che esula dagli scopi del contributo – non pare aver senso distinguerli, soprattutto alla luce del fatto che, come evidenziato dalla tabella che precede, i limiti tra le partizioni metriche sono molto più numerosi di quelli tra le parti individuate dalle divisioni d'autore. Lo scarto è particolarmente consistente proprio per i componimenti pluri-strofici: in questi, i confini interni tracciati da Dante sono meno di un

terzo di quelli che possono essere elicitati da un'analisi metrica, mentre per quel che riguarda i sonetti il distacco è meno forte e il numero dei secondi (95) non è nemmeno il doppio di quello dei primi (50). L'apice del divario si registra nella ballata, dove Dante isola da un lato la ripresa e la prima stanza, e dall'altro il distico finale del testo: a fronte di ben sedici limiti tra partizioni metriche, l'autore-commentatore ne traccia due soli tra sezioni logico-discorsive, di cui uno coincide con un limite metrico e l'altro no. Quest'ultimo però individua il distico finale: e va notato che è un fenomeno ricorrente, riscontrabile anche nelle altre forme metriche.

Per quel che riguarda le canzoni, quindi, una volta registrato che la maggior parte dei limiti interni ai testi individuati dalle divisioni d'autore coincidono con confini tra le stanze o al limite tra le partizioni strofiche, si può osservare che la principale eccezione interessa appunto i distici finali di stanza. Parrebbe immediato mettere questo fatto in relazione con la figura rimica della *combinatio*, il distico a rima baciata in chiusura di stanza per cui Dante ha manifestato un'esplicita predilezione nel *De vulgari eloquentia*; tuttavia come appena visto questo distico finale coincide con una divisione anche nella ballata, che non si conclude con una rima baciata; lo stesso accade in diversi sonetti, mentre in altri a venire isolato dall'autocommento è il verso finale, come accade nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, pur dotata di *combinatio*.

Ai fini dell'analisi, l'isolamento del distico finale e quello del verso finale possono essere utilmente assimilati alla stessa tipologia; e possono essere analogamente ricondotti a una medesima casistica i casi in cui lo stacco tra le divisioni cade in corrispondenza di un limite tra stanze e quelli in cui invece coincide con un confine tra partizioni strofiche. La situazione generale del rapporto tra forme metriche e forme del discorso nei componimenti pluristrofici, in base all'analisi dei limiti tra partizioni logico-discorsive in relazione a quelle metriche, può di conseguenza essere riassunta nei seguenti termini. La maggior parte delle divisioni coincide con una partizione metrica; una consistente minoranza isola il distico o il verso finale; le eccezioni a queste due tipologie sono di fatto concentrate in *Li occhi dolenti*, dove in due diverse occasioni il limite tra divisioni cade in mezzo alla sirma, e il dubbio è che in questo possa aver giocato un ruolo il tema disforico del componimento.

Passiamo ora a considerare la distribuzione di queste tre tipologie di rapporto tra partizioni metriche e divisioni d'autore nei sonetti. Dato che questi (compresi quelli rinterzati) hanno tutti la stessa struttura di base in cui a una prima parte quadripartita se ne oppone una bipartita, nella tabella che segue a venire indicata è la presenza o meno di un confine tra divisioni in corrispondenza di ognuno dei limiti metrici tra le diverse componenti. Come già osservato, i secondi sono

molto più numerosi dei primi, quasi il doppio – 95 contro 50 – ma il rapporto è meno sfavorevole di quanto riscontrato nei componimenti pluristrofici. Nelle cinque colonne centrali viene quindi indicata la presenza o meno di confine tra divisioni, in corrispondenza di ognuno dei cinque limiti metrici interni al sonetto, per ogni sonetto della *Vita nova* di cui Dante fornisce una suddivisione, mentre nell'ultima viene segnalata l'ubicazione degli stacchi segnati dall'autocommento che cadono in posizioni differenti e in qualche modo "eccentriche". Nell'ultima riga si fornisce il totale di limiti tra divisioni che vengono a trovarsi in ognuna delle diverse posizioni. La terminologia adottata per indicare le partizioni è quella di Francesco da Barberino e Pieraccio Tedaldi (oltre che, limitatamente alle terzine, di Cecco Angiolieri, che in un caso adopera il termine «muta» proprio in un sonetto indirizzato a Dante), dato che questi autori appaiono più vicini a Dante dei due settentrionali.

<i>Testo</i>	<i>1°-2° piede</i>	<i>2°-3° piede</i>	<i>3°-4° piede</i>	<i>4° piede</i> - <i>mute</i>	<i>Tra le mute</i>	<i>Altre posizioni</i>
<i>A ciascun'alma</i>		x				
<i>O voi che per la via</i>		x				
<i>Piangete, amanti</i>	x			x		
<i>Morte villana</i>	x	x				Isolato distico fin.
<i>Cavalcando l'altrier</i>				x		Isolato distico fin.
<i>Tutti li miei pensier'</i>			x	x		Isolato primo v.
<i>Cio che m'incontra</i>	x	x	x	x	x	
<i>Spesse fiate</i>		x		x	x	
<i>Amore e 'l cor gentil</i>		x		x		Isolato v. finale
<i>Negli occhi porta</i>	x		x	x		Isolati vv. 3, 7, 8
<i>Voi che portate</i>				x		
<i>Se' tu colui</i>		x		x	x	
<i>Io mi senti' svegliar</i>		x	x			Isolato distico fin.
<i>Vede perfettamente</i>	x	x		x	x	
<i>Venite a 'ntender</i>	x					
<i>Era venuta</i>		x		x	x	
<i>L'amaro lagrimar</i>						Isolato v. finale
<i>Gentil pensiero</i>		x		x		
<i>Oltre la spera</i>	x	x		x	x	
Totali per posizione	7	12	4	13	6	8

Anche in questo caso la grande maggioranza delle divisioni coincide con un limite metrico, con eccezioni limitate. E anche in questo caso, come anticipato, tra le eccezioni hanno un peso rilevante l'isolamento del distico finale e quello del verso finale: rispettivamente tre e due casi

su 19 sonetti. Gli altri casi in cui una divisione non ricalca il confine metrico sono tre, concentrati in due soli sonetti.

Il primo è *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore*, dove viene isolato il primo verso, in quanto parte del testo in cui viene espresso l'oggetto principale dei pensieri del poeta, distinta dalla successiva (vv. 2-6) in cui se ne dettaglia la varietà, mentre nella terza (vv. 7-8) si dice in cosa tali pensieri si accordino. È possibile notare che dal punto di vista sintattico la prima divisione delle quattro individuate da Dante coincide esattamente con la prima proposizione principale, mentre la seconda include la seconda principale con tutte le sue subordinate (nel passaggio tra la prima e la seconda parte del sonetto, che è anche il passaggio tra la terza e la quarta partizione dantesca, la situazione è resa meno lineare dalla presenza di una parasubordinata iniziale):

Tutti li miei pensier' parlan d'Amore,
e ànno in lor sì gran varietà,
ch'altro mi fa voler sua podestate,
altro folle ragiona il suo valore,
altro sperando m'aporta dolzore,
altro pianger mi fa spesse fiате,
e sol s'accordano in cherer pietate,
tremando di paura che è nel core.

Ond'io non so da qual matera prenda;
e vorrei dire, e non so ch'io mi dica,
così mi trovo in amorosa erranza.
E se con tutti voi' fare accordanza,
convenemi chiamar la mia nemica,
madonna la Pietà, che mi difenda.

Il secondo è *Negli occhi porta la mia donna Amore*. Anche qui è interessante notare che le divisioni proposte da Dante per la prima parte del sonetto – come già nel caso del sonetto precedente, le due terzine vengono considerate unitariamente – coincidono con le campiture sintattiche: la prima divisione, che è poi il primo distico, con la prima principale e relative subordinate; la seconda, ovvero il solo terzo verso, con la seconda principale e la sua subordinata; lo stesso vale per la terza (vv. 4-6), quarta (v. 7) e quinta (v. 8):

Negli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,
sì che, bassando il viso, tutto smore
e d'ogni suo difecto allor sospira:

fugge dinanzi a llei Superbia e Ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.

Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.
Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si può dicer né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.

Comparare più estensivamente le divisioni proposte da Dante alle nervature sintattiche dei relativi testi è un'operazione che presenterebbe sicuramente degli elementi di interesse, ma ricade al di fuori del campo specifico delle forme metriche e quindi del perimetro di questo lavoro. I risultati delle analisi sintattiche rientrano però in considerazione quando si passa ad esaminare i casi di mancata coincidenza tra partizioni metriche e divisioni logico-discorsive d'autore appartenenti alla tipologia "maggioritaria", quella in cui l'autocommento isola il distico o il verso finale.

Nel caso del sonetto, il ricorrere di questo fenomeno ha chiaramente delle ripercussioni su un altro dato, ovvero il numero di casi in cui lo spartiacque tra due divisioni dantesche cade in corrispondenza di un limite metrico importante come quello tra le terzine. La tabella sopra presentata permette di rilevare come il confine tra le partizioni logico-discorsive d'autore coincida con il limite metrico tra il primo e il secondo distico della prima parte più spesso di quanto non lo faccia con il passaggio tra le due mute, anche se di poco, mentre ricorre con una frequenza addirittura doppia nello snodo centrale della prima parte della forma, quello tra il secondo e il terzo piede, rispetto a quello della seconda parte, appunto tra le due terzine. Si tratta ovviamente di numeri molto piccoli, perché i testi sono pochi e non è quindi il caso di ricavarne conclusioni dal peso eccessivo; ma oltre a fungere da ammonimento a evitare il facile automatismo di servirsi degli elementi presentati nella tabella poco sopra per giudicare della rilevanza di un limite metrico rispetto a un altro nella prospettiva di Dante, questi dati trovano rispondenza nelle constatazioni e nei risultati di diversi studi sul rapporto tra metro e sintassi. Diversi tra quelli relativi ad autori più tardi, in primo luogo Petrarca, hanno infatti attirato l'attenzione sull'uso retorico-argomentativo di servirsi degli ultimi versi del sonetto a scopi gnomici, riassuntivi, o comunque conclusivi. Quest'uso finisce con il lasciare una traccia appunto nella sintassi, per quanto esiti nell'infittirsi degli avvisi di periodo e nel ridursi degli *enjambement* all'interno della seconda terzina, e non nell'incremento dei casi di

continuità sintattica tra le due mute, almeno in Petrarca rara quanto quella tra la prima e la seconda parte del sonetto.²⁵

Il fatto di aver esteso l'analisi a tutte le forme metriche della *Vita nova* permette però di mettere in evidenza il fatto che la tendenza dei limiti tra divisioni che non coincidono con confini metrici interni a isolare di preferenza i versi conclusivi va in parallelo nei sonetti e nei componimenti pluristrofici. Confrontando le due situazioni, possiamo in effetti vedere che le proporzioni tra le tre tipologie di posizionamento dei confini tra divisioni rispetto ai limiti metrici interni prima individuate (cioè: coincidenza con essi; mancata coincidenza e isolamento del distico o verso finale; mancata coincidenza e collocazione in posizione diversa dal confine tra ultimo/penultimo/terzultimo verso) sono parecchio simili.

<i>Tipo di componimento</i>	<i>Divisioni ≡ limite tra stanze o partiz. strofiche</i>	<i>Divisioni che isolano il distico o verso finale</i>	<i>Altre tipologie di posizionamento</i>
Canzoni, ballata	17 (73,91%)	4 (17,39%)	2 (8,69%)
Sonetti	42 (84%)	5 (10%)	3 (6%)

Pur tenendo sempre presente che i numeri sono in realtà molto piccoli e che ad essere interessata è solo una percentuale dei limiti metrici interni, ancor più ridotta nel caso delle canzoni e soprattutto della ballata, si tratta di un dato notevole, perché sembra indicare una coerenza generale nel disporsi delle articolazioni del contenuto rispetto a quelle della struttura metrica, valida su tutto lo spettro dei diversi generi, e non limitata a uno solo di essi. Insomma alcune costanti o tendenze (per esempio quella a utilizzare i versi finali con funzione di clausola) parrebbero andare al di là della forma-sonetto.

L'elemento più considerevole che si ricava dall'analisi dei dati sopra presentati, tuttavia, è la generale tendenza dei limiti tra le partizioni logico-discorsive individuate da Dante per le sue poesie a coincidere

²⁵ Cfr. TONELLI, *Varietà sintattica*, p. 119; ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 90-94; ancor prima la tendenza era stata rilevata per Giovanni Quirini da GIANFRANCO FOLENA, *Quirini, Giovanni*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, IV, pp. 811-14: 813. Per la sintassi nella seconda parte del sonetto in generale e di quello petrarchesco in particolare cfr. LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 190-95 e 216-17, e lo specchio a p. 364 del relativo *Archivio internet*, disponibile online all'indirizzo <https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-ceee-3de1-e053-1705fe0ac030/Poesia_e_versi_per_musica_-_Archivio_Internet.pdf> (accessibile anche a partire dalla scheda presente nel Padua Research Archive all'indirizzo <<https://www.research.unipd.it/handle/11577/184909>>). Vedi inoltre CAMBONI, *Fine musica*, pp. 395-96.

con quelli tra unità metriche sovraversali, in apparente parallelo con la ben nota e generale tendenza di base delle campate sintattiche ad armonizzarsi con le partizioni metriche, nella storia della poesia italiana e più in generale romanza. Si potrebbe indagare se ciò sia dovuto semplicemente a una naturale sovrapposizione tra sintassi e argomentazione, o se non occorra piuttosto pensare a una generale, sottile influenza delle strutture metriche sottintese nella costruzione del discorso, influenza che si esplicherebbe indipendentemente sui due piani della sintassi e della struttura argomentativa. Leggendo le divisioni sembrerebbe abbastanza evidente che mentre componeva i suoi testi poetici Dante non pensava alla loro organizzazione in termini sintattici, ma piuttosto in termini retorico-tematici. Quali che siano le implicazioni di questo fatto, rimane certa la costante tendenza delle forme del discorso ad entrare in relazione con le diverse articolazioni del contenitore metrico.

Ritornando alla tabella relativa ai sonetti – i componimenti appartenenti al genere con il maggior numero di tratti caratterizzanti e quindi di costanti metriche, tanto da poter essere considerato «la prima forma fissa della lirica d'arte europea»,²⁶ e probabilmente in conseguenza di questo fatto tra i più studiati nelle analisi del rapporto tra metro e sintassi – si può in conclusione notare come, malgrado le sopravviste costanti e tendenze di base, nella *Vita nova* tra le articolazioni della struttura metrica e quelle tematiche del discorso sembri esservi una dialettica davvero ragguardevole. Per quanto il mutamento nel rapporto metro-sintassi nella lirica dantesca sembri essere posteriore a questa stagione, quando ancora si riscontrerebbe una «massima aderenza dei periodi alle membrature della stanza» e anche i sonetti non esibirebbero forti discontinuità rispetto alle soluzioni già adottate dalla tradizione precedente,²⁷ per quel che riguarda il disporsi delle articolazioni del contenuto in relazione a quelle delle forme metriche, relativamente a quella utilizzata più di frequente da Dante nel suo prosimetro giovanile il rapporto non appare rigido ma anzi molto variato, molto mosso. Per i diciannove sonetti analizzabili in base all'autocommento dantesco si danno quasi altrettante variazioni nelle strutture risultanti, ben 15 diverse tipologie: si va dal caso di *Ciò che m'incontra, nella mente more*, dove tutte le partizioni metriche coincidono con altrettante sezioni logico-discorsive individuate da Dante, a quello di

²⁶ COSTANZO DI GIROLAMO, *Introduzione*, in *I poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008: II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento dir. da C. Di Girolamo, pp. XVII-CII: LXXVII.

²⁷ Cfr. MARCO PRALORAN - A. SOLDANI, *La metrica di Dante tra le "Rime" e la "Commedia"*, in *Le "Rime" di Dante*, pp. 411-47: 413-29 (la citazione è a p. 416).

L'amaro lagrimar che voi faceste, dove il solo verso finale è separato da tutti gli altri. Per Petrarca si è giustamente parlato di «varietà sintattica»; nel caso di Dante, questi dati spingono a riflettere sull'abilità dell'autore nell'abitare in maniera sempre diversa uno spazio metrico che, anche se non sempre identico, nel caso del sonetto non è nemmeno enormemente variabile.