

LA METRICA DELL'UNO E DELL'ALTRO GUIDO*

Per una sintetica ed elementare descrizione storico-critica delle forme metriche di Guinizzelli e di Cavalcanti adotterò quanto basta un'ottica comparatistica. Il che comporta confrontarsi con il *prima* (sbrigativamente: siciliani e siculo-toscani) e con il *dopo*: Dante e poi Petrarca, ovvero la fissazione di uno standard e di un classicismo estetico-metrico.

1. *Guinizzelli*

Com'è noto la *posizione* storica di Guinizzelli è da più punti di vista una posizione 'avanzata', di precursore, situandosi implicitamente al di là del *nodo* bonagiuntiano-dantesco, quel *nodo* che separa vecchia e nuova maniera e scaraventa 'fuori dalle mura della storia' figure egemoni come il siciliano Giacomo da Lentini e, soprattutto, Guittone d'Arezzo. Siamo nel canto ventiquattresimo del *Purgatorio*, e qui Bonagiunta riconosce e celebra l'autore della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* nonché inventore del «dolce stil novo» :

Ma di s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
"Donne ch'avete intelletto d'amore".
E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo

* Un vivo ringraziamento a Philippe Guérin e a Matteo Residori splendidi ospiti di Paris 3.

ch'e' ditta dentro vo significando" (vv. 49-54),

e immediatamente fissa il confine, il *nodo*, tra vecchia poesia (di sé stesso, del Notaro e Guittone) e nuova – quella di chi ha «mutata la mainera / de li plagenti ditti de l'amore», ovvero anche di Guinizzelli (e abbiamo citato i primi versi del famoso sonetto di Bonagiunta al bolognese) :

"O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne (vv. 55-60);

Ma il passo del *Purgatorio* non è l'unica attestazione di stima del Dante comico nei confronti di Guinizzelli. Poco dopo, nel ventiseiesimo canto, non potrà che chiamare *padre* il bolognese, e senza ironia, senza alcun sottinteso polemico :

Farotti ben di me volere scemo:
son Guido Guinizzelli; e già mi purgo
per ben dolermi prima ch'a lo stremo".
Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo,
quand'io odo nomar sé stesso il padre
mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre (vv. 91-99).

Citazioni, tutte e indiscutibilmente positive, Guinizzelli le merita poi nel *De vulgari eloquentia*. È ad esempio considerato tra i maestri dell'*ydioma tripharium* («Trilingues ergo doctores») grazie significativamente alla canzone protostilnovista *Al cor gentile rempaira sempre amore* :

I maestri delle tre lingue concordano dunque in molti vocaboli, e soprattutto in questo: *amore*. Ecco Giraldo del Bornello: *Si·m sentis fezels amics, /per ver encusera amor*; il Re di Navarra: *De fin amor si vient sen et bonté*; messer Guido Guinizzelli: *Né fe' amor prima che gentil core, /né gentil cor prima che amor, natura* (DVE I IX 3).

È lodato come *auctor* di una canzone dalla costruzione eccellente, scritta nel volgare migliore che c'è, ovvero in quello *illustre*. Ed è significativo che a tale elogio segua quasi immediatamente una delle tante condanne a Guittone e alla sua scrittura *plebea* :

È questo il grado di costruzione che proclamiamo più eccellente, ed è questo di cui andiamo a caccia, come s'è detto, nella nostra ricerca di ciò ch'è supremo. È solo questo tipo di costruito a formare il tessuto delle canzoni illustri, come queste [...] del Giudice di Messina: *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*; [di] Guido Guinizzelli: *Tegno de folle empresa a lo ver dire*; [di] Guido Cavalcanti: *Poi che di doglia cor conven ch'io porti*; [di] Cino da Pistoia: *Avegna che io aggia più per tempo*; [del] suo amico: *Amor che ne la mente mi ragiona*. [...] La smettano dunque i paladini dell'ignoranza di esaltare Guittone Aretino e altri simili, tutta gente che nel vocabolario e nel periodare non ha mai perso l'abitudine di popolareggiare (DVE II VI 8).

Ma va da sé che la posizione avanzata di Guinizzelli, il suo allineamento *ante litteram* ai 'moderni' Cavalcanti e Dante, è conquistata sul campo dai suoi stessi testi. Certi (noti) passi già contengono infatti gli stereotipi del futuro linguaggio di koinè stilnovistica. Si pensi all'attacco della sua canzone più famosa e alla sua associazione stretta di *cor gentile* e *amore* (al tempo, e prima, non così scontata come si potrebbe credere), e che sarà ripresa alla lettera dal Dante stilnovisticamente perfetto dello stile *della loda*, per cui cfr. «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dittare pone» (e il «saggio» sarà semplicemente il primo Guido). Oppure si pensi alla correlazione tra *saluto-salute* e *gentilezza* nell'incipit di *Lo vostro bel saluto e gentil sguardo*. E le terzine di *Io voglio del ver la mia donna laudare*,

Passa per via adorna, e sì gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fè se non la crede;

e no·lle pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null' om pò mal pensar fin che la vede,

ci dicono che è di Guinizzelli la prima e definitiva *mise en scène* dell'epifania della donna, della sua apparizione e del suo transito-passeggiata; e che è lui a selezionare due rime e relativi rimanti consustanziali al *clou* ideologico dello stilnovo, ovvero UTE e ILE e dunque *salute* che rima con *virtute* e *gentile* con *vile* (o *umile*): rime e rimanti anch'essi – strano di nuovo a dirsi, pressoché assenti da tutti i libri di poesia prima della stagione stilnovistica.

E tuttavia. A fronte di questi punti indubitabilmente *up-to-date*, la metrica guinizzelliana non tiene il passo e, anticipo, risultano in fondo appropriate e non « arbitrariamente definite » o « fallaci » come invece vorrebbe Luciano Rossi nell'introduzione alla sua edizione commentata, le « classificazioni » di « guittonismo », « prestilnovismo », « bonagiuntismo » o « sicilianismo ». Il che significa che la metrica di Guinizzelli, lo vedremo, è *al di qua* del *nodo* bonagiuntiano-dantesco. La relativa novità dei contenuti non si accompagna dunque a una vera innovazione formale. Lo confermano i profili metrici delle sue cinque canzoni, che proveremo ad analizzare secondo 'grandi' parametri, quasi banali, ma storicamente fondati. Questi gli schemi:

1. <i>Tegno -l di folle 'mpres', a lo ver dire</i>	AB AB cDc EdE
2. <i>Madonna il fino amore ch'io vi porto</i>	ABc ABc DdEeFF
3. <i>Donna l'amor mi sforza</i>	abc abc deede
4. <i>Lo fin pregi' avanzato</i>	abbc abbc ddef(f)G
5. <i>Al cor gentile rempaira sempre Amore</i>	AB AB cDcEdE

Il primo parametro è quello della *grandezza* o meglio della *consistenza* strofica, ovvero della capacità di contenere pensiero, parole, retorica, tutta l'arte e la tecnica possibile, di essere cioè, la strofa di canzone : « *mansio capax sive receptaculum totius artis* » :

stanza, vale a dire camera capace ossia ricetto della tecnica tutta. Perché come la canzone è il seno che accoglie tutto il pensiero, così nella stanza si insena tutta la tecnica (DVE II ix 2).

Da questa *capacità* strofica dipende l'eccellenza della canzone rispetto alle altre forme metriche, così come quella dell'endecasillabo dipende dalla sua « *capacitate sententie, constructionis et vocabulorum* » (DVE II v 3). Sotto questo profilo le stanze delle cinque canzoni guinizzelliane presentano dimensioni decisamente ridotte. Sono stanze poco capienti : di dieci versi

(*Tegno di folle impresa a lo ver dire e Al cor gentile*), di dodici (*Madonna il fin'amore ch'io vi porto e Donna l'amor mi sforza*) e di tredici (*Lo fin pregi' avanzato*). Ma si noti che due delle tre canzoni con le strofe più lunghe spiccano per la frequenza del verso meno *capace*, cioè del settenario. Ripeto : più che la lunghezza della strofa conta infatti, come dicevo, la consistenza della sua formula sillabica.

Ho detto poco capienti perché la stanza della futura canzone dantesco-petrarchesca (e trecentesca in genere) è di spessore ben diverso. Dante infatti rispetto ai *predecessores* aumenta e insieme delimita l'estensione di una stanza. Non scende al di sotto dei 12 versi, presumibilmente perché al di sotto di tale limite la *stantia* rischia di non essere quell'esauriente « *receptaculum totius artis* » di cui sopra, derubricandosi così, inevitabilmente, a « *cantiuncula* » (a *canzonetta*). La metratura di gran lunga prevalente delle canzoni dantesche – 14 su 21, cioè il 67% del totale – è infatti compresa tra i 13 e i 15 versi (a netta dominanza endecasillabica). Il 67% di tale escursione aurea è insieme una eccezionale discontinuità col passato predantesco (cioè siciliani, siculo-toscani, fiorentini della generazione prima di Dante) fermo ad appena il 26%¹; e perfettamente in linea con il futuro trecentesco : petrarchesco (63%) e non petrarchesco (55%)². E dunque: sotto questo primo profilo macroscopico Guinizzelli è un poeta del suo tempo, decisamente siciliano-lentiniano.

Il secondo parametro di osservazione è quello dei versi. Esente da quelle – diciamo così – macchie di polimetria eccentrica o 'preistorica' (ottonari, novenari, trisillabi) che caratterizza una certa non trascurabile

¹ Il corpus predantesco da me considerato, e a cui si riferisce la percentuale indicata, consta di 292 canzoni tratte dai seguenti autori ed edizioni: *I poeti della scuola siciliana, I. Giacomo da Lentini*, Edizione critica con commento a c. di R. ANTONELLI, Milano, Mondadori, 2008; *I poeti della scuola siciliana, II. Poeti della corte di Federico II*, Edizione critica con commento diretta da C. DI GIROLAMO, Milano, Mondadori, 2008; *I poeti della scuola siciliana, III Poeti siculo-toscani*, Edizione critica con commento diretta da R. COLUCCIA, Milano, Mondadori, 2008; *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di F. EGIDI, Bari, Laterza, 1940; BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, edizione critica e commento a c. di A. MENICETTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012; CHIARO DAVANZATI, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di A. MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, edizione critica a c. di F.F. MINETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 1979; *Le rime di Panuccio dal Bagno*, a c. di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Accademia della Crusca, 1977; G. GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. ROSSI, Torino, Einaudi, 2002.

² Ho calcolato quest'ultimo dato dal corpus di 350 canzoni trecentesche repertorate in Pelosi1990, in part. p. 95.

parte della canzone siciliana, Guinizzelli tuttavia fa 'scelte sbagliate' quanto alle dosi da assegnare nelle sue testure rispettivamente all'endecasillabo e al settenario. Insisto nel tenere all'orizzonte le regole del trattato dantesco, che su questo tema così legifera :

Nell'uso nostro ci sono chiaramente tre versi che hanno la prerogativa di ricorrere con maggiore frequenza, vale a dire l'endecasillabo, il settenario e il quinario; [...] Fra di essi, quando tentiamo di poetare in stile tragico, è senza dubbio l'endecasillabo che per una sua particolare eccellenza merita il privilegio di prevalere sugli altri nella nella tessitura metrica (DVE II XII 2-3).

Le canzoni guinizzelliane (con 23 endecasillabi contro 34 settenari) non rispettano le future indicazioni dantesche. La prevalenza settenaria è un altro tratto duecentesco *al di qua del nodo*, tanto delle canzoni siciliane e *in primis* lentiniane, quanto di quelle del Guittone più 'antico', di quello amoroso rispetto al più evoluto « frate Guittone », come ci indica Aldo Menichetti:

se torniamo a contrapporre la sezione di « Guittone » a quelle di « frate Guittone » non è difficile cogliere in atto in queste canzoni [...] un primo passo verso il sempre più deciso predominare, nella poesia a venire, dell'endecasillabo sul settenario : la tendenza cioè a costruire strofi in cui l'incastellatura portante è assicurata da gravi endecasillabi, mentre gli sparsi settenari esplicano una funzione prevalentemente fonica, dando – direbbe Bembo – « vaghezza... dolcezza... in somma... piacevolezza ». Ancora una volta sarei propenso a interpretare questo dato come un segno dell'evolversi della tecnica di Guittone (Menichetti 1994, p. 243).

La canzone guinizzelliana *Donna l'amor mi sforza*, di tutti settenari e *Lo fin pregi' avanzato* (con la deroga minima di un'unica variazione endecasillabica in coda) sono gemelle di quella di Giacomo che inizia con *Meravigliosamente* e che nel congedo si definisce appunto non *canzone* ma « canzonetta » : « Canzonetta novella, / va' canta nova cosa »...

Due ulteriori osservazioni su questo punto, sull'intreccio cioè e sul 'peso' di endecasillabi e settenari. Si può subito notare che la canzone relativamente più endecasillabica è proprio quella più programmatica della nuova poetica e del nuovo stile dei *dolci detti*, appunto *Al cor gentile rempaira sempre Amore*, che dunque risulta metricamente valorizzata (per

quanto non si meriti – diciamo così – una propria specializzazione metrica replicando lo schema di *Tegno ·l di folle 'mpres', a lo ver dire*). Si consideri poi la morfologia dei piedi di *Madonna, il fino amore ch'io vi porto*, cioè ABc ABc, ovvero la sequenza endecasillabo, endecasillabo e settenario. In un corpus di ben 296 canzoni due-trecentesche la sequenza guinizzelliana ha solo 7 occorrenze (cfr. Pelosi 1990, pp. 102-103), e soprattutto è una sequenza introvabile nei futuri piedi danteschi e petrarcheschi di tre versi, dove il settenario occupa sempre la seconda posizione. Anche questo dettaglio è un'ennesima prova che conferma la natura arcaica e 'sorpasabile' della metrica guinizzelliana.

E siamo al terzo parametro : gli schemi metrici delle strofe, ovvero la loro strutturazione interna, la logica combinatoria delle rime, la loro successione. Chiediamoci subito come sarà, sotto questo aspetto, il futuro della strofa dantesca, petrarchesca e trecentesca. La strofa – come si è già segnalato – compresa tra i 13 e i 15 versi significa tendenzialmente una strofa costruita secondo il seguente arcimodello tutto – direttamente o indirettamente – dantesco : 1) piedi tristici (o quadristici, ma mai di due versi); 2) un verso di collegamento C tra prima e seconda parte (la cosiddetta *concatenatio pulchra*); 3) una quartina incrociata DEED e infine 4) un distico baciato – la cosiddetta *combinatio*. Il verso di *concatenatio* è un modo per creare la continuità (la stessa rima del verso finale del piede) nella modulazione-variazione (il cambio di schema): è una sorta di nota *ponte*, di 'legato nello staccato'. Il distico della *combinatio* è una cucitura forte, 'a filo doppio', del tessuto strofico, una impennata del suono prima che – per usare la bellissima immagine dantesca – *prima che cada il silenzio* (« pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentie si cum rithimo in silentium cadant », DVE II XIII 8). Questi due moduli non sono di invenzione dantesca ma è Dante a introdurli sistematicamente e a indicarli come tratti peculiari e distintivi della nuova canzone. Ora, riguardando gli schemi guinizzelliani :

1. <i>Tegno ·l di folle 'mpres', a lo ver dire</i>	AB AB cDc EdE
2. <i>Madonna, il fino amore ch'io vi porto</i>	ABc ABc DdEeFF
3. <i>Donna l'amor mi sforza</i>	abc abc deede
4. <i>Lo fin pregi' avanzato</i>	abbc abbc ddef(f)G
5. <i>Al cor gentile rempaira sempre Amore</i>	AB AB cDcEdE,

dei due moduli non c'è traccia, con l'eccezione di *Madonna il fin'amore* che si chiude effettivamente con il distico baciato FF. Per quest'ultima tuttavia, considerando la sua sirma per intero (DdEeFF), possiamo dire che non è la *combinatio* migliore : da una parte il doppio endecasillabo stacca, è vero, rispetto alle coppie precedenti di endecasillabo e settenario ; dall'altra tuttavia prosegue inerzialmente sulla scia degli altri distici baciati. Insomma è una *combinatio* debole, messa piuttosto in ombra. Lo si vede chiaramente confrontandola con lo schema mettiamo della dantesca *Io son venuto al punto de la rota*, ABC ABC CDEeDFF, dove il distico finale chiude una sequenza composta da ben altro che distici baciati. E sarà dunque per questo che, come scrive Mengaldo, « Dante sembra evitare la sequela di coppie a rima baciata nella sirma – con le quali l'effetto segnalato, replicandosi, si annulla » (Mengaldo 1979, p. 231).

Visto dunque dai fondamentali metrici della forma più metricamente complessa e completa, cioè la canzone, Guinizzelli resta – è ormai scontato dirlo e inutile ripeterlo – *al di qua del nodo*. La sua prassi metrica risulta del tutto compatibile con lo *Zeitgeist* metrico duecentesco (sicilianismi, guittonismi e così via). Ma può essere utile completare la rassegna considerando altri tratti tipici (forse secondari ma senz'altro sintomatici) della forma canzone, tipici del Duecento e superati poi dalla teoria e dalla prassi dantesco-petrarchesca. Per punti.

1) La ripetizione di una stessa rima in più strofe di una stessa canzone se non in più parti di una stessa stanza. Guinizzelli ripete persino nella canzone, diciamo così, più avanzata e moderna come *Al cor gentile rempaira*, ad esempio la desinenza ORE è usata nelle stanze I, II e IV ; URA in I, II, III ; OLE in I, V ; OCO in I, III ; ILE in II, III. Tale pratica scompare all'altezza del Dante maturo delle petrose e non vi è pressoché traccia nelle canzoni petrarchesche.

2) Picchi ed eccessi virtuosistici in rima. Il guinizzelliano *Lo fin pregi' avanzato* ne è un esempio con la sua girandola di rime equivoche, identiche, frante e così via di non facile, talvolta impossibile, decrittazione. Si consideri la stanza tutto sommato più facile e, si fa per dire, lineare come la quarta,

D'un'amorosa parte
mi vèn voler ch'è sole,
che inver' me più sòle
che non fa la pantera,

ched usa in una parte
che levantisce sole: sole
ché di più olor s'ole
su' viso che pantera.
Anche in vo' i' spero
merzé che non dispero,
perch' è 'n voi pietate,
fin pregio, bon volere,
per ch'è a voi voler - lo meo cor pare.

Il trattato dantesco, nelle sue ultime righe (II xiii 13), ne decreterà la fine: « Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poetantem », tra cui l'« inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur » («Tre dunque sono i procedimenti di cui è sconveniente che il poeta aulico faccia uso per quanto concerne la collocazione delle rime: [...e il secondo] è proprio l'inutile gusto dell'equivocazione, che finisce sempre per togliere qualcosa al pensiero»). Tale prassi collega Guinizzelli a un repertorio di prove tipiche e immancabili nel *trobar clus* duecentesco sia provenzale che italiano, mettiamo *Eo viso e son diviso da lo viso* di Giacomo da Lentini o il Guittone di *Deporto e gioia nel meo core à pporta*³.

2. Guido Cavalcanti

Attenendoci – come già con Guinizzelli – al corpus certo e tradizionale, la tavola metrica cavalcantiana comprende 4 canzoni, 11 ballate e 36 sonetti (di cui 6 responsivi e che quindi, per ovvie ragioni, non saranno compresi nei nostri conteggi). La tavola metrica già così dice molto e colpisce soprattutto per la sperequazione tra ballate e canzoni, la quale aumenta se teniamo presente che due delle 4 canzoni (la XI, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti* e la XIV, *Se m'ha del tutto obliato Merzede*) sono monostrofiche, prive cioè di quel tratto di estensione, grandezza e disponibilità di articolazione ecc. che da solo garantisce il primato della

³ Rispettivamente il numero 29 di da Lentini Giacomo, Edizione critica con commento di Antonelli Roberto, Milano, Mondadori 2008, p. 481; e il numero 77 di d'Arezzo Guittone, *Canzoniere. I sonetti del codice laurenziano*, a cura di Leonardi Lino, Torino, Einaudi, 1994, p. 231.

canzone sulle altre forme metriche. Ma si prendano subito i sonetti cavalcantiani, di cui riporto di seguito gli schemi :

ABBA ABBA CDE EDC 4 ; 15 ; 23 ; 36 ; 39 ; 40 ; 41 ; 42
ABBA ABBA CDE DCE 12 ; 17 ; 18 ; 21 ; 22 ; 33 ;
ABBA ABBA CDE CDE 13 ; 16 ; 28 ; 45 ; 51;
ABBA ABBA CDC DCD 20 ;
ABBA ABBA CDC CDD 6 ;

ABAB ABAB CDC DCD 2 ; 47 ; 48 ;
ABAB ABAB CDE CDE 3 ; 5 ; 24 ; 49 ;
ABAB ABAB CDE DCE 8 ; 29 ;

ABBB BAAA CDD DCC 7.

Cominciando dalle quartine, il dato notevole è la netta predominanza dello schema incrociato ABBA (ventuno sonetti) rispetto all'alternato ABAB (solo nove). Quest'ultimo è l'unico schema conosciuto e praticato nel primo Duecento, l'unico nei 22 sonetti di Giacomo da Lentini, nei 14 di Guinizzelli e negli 86 sonetti del canzoniere amoroso del Codice Laurenziano di Guittone d'Arezzo. Dei 950 sonetti presenti nei grandi manoscritti duecenteschi (il Laurenziano, il Palatino e il Vaticano) solo 75 (ed è un dato in eccesso) sono a schema incrociato, ovvero una percentuale dell'8% contro il 70% del corpus cavalcantiano. La rottura cavalcantiana ipoteca il futuro immediato e remoto del sonetto. Con uno strascico di *lotta* tra i due schemi la fronte incrociata sarà maggioritaria anche in Dante, e in Petrarca tutto è compiuto : 303 sonetti a fronte incrociata su 317. Conferma tale assetto, e direi molto presto, nel 1332, Antonio da Tempo nella sua *Summa artis rithimici* : « Sonetus igitur simplex sive undenarius debet fieri cruciatus » (p. 10) e sulla sua scia Gidino da Sommacampagna (p. 67). A distanza di anni e di secoli la prospettiva non muta e anzi si rafforza con i legislatori e i manutentori del nostro classicismo. Così il Trissino, anno 1529 :

de le base del primo modo [ABBA] il quale è più frequente uso che l'altro [ABAB], massimamente apo gli autori de la età di Dante e del Petrarca (c. 37v),

e così Girolamo Ruscelli, 1559 :

Evvene poi un'altra che chiamano alternata perciocché le rime si vanno alternatamente rispondendo l'una con l'altra, nella guisa che fanno le stanze d'ottava rima. [...] Ma questa testura è assai men bella e men grata che l'altra, e conseguentemente da usar molto di rado sì come si vede giudiciosamente haver fatto il Petrarca e altri famosi (c. 71r).

Ma torniamo ai sonetti cavalcantiani, nei quali il poco che resta del vecchio schema alternato va a braccetto con altri fatti di retroguardia, come ad esempio la patina evidentemente sicilianeggiante-provenzaleggiante del sonetto 2 (ABAB ABAB CDC DCD) :

Avete in voi li fiori e la verdura
E ciò che luce ed è bello a vedere;
Risplende più che sol vostra figura,
Chi vo' non vede ma' non puo valere.
In questo mondo non ha creatura
Sì plena di bieltà, nè di piacere:
E chi d'amor si teme, l'assicura
Vostro bel viso, e non può più temere.
Le donne chi vi fanno compagnia
Assa' mi piaccion per lo vostro amore,
Ed i' le prego, per lor cortesia,
Che, qual più puote, più vi faccia onore,
Ed aggia cara vostra signoria,
Perchè di tutte siete la migliore,

che per lo stesso sfondo floreale-naturale e per un rimante chiave come *verdura* in comune è di fatto una estensione, una appendice o una sintesi della ballata più arcaica e smaccatamente siciliana di Cavalcanti, *Fresca rosa novella*,

Fresca rosa novella,
piacente primavera,
per prata e per rivera
gaiamente cantando,
vostro fin presio mando – a la verdura :
[...],

l'unica delle undici ballate trascritta (non a caso) da uno dei canzonieri

prestilnovisti, il Laurenziano Rediano. Come (non a caso) è un altro manoscritto duecentesco, il Palatino, a tramandare il sonetto numero 3, di fronte arcaica alternata. Mi chiedo poi se non siamo di fronte a una sorta di mimetismo metrico se lo schema arcaico alternato nelle quartine è usato per corrispondere con autori superati o da superare come Guittone o Guido Orlandi e, al contrario, per un destinatario come Dante d'obbligo è uno schema che ha nella fronte quartine a rima incrociata. D'altra parte i sonetti migliori e più importanti sono tutti a quartine incrociate. *Chi è questa che vien* ad esempio :

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'ære
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical' Amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propriamente n'aviàn conoscenza.

Che è un sonetto che traccia per tempo (e definitivamente) l'essenziale della sceneggiatura stilnovista, che catalizza le parole e le sequenze chiave e fondamentali del repertorio linguistico-scenografico-ideologico dello stilnovo con contatti multipli e evidenti con la dantesca *Tanto gentile* : la venuta e il transito della donna (« questa che vèn »), il mirare-ammirare collettivo e plenario (« ch'ogn'om la mira »), il tremore, la consustanzialità con Amore e l'effetto immediato di ammutolimento (« e mena seco Amor, sì che parlare / null'omo pote » eccetera), di incapacità di descrivere tale 'miracolo' (« nol savria contare ») ; e poi i rimanti *vertute* e *salute*, l'invasione direi strutturale del modulo consecutivo eccetera.

E siamo alla combinatoria delle terzine :

CDC DCD 2, 47, 48, 20;
CDC CDD 6;

CDD DCC 7;
CDE CDE 3, 5, 24, 49, 13, 16, 28, 45, 51;
CDE DCE 8, 29, 12, 17, 18, 21, 22, 33;
CDE EDC 4, 15, 23, 36, 39, 40, 41, 42,

da cui si evince 1) una tastiera molto ampia – ben 6 combinazioni, decisamente più ampia dei soli due tasti su cui battono, ad esempio, Giacomo da Lentini e Guinizzelli oscillanti tra il CD alternato o il CDE raddoppiato ; 2) una nettissima – e molto più netta che in passato preferenza per le terzine a tre rime CDE (27 contro solo 6 di CD) ; 3) una tendenza spiccata alla *retrogradatio*, ovvero a rovesciare e anzi a torcere la linea impostata nella prima terzina : solo 9 le occorrenze dello schema lineare CDE CDE contro le 18 *retrogradationes* declinate nel tipo CDE DCE o CDE EDC.

Ci sono infine due anomalie metriche assolutamente inedite e mai più replicate negli anni e nei secoli a venire, che ribadiscono la voglia di Cavalcanti di *épater* anche attraverso la metrica. Mi fermo sul caso più estremo, il sonetto 7, *L'anima mia vilment'è sbigottita* di schema ABBB BAAA CDD DCC. Ne segnala l'eccezionalità il Biadene riportandolo tuttavia (forse troppo tranquillamente e sbrigativamente) nell'alveo di una variazione di norma :

Questo schema è molto strano, ma pensandoci sopra un poco si riesce a trovarne la spiegazione. Il Cavalcanti deve aver voluto dare alle rime dei quadernari una disposizione analoga a quella che al suo tempo non era molto rara nei terzetti, e che è rappresentata dallo schema C D D. D C C (1) o, considerando i terzetti indipendentemente dai quadernari a fine di rendere meglio evidente l'analogia, dallo schema A B B. B A A. Mi pare che non debba rimanere più alcun dubbio sulla giustezza della spiegazione, quando si osservi che nello stesso sonetto del Cavalcanti la disposizione delle rime dei terzetti è appunto questa ora detta (Biadene 1889, p. 33)

Certo, non bisogna sempre pensare che ogni scarto formale sia la traccia o l'intenzione di una deviazione dal normale su altri piani (diciamo sul piano del contenuto e della psicologia). Tuttavia nel nostro caso è veramente forte la tentazione di associare l'estremismo dei contenuti, l'alienazione e la spossatezza psichica dell'io alla scompaginazione estremistica delle strutture metrico-formali. Ha scritto Contini :

« l'asimmetria vuol significare lo sconvolgimento operato nell'anima dell'amante » (Contini 1960, p. 498). Leggiamolo :

L'anima mia vilment'è sbigottita
de la battaglia ch'ell'ave dal core:
che s'ella sente pur un poco Amore
più presso a lui che non sòle, ella more.

Sta come quella che non ha valore,
ch'è per temenza da lo cor partita;
e chi vedesse com'ell'è fuggita
diria per certo : « Questi non ha vita ».

Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
sì che del colpo fu strutta la mente.

Qualunqu'è quei che più allegrezza sente,
se vedesse li spirti fuggir via,
di grande sua pietate piangeria.

Quanto alla eccezionalità e all'estremismo nei contenuti possiamo segnalare quanto segue. La dominante metafora bellica è una metafora estrema ma tradizionale della letteratura e della poesia d'amore. Qui però siamo a livelli altissimi anche grazie alla reduplicazione iperbolica dell'evento bellico e distruttivo : nella prima quartina è descritto l'esito nel presente degli effetti di una battaglia già avvenuta, quella narrata al perfetto (cfr. *venne, ruppe, fu strutta*) della prima terzina. La metafora bellica è intensificata dal ricorso a veri e propri tecnicismi militari come *ruppe* (cioè 'rompere le fila', 'rompere il fronte') e da parole semanticamente estreme come *sbigottita* (che è parola esclusivamente cavalcantiana) o *strutta* al v. 11. Ma il mezzo di intensificazione più battuto è la ripetizione ossessiva, per cui cfr. *battaglia* (vv. 2 e 9), *sente* verbo tipico della fisicità drammatica cavalcantiana (vv. 3 e 12), *valore* (vv. 5 e 10), *fuggita* e *fuggir* (vv. 7 e 13), *vedesse* (vv. 7 e 13).

E sinergicamente 'lavora' la metrica : perché lo schema scelto non è solo assolutamente raro ma è espressivamente superlativo e iconico dello squilibrio psichico. Dico questo perché tale assetto rimico non distribuisce in modo equilibrato il capitale rimico a disposizione, variando i suoni. Al contrario crea addensamenti, sequenze consecutive della stessa nota : quattro volte B, tre volte A, tre volte D e così via. È esattamente ciò che Dante nel *De vulgari* chiamerà « nimia [...] repercussio » (II XIII 13), e che

egli stesso metterà in pratica in contesti molto ‘cavalcantianamente’ marcati – nel ciclo petroso soprattutto, dove ad esempio la sestina *Amor tu vedi ben* con la sua programmata « nimia repercussio » della stessa parola-rima (tre volte consecutive *pietra*, tre volte *freddo*, tre volte *luce* e così via). O come in *Così nel mio parlar voglio essere aspro*, il cui schema ABbC ABbC C DdEE di *repercussiones* a contatto della stessa rima (di rime bacciate insomma) ne ha ben 10 sui 13 rime totali per strofa. Il che significa una percentuale appena sotto l’80%, a fronte di una media generale – di distici bacciati – nelle sue canzoni del 50%.

Ma vorrei ancora segnalare altri focolai di espressività dello schema del sonetto cavalcantiano. Si notino intanto le rime consecutive (vv. 3 e 4) « Amore » : « ella more » (sottolineatura mia), e il loro gioco equivoco sul motivo fondamentale e centrale di *amore-morte*. Si noti poi la strutturazione del conflitto o del paradosso morte/vita nei punti cardinali del testo, con *more* e *vita* simmetricamente negli explicit delle due quartine. E si aggiunga infine il *surplus* di isofonie espressive fuori-schema, cioè all’interno dei versi. In sintesi : la *repercussio* della sibilante sorda in 4 *presso*, 7 e 13 *vedesse* e tra i vv. 3-4 : « s’ella » « sente » « presso » « sole » (corsivi miei). Oppure la rima D ENTE rafforzata anche all’interno : 1 *vilmente* e 3 *sente*.

Ma cominciamo adesso a ragionare sulla ‘stranezza’ segnalata all’inizio, ovvero sulle poche canzoni (solo 4) e sulle molte ballate (più del doppio, 11). Qualche appunto veloce sulle prime, entrando nel merito dei loro schemi:

IX *Io non pensava che lo cor giammai* ABBC BAAC DeDFeF 14

XI *Poi che di doglia cor conven ch’i’ porti* ABBC ABBC DEeFfGG 15

XIV *Se m’ha del tutto obliato Merzede* A(a)B(b)c(c)d A(a)B(b)C(c)d EffgG
13

XXVIIb *Donna me prega*
(a5)B(c5)(c4)D(d5)E(a5)B(c5)(c4)D(d5)EF(f3)G(g5)HHF(f3)G(g5)HH.

I punti essenziali da evidenziare anche seguendo i criteri di lettura metrica adottati con le canzoni di Guinizzelli, sono i seguenti. 1) Dal punto di vista della consistenza strofica Cavalcanti è già dentro l’escursione standard della canzone dantesco-petrarchesca, cioè tra i 13 e i 15 versi. Da

qui 2) l'ampliamento della massa dei piedi, tutti di quattro versi come la metà delle canzoni dantesche tra cui la stilnovisticamente sublime e programmatica *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Le quattro canzoni cavalcantiane sono più 3) molto endecasillabiche, rispettando così *ante litteram* le raccomandazioni dantesche sulla primazia del verso lungo. Questi tre aspetti collocano la canzone cavalcantiana nel solco del futuro. Al contrario, la riportano *al di qua del nodo* la sostanziale assenza di *concatenatio* e *combinatio* (di nuovo forse una *combinatio* a 'basso impatto' in XI e in XIV), e il fatto che due delle quattro canzoni presentino il siciliano e siculo-toscano istituto delle rime al mezzo (azzerate invece in Dante e drasticamente limitate in Petrarca).

Dunque le canzoni ci trasmettono un ritratto forse ambiguo o non netto : un Cavalcanti che si colloca un po' sulla scia dei moderni ma anche un po' rinunciatario o inerzialmente legato a vecchi schemi. Va da sé che l'aspetto più rilevante è che le sue canzoni siano poche, che due di esse siano canzoni-non-canzone (cioè monostrofiche) e soprattutto che le ballate siano più del doppio.

Proviamo dunque (un po' per scherzo e un po' sul serio) a metterci nei panni di un giovane ambizioso, ricco, problematico e inquieto, colto, come Guido Cavalcanti, che vuole passare alla storia, avere una *leadership*, diventare un *poeta forte*, e diventare un *poeta forte* non solo per *ciò che* scrive ma anche per *come* lo scrive, per una propria *sfraghìs* formale « la sola – ha scritto Franco Fortini – che certifica la novità-autenticità di ogni fase dell'attività letteraria » (Fortini 1977, p. 167). Per questo fine la forma canzone sarebbe stata perfetta. Tuttavia la canzone ha già una storia formata, con autori illustri, con *copyright* inscalfibili. Come ce l'ha, una storia ben formata, il sonetto. Abbiamo riconosciuto un investimento di Cavalcanti su questa forma: l'ampliamento delle combinazioni rimiche, il cambio 'epocale' dello schema delle quartine. Ma poi il sonetto, dato il suo monostrofismo, non si presta a una articolazione complessa e non contiene da solo l'abbondanza di pensiero come la canzone. Ecco allora che non rimane che la ballata, che è pluristrofica, che ha poca storia alle spalle, una storia non autorevole e poco degna di essere raccontata e ricordata. Dei grandi manoscritti infatti solo il Palatino reca una breve sezione di ballate, ma breve appunto – solo un fascicolo contro gli otto delle canzoni. Ballate o laude di argomento sacro a parte, possiamo dire che gli argomenti più comuni e tipici delle ballate precavalcantiane sono argomenti 'leggeri' e 'facili', quasi d'evasione, e gli autori di ballate prima di Cavalcanti sono di

scarsa fama, di scarso spessore, spesso avvolti nell'anonimato. I pochissimi personaggi di primo piano (Guittone e Bonagiunta soprattutto) non puntano sulla ballata come farà invece Cavalcanti. Chi più ci crede come Bonagiunta non scriverà che 5 ballate contro 11 canzoni.

Ricapitolando: prima dell'operazione-Cavalcanti' la ballata è un metro ancora neonato e in sostanza inespresso, con dunque grandi potenzialità giusta la sua struttura complessa. Cavalcanti avrà dunque pensato (o noi siamo autorizzati a pensarlo) di avere a disposizione un metro potenzialmente forte ma sottovalutato e dunque perfetto per farlo suo. Dunque lo prende e lo 'cavalcantizza', cioè lo trasforma radicalmente tanto nei contenuti che nella forma.

Dal punto di vista dei contenuti la ballata da 'leggera', euforica ecc. diventa impegnata, profonda, *grave*, concettualmente importante. Lo standard tematico e tonale (umorale) della ballata pre-cavalcantiana si può in fondo esemplificare proprio con una ballata cavalcantiana, cioè con la prima, *Fresca rosa novella*, punteggiata com'è da parole, immagini e motivi di tono euforico e festoso, e si veda ovviamente l'estensione del motivo floreale e naturale, la *gioia*, il *canto*, quello degli uccelli e quello corale del mondo (v. 14 « Tutto il mondo canti »). Tutti aspetti, ripeto, vicini e coincidenti con il repertorio anteriore quanto agli antipodi del Cavalcanti che sarà. Le ballate *effettivamente* cavalcantiane sono invece tutt'altro : o diventano depositarie della quintessenza iconografico-ideologica dell'avanguardia stilnovistica, oppure diventano teatri tragici dell'io. Ad esempio la ballata 26 è un manifesto dell'ideologia stilnovista :

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sì che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven, quand' i' le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: «La salute tua è apparita».

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
si dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi fa tremare;
e movonsi nell'anima sospiri
che dicon: «Guarda; se tu coste' miri,
vedra' la sua virtù nel ciel salita».

Questi i motivi e i tratti notevoli e stilnovisticamente pregnanti :

a) *laudatio* e ammirazione della bellezza e del potere divino e salutare del binomio *occhi* e *voce* ;

b) insistenza sul topos dell'ineffabile, cioè sull'incapacità di comprendere e di ridire il *miracolo* e di trovarne nella scrittura l'equivalenza (6 « ch'io no lo posso a l'intelletto dire » ; 9 « comprender no la può ») ;

c) il motivo del *tremore* (17 « il suo valor mi fa tremare ») ;

d) la presenza di parole chiave di futura stereotipizzazione nella koinè stilnovista, ovvero : *spiriti* ; il verbo epifanico *pare* o *apparire* ; *salute* e *umiltà* ; verbi di moto come *venire* e *movere* ;

e) connesso con la rappresentazione degli effetti della donna, la semantica elativo-iperbolica dell'articolo indeterminativo *un* (2 « un lume » ; 3 « uno piacer » ; 11 « una stella ») che non sempre ma spesso costituisce

f) l'antecedente e il punto d'innescio di una proposizione consecutiva, ad esempio : « che porta uno piacer novo nel core, / sì che vi desta d'allegrezza vita » o « veder mi par de la sua labbia uscire / una sì bella donna, che la mente / comprender no la può ». E infine

g) lo *shift* dal discorso indiretto al discorso diretto, dal 'sommario' alla 'scena in diretta' (« e dica : “La salute tua è apparita” » ; « movonsi nell'anima sospiri / che dicon : “Guarda; se tu coste' miri, / vedra' la sua virtù nel ciel salita” »), che possiamo catalogare come una forma di ipotiposi, di primo piano, e dunque di valorizzazione e messa in rilievo dell'evento rappresentato.

La ballata diventa quindi il *medium* privilegiato per veicolare la quintessenza dello stilnovo, anticipando il Dante più stilnovisticamente corretto della *Vita nuova* e dello stile della *loda*, quello di *Tanto gentile*, come confermano molte concordanze di *verba singula* anche in rima e concetti correlati (*occhi*, *voce*, *umiltà*, i verbi di moto ecc.) gli *un* elativi, le consecutive e certi *loci paralleli* indiscutibili come ad esempio:

Dante 7 Cavalcanti 15	e par che sia una cosa venuta e par che d'umiltà il su' nome canti
Dante 11 Cavalcanti 9-10	che 'ntender no la può chi no la prOVA; comprender no la può ... / ... nOVA»
Dante 13 Cavalcanti 2	un spirito soave pien d'amore, un lume pien di spiriti d'amore,

C'è poi un'altra via, la seconda, da cui passa l'opera di rifondazione della forma ballata, ed è l'iper-drammatizzazione dei suoi contenuti. E siamo nella zona più, per antonomasia, cavalcantiana, quella effettivamente più lontana dal repertorio ballatistico, leggero ed euforico, precedente. La drammatizzazione passa per i tasti dell'amore come « accidente fero », doloroso e distruttivo, dell'amore come ossessione e 'chiodo fisso', come rovello inesauribile, come coazione o compulsione a ripetere gli stessi gesti autodistruttivi. Da qui la riduzione del vocabolario a poche parole chiave e emblematiche che necessariamente o meglio *volutamente* si ripetono ; da qui risulta perfetta la forma ballata, ripetitiva e ritornante su sé stessa e dunque ossessiva per statuto metrico. Come ha scritto benissimo Domenico De Robertis:

la circolarità del suo modulo, che impone al dettato lirico uno svolgimento 'concentrico', sviluppantesi per successivi approfondimenti e ritorni a partire dal compendioso postulato della ripresa, ben si adatterebbe alle modalità rappresentative della poesia di Guido, volta a una sempre rinnovata 'dimostrazione' della propria realtà percettiva e sentimentale (cit. in Pagnotta 1995, pp. XLVI-XLVII).

Esemplare in questo senso è la ballata 34:

La forte e nova mia disaventura
m'ha desfatto nel core
ogni dolce penser, ch'i' avea, d'amore.

Disfatta m'ha già tanto de la vita,
che la gentil, piacevol donna mia
dall'anima destrutta s'è partita,
si ch'i' non veggio là dov'ella sia.

Non è rimasto in me tanta balia,
ch'io de lo su' valore
possa comprender nella mente fiore.

Vèn, che m'uccide, un[o] sottil pensiero,
che par che dica ch'i' mai no la veggia :
questo [è] tormento disperato e fero,
che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia.
Trovar non posso a cui pietate cheggia,
mercé di quel signore
che gira la fortuna del dolore.

Pieno d'angoscia, in loco di paura,
lo spirito del cor dolente giace
per la Fortuna che di me non cura,
c'ha volta Morte dove assai mi spiace,
e da speranza, ch'è stata fallace,
nel tempo ch'e' si more
m'ha fatto perder dilettevole ore.

Parole mie disfatt' e paurose,
là dove piace a voi di gire andate ;
ma sempre sospirando e vergognose
lo nome de la mia donna chiamate.
Io pur rimagno in tant' aversitate
che, qual mira de fòre,
vede la Morte sotto al meo colore.

Segnaliamo anche di questo testo i nodi cruciali, quelli soprattutto che prendono energia dal sistema ripetitivo-circolare del metro e che gli sono consustanziali. Intanto la ripetizione del prefisso tematico della *distruzione* e dell'*annichilimento*, cioè DIS-. Ha scritto perfettamente De Robertis che la ballata è « il più alto concentrato del prefisso *dis* » (De Robertis 1986, p. 131). Questo il suo tracciato lungo la ballata : nella ripresa *disavventura* (v. 1) e *desfatto* (2), ripetuto nell'incipit della prima strofa in *concatenatio* : «Disfatta m'ha» (4) e ripetuta con variazione sinonimica al v. 6 con *destrutta* – e si noti che la negatività è acuita dal confronto *in praesentia* con l'opposto passato e perduto : *disavventura* e *desfatto* vs *dolce penser d'amore* ; *Disfatta* e *destrutta* vs *gentil* e *piacevol*. Ma continuando a evidenziare la distribuzione del prefisso negativo, si sottolinei *disperato* al

v. 13 e a 25 le « Parole mie disfatte e paurose » con dunque perfetta circolarità tra inizio e fine, tra il *desfatto* della ripresa e il *disfatte* del congedo. La statutaria « circolarità del modulo » (ricordandoci di De Robertis) è assecondata e sottolineata pure da « *gira* la fortuna nel dolore » al v. 17 (corsivo mio) o poco più in giù dal *volvere* della Morte (21 « c'ha volta Morte dove assai mi spiace »). E ancora a proposito di chiusura circolare sull'identico negativo, si noti che la ballata è 'circondata', sigillata tra incipit e explicit da una rima tragica – quasi una sigla della poesia cavalcantiana – come *forte* e *morte* (e significativamente con *morte* alla fine).

Indico altre ripetizioni che aumentano la massa tragica e infittiscono e alzano la tensione. *a*) Il *pens(i)er* : prima *dolce* (v. 3) poi spietato, « che uccide » (v. 11); *b*) il polittoto a distanza *piacevol* (v. 5) e – di nuovo rovesciato di segno : dal positivo al negativo – « dove assai mi spiace » (v. 21) ; *c*) il tratto semantico del *rimanere* : *rimaso* (v. 8) e *remagno* (v. 29) che attestano assieme a *giace* (v. 19) la stasi mortale dell'io di contro alla mobilità vitale degli altri 'personaggi' e entità della ballata : la *donna* « che si parte » (v. 6), il *sottil pensiero* che « vèn » (v. 11), la *Fortuna* « che gira », la *Morte* che « volve », le *parole* che vanno dove piace a loro (v. 26). E infine, e con una implicazione ancora più stretta con la forma metrica : in questa ballata Cavalcanti sfrutta oltre il limite metrico richiesto e sufficiente la possibilità di replicare le rime che devono essere replicate. Stante lo schema, l'ultima rima della ripresa viene replicata nelle strofe non una ma due volte – non un solo rimante in ORE ma due ! Analogamente la rima X *URA* della ripresa (*disavventura*) diventa la prima rima della terza strofa.

La diagnosi si conferma anche con altri testi, mettiamo la ballata 32, la cui ripresa,

Quando di morte mi conven trar vita
e di pesanza gioia,
come di tanta noia
lo spirito d'amor d'amar m'invita?

è una ripetizione insistita di antitesi (che di fatto sono rotazioni semantiche di 180 gradi) del genere di *morte/vita*, *pesanza-noia/gioia-amore* e risulta in ultima analisi foderata nell'incipit e nell'explicit dai due opposti emblematici *morte* e *amore*, opposizione che si ripete puntualmente, geometricamente, nelle strofe (lo ha notato ancora De Robertis 1986,

p. 124). Ovvero :

Ripresa

Incipit : « Quando di *morte* mi conven trar vita »

Explicit : « lo spirito d'*amor* d'amar m'invita ? »

I strofa

Incipit « Come m'invita lo meo cor d'*amare* »

Explicit : « che *Morte* m'è nel viso già salita ! »

II strofa

Incipit « *Amor*, che nasce di simil piacere »

Explicit « a *Morte*, ch'a ciascun dolor m'adita.»

III strofa

v. 27 (nella prima parte : *mutuazioni*) « ché *Morte* d'entro 'l cor me tragge un core »

v. 31 (nella seconda parte – *volta*) « Quel punto maladetto sia, ch'*Amore* ».

Passiamo adesso agli aspetti metrico-formali della riforma cavalcantiana. Li analizzeremo anche tenendo a fianco, il più possibile, ciò che Cavalcanti fa (o meglio : non fa) con la forma canzone, e utilizzando e seguendo gran parte dei dati e delle osservazioni di Linda Pagnotta nella sua bellissima Introduzione al suo *Repertorio metrico della ballata* (v. Pagnotta 1995, pp. XXIX-LXVI). Osservando gli schemi delle 11 ballate cavalcantiane,

1. *Fresca rosa novella* wxxxy(y)Z + abba baab cdde(e)Z
2. *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (10) W(x)YY(x)Z + ABAB BYYZ (2 strofe)
3. *I' prego voi che di dolor parlate* (19) YY(y)Z + ABAB BZZ
4. *Posso degli occhi miei novella dire* (25) YZZ ABAB BZZ
5. *Veggio negli occhi della donna mia* (26) XYYZ + ABBA ACCZ
6. *Era in penser d'amore quand'i' trovai* (30) Xyyz + ABAB Bccz
7. *Gli occhi di quella gentil foresetta* (31) Y(y)ZZ + ABAB BZZ

8. *Quando di morte mi conven trar vita* (22) ZyyZ + AbCAbC CddZ
9. *La forte e nova mia disventura* (24) YzZ + ABAB BzZ
10. *Perch' i' no' spero di tornar giammai* (35) Wxyyz + ABAB Bccddz
11. *In un boschetto trova' pasturella* (46) Y(y)Z + ABAB B(b)Z,

possiamo isolare alcuni tratti peculiari e distintivi rispetto al repertorio ballatistico del passato, e possiamo raggrupparli nei seguenti tre punti.

1) La ballata cavalcantiana pone un argine alla varietà di schemi, di lunghezze, di versi, di combinazioni delle ballate precedenti. I disegni strofici cavalcantiani hanno opportunamente una 'fantasia' metrica limitata e definita, con il vantaggio di un prodotto più uguale e più riconoscibile che in passato, più marcatamente identitario. Analogamente, ma pensando alla stanza di canzone, Dante si augurava nel suo trattato un « certus cantus » e una « habitudo limitata », cioè una « melodia ben determinata » e una « composizione » altrettanto « ben definita » (DVE II IX 6).

2) Rispetto al passato la ballata cavalcantiana si compatta, riducendo la sua lunghezza complessiva e quella delle sue parti. Si passa cioè da una strofa lunga in media 10-12 versi (di 13 versi è significativamente *Fresca rosa novella*) a una di 7-8 versi – in 8 ballate su 11. La strofa è dunque più breve ma nello stesso tempo più robusta e *grave*, aumentando la quota dell'endecasillabo e diminuendo quella del settenario. Sei ballate sulle undici totali sono tutte di endecasillabi – e a netta dominanza endecasillabica sono le sue canzoni. Al contrario tutta di settenari è la ballata arcaica *Fresca rosa novella*, ovvero la ballata del tutto *al di qua* del nuovo standard che stiamo descrivendo, e invece assai prossima agli standard delle vecchie ballate come delle canzoni o canzonette siciliane normalmente in chiave di settenario. Ritengo che il compattamento della strofa della ballata cavalcantiana serva a esaltare ciò che è peculiare e distintivo della forma ballata rispetto alla canzone, ovvero il contrappunto tra ripresa e strofa : strofe troppo lunghe rischierebbero di minare il 'gioco' dell'alternanza, di farlo 'dimenticare' al lettore.

La compattazione della strofa è il risultato, va da sé, della riduzione dell'ingombro delle parti interne : le mutazioni di un tempo erano per oltre la metà di 3 versi ciascuna, quelle di Cavalcanti di 2 in nove ballate su undici – quasi una forma di distinzione rispetto ai piedi più consistenti,

tristici o quadristici delle sue canzoni e mediamente delle canzoni post-siciliane. Anche la seconda parte della strofa (la cosiddetta *volta*) è interessata da questo processo di compattamento. Giusta, come si diceva, la riduzione della variabilità compositiva di un tempo per un prodotto più riconoscibile e 'inconfondibile', gli schemi strofici cavalcantiani non derogano da una matrice ricorrente o (quasi) fissa: appunto piedi di due versi AB e una *volta* che può avere la forma contratta /BZZ/ oppure quella più ampia /BCCZ/, dove il primo verso B corrisponde alla *concatenatio*.

Sulla *concatenatio* vale la pena di ragionare brevemente. Sappiamo – ovviamente da Linda Pagnotta – che nella ballata pre-cavalcantiana la *concatenatio* è già attestata (in 6 ballate su 10), ma possiamo vedere dagli schemi che Cavalcanti ne fa una presenza obbligata e la inserisce in tutte tranne, significativamente, in *Fresca rosa novella*. Anche questo fatto ci dice che Cavalcanti punta tutto sulla ballata proiettandola – diciamo così – nella 'modernità', mentre è come se abbandonasse ai margini le canzoni lasciandole prive di un tratto metricamente importante e innovativo come la *concatenatio*, che non a caso manca anche nelle canzoni *al di qua del nodo* e invece appunto diventa una *griffe* delle nuove canzoni dantesche. E a questo punto mi chiedo se la messa a sistema della *concatenatio* nella canzone dantesca e dunque in quella del futuro non discenda dall'osservazione delle ballate e *in primis* delle ballate cavalcantiane. Ovvero mi sono convinto che la *concatenatio* della canzone dantesca non è un'evoluzione interna alla forma canzone (la *concatenatio* non esiste nella canzone siciliana ed è assai sporadica in tutte le canzoni predantesche), ma una sorta di metaplasmo metrico, il prodotto di un copia-incolla dalla ballata alla canzone.

Ancora. Lo schema-tipo della ballata cavalcantiana, ridotto, ristretto, telegrafico e come 'serrato a pugno', ha ovvie conseguenze anche sul profilo rimico. Prima di Cavalcanti arrivare nella strofa fino almeno alla rima D era normale, e nel 20% dei casi si poteva addirittura raggiungere quota E o F – cioè 5-6 rime per stanza escludendo l'ultima rima che riprende quella della ripresa. Guardiamo adesso Cavalcanti: c'è la solita eccezione di *Fresca rosa novella* che arriva fino alla rima E, ma in sei casi sono solo due (A e B) i tasti rimici, in altri due si arriva alla C, in altri due alla D. Anche su tale restrizione rimica Cavalcanti costruisce l'inconfondibile martellato ossessivo della sua ballata.

E infine 3) Cavalcanti sfronda la ballata di tutti quei rami, rametti e orpelli metrico-retorici che erano parte integrante del polimorfismo

manieristico-virtuosistico della ballata (e non solo : cfr. *supra* i tre sonetti di Giacomo, Guittone e Monte Andrea). Con Cavalcanti l'‘albero-ballata’ diventa quindi più essenziale ma insieme – di nuovo – più compatto e classicamente elegante nella sua semplicità. Cavalcanti diventa cioè, anche, il termine oltre il quale è negata la possibilità di strofe con tre e non due mutazioni, di ballate tessute di versi esorbitanti dal duo endecasillabo-settenario, ovvero di ottonari, alessandrini e così via. E, più rilevante, Cavalcanti riduce drasticamente la quota di rime al mezzo delle ballate a lui precedenti. Anche qui ci sono i dati. In più del 50% delle ballate precavalcantiane la rimalmezzo è presente : in particolare nella ripresa e dunque nella volta ma può estendersi anche alla fronte delle strofe. Delle ballate cavalcantiane ben cinque sembrerebbero essere interessate dal fenomeno, la metà del totale, restando dunque nella media del passato :

1. *Fresca rosa novella* wxy(y)Z + abba baab cdde(e)Z
2. *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (10) W(x)YY(x)Z + ABAB BYYZ
3. *I' prego voi che di dolor parlate* (19) YY(y)Z + ABAB BZZ
4. *Gli occhi di quella gentil foresetta* (31) Y(y)ZZ + ABAB BZZ
5. *In un boschetto trova' pasturella* (46) Y(y)Z + ABAB B(b)Z.

Ma è solo un fatto apparente. Sono solo due, la ‘solita’ *Fresca rosa novella* e la 46 *In un boschetto*, a essere dotate di una rimalmezzo a tutti gli effetti, cioè strutturale e dunque replicata dall’inizio alla fine nella volta delle stanze. Al contrario, nelle altre tre, l’intensificazione data dalla rimalmezzo nella *ripresa* non si replica (non si metricizza !) nella volta ma rimane un fatto isolato, *ritmico* e *libero* e, si può dire: «irrazionale» (Pagnotta 1995, p. XLVIII). Si tratta quindi di un fatto ‘stilistico’ ed espressivo : un ulteriore fatto di ripetizione che enfatizza la ripetizione statutaria del metro.

Il lavoro di pulizia da anomalie e eccessi ricorda molto da vicino (ne è una anticipazione) quello di Dante sulla canzone. E basti dire che nella canzone dantesca non esistono rime al mezzo (e in quella petrarchesca la loro presenza è ridotta al lumicino).

Cavalcanti è dunque, indiscutibilmente, il grande sponsor della forma ballata – di una ballata che voleva sostituirsi alla canzone come forma metrica la più alta e la più complessa. In Cavalcanti è appunto così (11 ballate contro 4 canzoni), ed è così a ruota anche in importanti stilnovisti contemporanei : Lapo Gianni scrive 11 ballate impegnative contro appena 3 canzoni e, significativamente, una stanza isolata di canzone ; Gianni Alfani 6 ballate e nessuna canzone. La fortuna della ballata ha però vita breve, che si arresta – e definitivamente – con la bocciatura dantesca. All'opposto di Cavalcanti Dante scrive infatti 21 canzoni ma soltanto 6 ballate. Ma non è nei numeri o solo nei numeri il senso della sua bocciatura. Sta invece nel tipo di trattamento e di scrittura riservato alle sue ballate, nei loro caratteri intrinseci, nelle loro posizioni all'interno del corpus dantesco e delle sue gerarchie.

Intanto : nessuna delle cinque ballate stravaganti ha come soggetto o dedicatario Beatrice, e ciò equivale a una scarsa stima da parte del suo stesso autore, equivale a un attestato di marginalità spirituale-intellettuale conferito alla forma ballata. L'unica ballata invece dedicata alla *gentilissima* è tuttavia, significativamente, collocata nella parte della *Vita nuova* (ricordiamoci delle parole del Bonagiunta dantesco da cui siamo partiti) *al di qua del nodo*, cioè prima della svolta di *Donne ch'avete intelletto d'amore*, cioè in quella parte del libello in cui Dante mette a testo forme e tratti metrici 'sbagliati' (come i due sonetti rinterzati 'alla Guittone' *O voi, che per la via d'Amor passate*, VN 2 e *Morte villana, di pietà nemica* VN 3), come più o meno sbagliati o da superare sono i numi del momento (appunto Guittone e appunto Cavalcanti) e come tutti e sempre più drammaticamente sbagliati sono i comportamenti dell'io-amante e i rituali, i codici, i *topoi* a cui l'amante e lo scrittore si affidano.

In tale parte del libro e della storia si colloca appunto la ballata per Beatrice *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* : la quale si incarica di salvare il rapporto con l'amata ormai compromesso – « quella gentilissima [...] mi negò lo suo dolcissimo salutare, nello quale stava tutta la mia beatitudine » (*Vita Nova* 5). La ballata però fallisce e non 'ritrova Amore', e da qui il 'personaggio che dice io' precipita in una crisi quasi irreversibile. Sotto il velo della *fictione* Dante (mi pare) nasconde un atto di forza e di censura contro la forma ballata *tout court* e contro chi (Cavalcanti) ne voleva fare l'alternativa alla canzone. L'ipotesi mi sembra confermata tra l'altro da due ulteriori elementi di prova. Il primo : che lo schema della ballata dantesca ricalca quasi perfettamente quello di una ballata cavalcantiana (la 32,

Quando di morte mi conven trar vita) : XyyX AbC AbC CDDX lo schema cavalcantiano, XYYX AbC AbC CDDX quello dantesco, diverso soltanto per i due endecasillabi al centro della ripresa (anziché due settenari). Il secondo fatto che prova la liquidazione della ballata a favore della canzone : nella parte 'migliore' della *Vita nuova*, quella al di là del *nodo* di *Donne ch'avete*, la ballata sparisce per fare posto alle canzoni.

Pure i caratteri interni delle ballate stravaganti rinforzano la tesi condivisa che Dante non sia attratto dalla ballata, e che ballate come *Per una ghirlandetta* o *Deh Violetta* siano effettivamente per più aspetti quelle « certe cosette per rima » di cui il personaggio-Dante parla nel secondo capitolo della *Vita nova* : a partire da quella concentrazione di suffissi alterativi diminutivi (e già nella zona esposta degli incipit : *ghirlandetta*, *angiolel*, *Fioretta*, *Violetta*, « parolette mie novelle ») decisamente inusuale in Dante, soprattutto quando il tono linguistico generale tende a innalzarsi. Basti poi riportare ripresa e prima strofa di *Per una ghirlandetta*:

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.

I' vidi a voi, donna, portare
ghirlandetta di fior gentile,
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: «Chi mi vedrà
lauderà 'l mio signore»,

per renderci conto di quanto sia lontana dai canoni tragici e illustri : per la presenza eccezionale della rima tronca (*farà*, *vedrà* ...), per i suoi versi tutti minori dell'endecasillabo e soprattutto per la presenza nelle mutazioni di quel novenario usato in passato da Giacomo da Lentini o da Guittone ma mai più usato da Dante e liquidato senza appello nel suo trattato (DVE II v 6 : « Il novenario invece, dato il suo aspetto di trisillabo ripetuto tre volte, non fu mai tenuto in onore o venne a noia e perciò cadde in disuso »).

Indirettamente o direttamente dalla condanna dantesca si profila un drastico ridimensionamento quantitativo e qualitativo, dunque un abbassamento o emarginazione della ballata dai domini lirici più prestigiosi.

Basti pensare alla sua sorte nei *Fragmenta* petrarcheschi : appena 7 (RVF 11 ; 14 ; 55 ; 59 ; 63 ; 149) contro 317 sonetti e 31 canzoni. E di 7 ben 5 monostrofiche come il sonetto – tanto più che 3 su 7 sono lunghe 14 versi. E poi: tutte sette indegne di entrare nella seconda parte *in morte*. Viceversa la ballata è l'unica forma lirica adottata nel capolavoro della letteratura *mezzana* che è il *Decameron*, e qui usata per chiudere ogni giornata. Finisco mettendo vicine due fotografie, parziali certo, inconfrontabili tra loro e insieme opposte. La prima è la lista di autori di ballate citati da Trissino nella sua *Poetica* : cinque citazioni per Cino da Pistoia, quattro addirittura per Guittone, tre per Petrarca ma una soltanto – quasi un atto di rimozione – per quello che oggettivamente è il suo 'inventore', appunto Guido Cavalcanti. La seconda, doppia, fotografia è novecentesca, e vede due poeti Thomas Eliot e Giorgio Caproni ricordare e citare la potenza nichilistica di Guido e l'attacco di una delle sue ballate più tragiche, « Perch'io no spero di tornar giammai / ballatetta, in Toscana ». Così, rispettivamente Eliot e Caproni :

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
[...]
(*Ash-Wednesday* I, 1930)

...perch'io, che nella notte abito solo,
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente — apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente...
(*Perch'io, Il seme del piangere*, 1959).

Andrea AFRIBO
Università di Padova

Bibliografia

Testi

Alighieri Dante, *Commedia*, con il commento di Chiavacci Leonardi Anna Maria, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991

Alighieri Dante, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mengaldo Pier Vincenzo, in Id., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 1-237

Alighieri Dante, *Vita nova*, a cura di Carrai Stefano, Milano, Rizzoli, 2009

Cavalcanti, Guido, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di De Robertis Domenico, Torino, Einaudi, 1986

da Lentini Giacomo, Edizione critica con commento di Antonelli Roberto, Milano, Mondadori, 2008

d'Arezzo Guittone, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Leonardi Lino, Torino, Einaudi, 1994

Guinizzelli Guido, *Rime*, a cura di Rossi Luciano, Torino, Einaudi, 2002

Testi critici

Biadene Leandro, 1889, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studi di filologia romanza», 4, pp. 1-234

Contini Gianfranco, 1960, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi

da Sommacampagna Gidino, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, testo critico a cura di Caprettini Gian Paolo, introduzione e commentario di Milan Gabriella, con una prefazione di Marchi Gian Paolo e una nota musicologica di Paganuzzi Enrico, Verona, La Grafica Editrice, 1993

da Tempo Antonio, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di Andrews Richard, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977

Fortini Franco, 1977, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza

Menichetti Aldo, 1994, *Metrica e stile di Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Picone Michelangelo, Firenze, Cesati 1995, pp. 205-217, ora in Menichetti Aldo, 2006, *Saggi metrici*, a cura di Gresti Paolo e Zenari Massimo, Firenze, Sismel il Galluzzo, pp. 237-250

Pagnotta Linda, 1995, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi

Pelosi Andrea, 1990, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica» V, pp. 3-162

Ruscelli Girolamo, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana. Nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario*, Venezia, Sessa, 1612

Trissino Giangiorgio, *La poetica*, München, Fink 1969.