

# MICROSCOPIA DI UN SONETTO DI DANTE BY COSTANZO DI GIROLAMO

1.

Nel gioco alterno tra metro e lingua si verificano ora momenti di placido accordo, ora episodi di scontro e di acuta tensione. In una concezione fedele ai canoni del formalismo slavo, si applicherebbe per quest'ultimo caso la nozione di "norma violata": ad esempio, quando la segmentazione sintattica risulti sfasata rispetto a quella metrica, o quando le necessità del ritmo si oppongano alla configurazione prosodica "normale" di un enunciato, viene a crearsi un conflitto tra due sistemi rigidamente codificati, con vittoria ora del metro ora della lingua, a seconda dei limiti di "pazienza" dell'uno e dell'altra.<sup>1</sup> Con ogni evidenza la metrica è, tra le varie componenti del testo poetico, quella che esercita forse la maggiore influenza deviante, come è stato ripetutamente sottolineato dagli studiosi praghensi e russi: lo scarto dallo standard (nei termini classici di Mukařovský)<sup>2</sup> può avere in molti casi precise motivazioni stilistiche: si prenda l'esempio ben noto della spezzatura, ovvero dell'introduzione nell'enunciato di una pausa linguisticamente non pertinente, che viene tradizionalmente interpretata come tecnica per la *mise en relief* del termine rigettato, a cui è attribuita un'enfasi artificiale. In certe circostanze, tuttavia, la spezzatura non sembra rispondere ad alcuna finalità immediata, ed è come fine a se stessa. Più correttamente, il disaccordo tra pause sintattiche e pause metriche va inserito nel quadro della generale tensione che, nel testo, si stabilisce tra il livello della lingua poetica e quello della lingua stan-

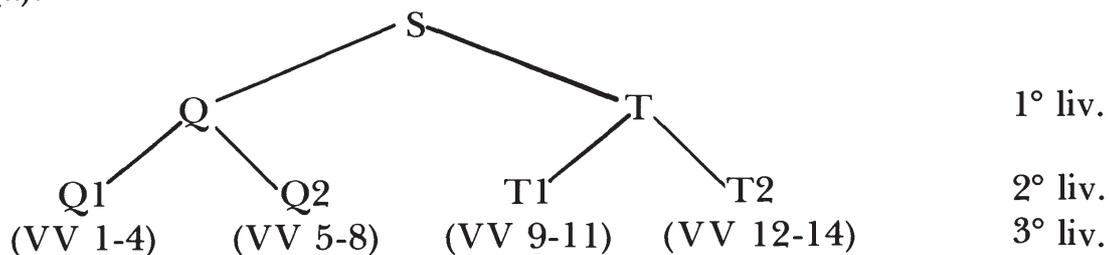
<sup>1</sup> Sui "limiti della pazienza" insiste Nikolaj Trubeckoj nella sua recensione (*Slavia*, II, 1923-1924, pp. 452-460) al saggio di Roman Jakobson, *O češskom stiche*, Berlino 1923: cfr. Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1965<sup>2</sup>, p. 219 (= trad. it. *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 237).

<sup>2</sup> Penso soprattutto al saggio del 1932, adesso in traduzione inglese, "Standard Language and Poetic Language," in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, a cura di Paul L. Garvin, Washington, D.C. 1964, pp. 17-30; ma si vedano pure gli studi (del periodo 1934-1946) raccolti ora in traduzione italiana: *La fusione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino 1971.

dard, e che coinvolge gli aspetti fonologici, prosodici, morfologici, lessicali e sintattici del messaggio. Il poema diviene in tal modo la trama di base, sulla quale si intrecciano e si accavallano due disegni diversi e divergenti. Ma la relazione tra metro e lingua è sempre strettamente biunivoca: non si può infatti escludere che anche la lingua faccia sentire le sue ragioni e la sua forza, opponendo, poniamo, certe strutture di parallelismo e simmetria a quelle canoniche di una data forma metrica. Al di là della constatazione della norma violata, è dunque possibile riconoscere e descrivere i due schemi che nel testo poetico si trovano a confronto: l'apparente infrazione, lo scarto dalla norma, potrà spesso rivelarsi non già come fattore di disordine e di disturbo all'ordine (metrico o linguistico) letterario, bensì come elemento costitutivo di un disegno ancor più complesso e articolato.

Un genere come il sonetto è il terreno ideale per verificare i mutevoli rapporti tra la strutturazione linguistica e lo schema metrico in cui essa si cala. Si tratta infatti di una forma chiusa e compatta uno "spazio poetico" rigidamente delimitato, con un numero fisso di versi, tutti endecasillabi, che si articolano in un disegno rimico variabile ma non assolutamente libero. Al suo interno, questo spazio si divide nella fronte e nella sirma, discontinue dal punto di vista delle rime (A, B *vs* C, D; o A, B *vs* C, D, E): elementi a loro volta analizzabili in raggruppamenti minori, due quadernari e due terzetti. Il poema (S) si struttura dunque in tre livelli gerarchici (Geninasca):<sup>3</sup>

(a).



Se, con Jakobson,<sup>4</sup> applichiamo le tre categorie oppozionali iniziale/finale, dispari/pari, esterno/interno, avremo la seguente serie di relazioni tra gli elementi de secondo livello:

<sup>3</sup> Jacques Geninasca, "Découpage conventionnel et signification," in *Essais de sémiotique poétique*, a cura di A. J. Greimas, Paris 1972, pp. 45-62, a cui sono debitore per lo schema (a): l'articolo è poi ampiamente sviluppato nel volume *Les Chimères de Nerval. Discours critique et discours poétique*, Paris 1973.

<sup>4</sup> Vedi specialmente: Roman Jakobson, in collaborazione con Claude Lévi-Strauss, "Les chats de Charles Baudelaire" [1962], ora in Jakobson, *Questions de poétique*, Paris

(b).

- (i) Q1/Q2 :: T1/T2  
 (ii) Q1/T1 :: Q2/T2  
 (iii) Q1/T2 :: Q2/T1.

Lo stesso tipo di corrispondenze è rilevabile all'interno di ciascuno dei due quadernari:

(c).

- (i) V1/V2 :: V3/V4  
 (ii) V1/V3 :: V2/V4  
 (iii) V1/V4 :: V2/V3;

ma non è valida per i terzetti, che presentano un verso in meno rispetto ai primi due elementi strofici, rompendo dunque i rapporti di simmetria tra le parti che, fino al secondo livello dell'analisi, erano risultati estremamente rigidi. Nei terzetti, si ha un minimo di due e un massimo di tre rime: abbiamo cioè o tre coppie di rime (2+2+2): 2C, 2D, 2E; o due rime che si ripetono, o tre volte ciascuna (3+3): 3C, 3D, o quattro e due volte rispettivamente (4+2): 4C, 2D. I terzetti possono dunque presentare uno schema di rime incatenate (CDC.DCD) o abbracciate (CDC.CDC); o ripetere nel secondo terzetto le rime del primo, in ordine diretto o inverso (CDE.CDE; CDE.EDC). Questi gli schemi principali, ai quali verranno poi aggiunti, nella lunga storia del genere, praticamente tutte le altre varianti combinatorie possibili su due o tre rime di base (CDD.DCC; CCD.DCC; CDD.DDC; CCD.CCD; CDD.CDC; CDC.CDD; e CDE.DCE; CDE.DEC; CDE.ECD; CDE.CED; CDD.DEE; CDC.CEE; CDC.DEE; CCD.EED; CDC.ECE; CDD.ECE; CDC.EDD, ecc.). Nei quadernari, gli schemi standard sono essenzialmente due: a rime incatenate: ABAB.ABAB, e a rime abbracciate: ABBA.ABBA.<sup>5</sup>

Fin qui gli aspetti morfologici del sonetto. All'interno di questo involucro si cala il discorso poetico, che può assecondare tale struttura strofica, oppure disporsi in essa secondo un disegno più o meno

---

1973, pp. 401-418; e, in collaborazione con Paolo Valesio, "Vocabulorum constructio in Dante's Sonnet 'Se vedi li occhi miei'" (*Studi danteschi*, XLIII, 1966, pp. 7-13), in trad. fr. in *Questions de poétique*, pp. 299-318: si vedano pure, nello stesso volume, le analisi di testi di Du Bellay, Eminescu, Brecht, ecc.

<sup>5</sup> Sulle varianti strutturali del sonetto, si rimanda alla classica trattazione di Leandro Biadene, "Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV," in *Studi di filologia romanza*, IV, 1889, pp. 1-234.

indipendente. Si è visto come le unità strofiche siano quattro: da osservazioni statistiche, risulta che alla fine di ciascuna unità cade generalmente una pausa linguistica maggiore di quelle presenti alla fine degli altri versi della strofe. In particolare, l'opposizione più forte sembra essere sentita tra la fronte e la sirma: mentre dunque non è infrequente la violazione del limite del primo quadernario e del primo terzetto, molto più rara è l'infrazione del limite dell'ottavo verso. Non si tratta evidentemente di una norma rigida, e sarà forse più conveniente impostare il problema dal punto di vista dell'attesa del lettore: un'unità metrica (verso, strofe, gruppo strofico) è delimitata in maniera più o meno netta da vari espedienti, variabili a seconda del sistema metrico generale: nella versificazione italiana, a parte l'esaurirsi della frase ritmica, il compimento cioè del numero del verso (o di un insieme di versi), e a parte la pausa metrica la cui intensità va affidata interamente all'interprete, il testo poetico dispone di segnali precisi per indicare i confini delle sue unità e sottounità: tra questi, va annoverata in primo luogo la rima. Nel sonetto, la rima segnala la fine di ogni verso: uno schema particolare di rime può inoltre sottolineare i raggruppamenti strofici: lo schema di rime abbracciate nella fronte, ABBA.ABBA, rivela chiaramente un limite tra il quarto e il quinto verso, e una divisione in due quadernari, a differenza dello schema ABAB.ABAB (il primo storicamente attestato),<sup>6</sup> che è analizzabile come una sequenza continua di rime incatenate o come quattro distici. E lo stesso si dica per i terzetti. Il taglio più importante alluso dalle rime è senza dubbio tra l'ottavo e il nono verso: V9 introduce infatti la rima C, terza in ordine di comparizione, e che è un elemento appartenente al secondo gruppo di versi (T). Fermo restando questo schema (e prescindendo dalle sue svariate varianti), la distribuzione ideale delle pause linguistiche nel poema sarebbe la seguente: pause minori alla fine di ogni verso (V); pause medie alla fine del primo quadernario (Q1) e del primo terzetto (T1); pause maggiori alla fine del gruppo dei quadernari (Q) e del gruppo dei terzetti (T). Naturalmente l'intensità delle pause non risponde a valori assoluti, ma è relativa all'organizzazione sintattica del sonetto: la pausa del verso ottavo, per esempio, non deve essere necessariamente un punto: l'importante è che essa sia più intensa di quelle al quarto e all'undicesimo verso, in modo da rispettare la gerarchia sopra indi-

<sup>6</sup> Ernest Hatch Wilkins, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, pp. 11-39.

cata. Tale ordine gerarchico, occorre ripeterlo, è puramente teorico, e ad esso non può essere attribuito alcun valore di regola: diciamo solo che una distribuzione simile delle pause sintattiche soddisferebbe meglio di ogni altra l'attesa del lettore, anche per essere la più frequente; e coinciderebbe in maniera perfetta con l'involucro metrico del sonetto.<sup>7</sup>

In certi casi, tuttavia, il mancato rispetto delle pause metriche principali da parte del discorso poetico può rivelare strutture alternative allo schema metrico, ma non per questo casuali e disorganiche. Proviamo ad analizzare in questa chiave il sonetto dantesco per Lisetta.<sup>8</sup>

Q	Q1	V1	Per quella via che la bellezza corre
		V2	quando a svegliare Amor va ne la mente,
		V3	passa Lisetta baldanzosamente,
		V4	come colei che mi si crede tòrre.
Q	Q2	V5	E quando è giunta a piè di quella torre
		V6	che s'apre quando l'anima acconsente,
		V7	odesi voce dir subitamente:
		V8	"Volgiti, bella donna, e non ti porre:
T	T1	V9	però che dentro un'altra donna siede,
		V10	la qual di signoria chiese la verga
		V11	tosto che giunse, e Amor glile diede".
T	T2	V12	Quando Lisetta accomiatar si vede
		V13	da quella parte dove Amore alberga,
		V14	tutta dipinta di vergogna riede.

## 2.1.

Il sonetto si presenta, in superficie, fluido e privo di intoppi. Dieci versi su quattordici sono *end-stopped*, ovvero terminano con un segno di interpunzione che rappresenta una pausa di qualche entità: soltanto tre virgole cadono all'interno dei versi (due in V8, una in V11), e di esse due coincidono in buon ordine con la pausa secondaria della cesura (*donna,; giunse,*). Con la notevole eccezione del secondo quadernario, che si continua sintatticamente fino alla fine del primo terzetto, tutti gli altri periodi metrici (Q1, T1, T2) si concludono con

<sup>7</sup> Si confrontino, del resto, i calcoli di Wilkins sui diciannove sonetti di Giacomo da Lentini (*The Invention of the Sonnet*, p. 14ss.), e le tavole A e B, relative ai trentatré sonetti certi delle *Rime* di Dante, qui in appendice.

<sup>8</sup> Uso l'edizione delle *Rime* a cura di Gianfranco Contini, Torino 1970<sup>2</sup>, p. 213 (n. 54: CXVII secondo la numerazione Barbi).

un punto. Bassissima l'intensità delle spezzature nei quattro versi non *end-stopped* (VV1, 5, 10, 12): la loro distribuzione è di una per strofe: più esattamente, esse cadono nel primo verso di Q1, Q2 e T2, e nel penultimo verso di T1. Sia i quadernari che i terzetti seguono uno schema di rime abbracciate: ABBA.ABBA. CDC.CDC, che è uno dei preferiti di Dante. E già si è insistito su come tale struttura di rime sottolinei l'indipendenza dei quattro elementi strofici: ovvero, di Q1 e Q2 entro Q, e di T1 e T2 entro T.

Da notare, a proposito delle parole in rima, alcuni preziosismi, come la parziale *aequivocatio tòrre:torre* (V4:V5), in due versi successivi; e le rime derivative *mente:baldanzosamente: subitamente* (V2:V3:V7), quasi delle rime indentiche, se si ridona autonomia (di cui l'italiano di Dante era certo più cosciente che non l'italiano contemporaneo) alla desinenza avverbiale *-mente*. Criteri di variazione sembrano presiedere alla scelta delle parole in rima, con riguardo alla loro funzione grammaticale:

- A verbo (indicativo presente) [V1]: verbo (infinito) [V4]: sostantivo [V5] : verbo (infinito in un imperativo negativo) [V8].
- B sostantivo [V2] : avverbio [V3] : verbo (indicativo presente) [V6] : avverbio [V7].
- C verbo (indicativo presente) [V9]: verbo indicativo passato remoto) [V11] : verbo (indicativo presente) [V12] : verbo (indicativo presente) [V14].
- D sostantivo [V10] : verbo (indicativo presente) [V13].

Anche dal punto di vista ritmico il componimento non presenta scarti di rilievo, e scorre con estrema fluidità. Lo schema che segue offre il calcolo verticale degli ictus, ottenuto sommando le posizioni forti del verso incolonnate verticalmente.<sup>9</sup> Avverto che non distinguo tra ictus primari e secondari.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Il procedimento (qui semplificato, vista la brevità del testo in esame) è quello esposto da Jiří Levý, "A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versification," in *Poetics-Poetyka-Poetika*, Warszawa-Gravenhage 1961, pp. 177-188; accolto in ultimo da Pier Marco Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino 1973, p. 101ss.

<sup>10</sup> Per le nozioni di posizione e di ictus, e per la rimanente terminologia metrica impiegata in questo saggio, è forse opportuno il rinvio al mio "Teoria e prassi della versificazione," *Strumenti critici*, VII, 1973, pp. 269-282, e all'omonimo volume di prossima pubblicazione.

(d).

versi	P <sub>1</sub>	P <sub>2</sub>	P <sub>3</sub>	P <sub>4</sub>	P <sub>5</sub>	P <sub>6</sub>	P <sub>7</sub>	P <sub>8</sub>	P <sub>9</sub>	P <sub>10</sub>
V1	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
V2	+	-	-	+	-	+	+	-	-	+
V3	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+
V4	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+
V5	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
V6	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
V7	+	-	-	+	-	+	+	-	-	+
V8	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+
V9	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
V10	-	+	-	+	-	+	+	-	-	+
V11	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+
V12	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+
V13	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
V14	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+

8 6 0 14 0 13 4 10 0 14 = 69 (tot. ictus).

Come si vede, in tutti i versi la 4<sub>a</sub> posizione è marcata, e la 6<sub>a</sub> lo è tredici volte su quattordici, garantendo così la quasi assoluta uniformità ritmica nel nucleo del verso: attorno a questi ictus “fissi”, si incardinano ictus “liberi” che occupano, a sinistra, la 1<sub>a</sub> o la 2<sub>a</sub> posizione, e, a destra, la 7<sub>a</sub> o l’8<sub>a</sub>. Singolarmente vuota di forti la colonna di 3<sub>a</sub> (endecasillabi con ictus di 3<sub>a</sub> non sono affatto rari in Dante), come pure (ma più normalmente) la colonna di 5<sub>a</sub> e (ovviamente) quella di 9<sub>a</sub>. Il rapporto tra ictus e versi (69 : 14) è di poco superiore ai valori danteschi standard, e si aggira intorno a 4,93: vale a dire che ciascun verso dispone in media di cinque momenti forti, separati l’uno dall’altro da cinque momenti deboli (si trascura dal computo la sillaba che segue alla decima posizione, immancabilmente atona). E si ha l’impressione che Dante eviti di proposito i tipi di endecasillabo più martellati e solenni, quello con ictus di 3<sub>a</sub> e 6<sub>a</sub>, e il tipo cosiddetto dattilico, con ictus di 1<sub>a</sub>, 4<sub>a</sub> e 7<sub>a</sub> (di quest’ultimo si ha un solo esempio in V11, nella conclusione, non priva di enfasi, del discorso diretto). La compresenza di ictus di 4<sub>a</sub> e 6<sub>a</sub> rende talvolta ambigua la collocazione della cesura: almeno cinque versi si presentano come ancipiti (VV2, 5, 6, 7, 13), possono essere cioè cesurati indifferenteemente dopo la 4<sub>a</sub> o la 6<sub>a</sub>. Più marcate le cesure nei VV1, 3, 4, 10, 11, 12 e 14. Il fitto alternarsi dei tipi *a minore* (in maggioranza) e *a maggiore*, attutito dalla mediazione della forma ancipite, contribuisce ulteriormente a rendere limpida e scorrevole la testura ritmica del sonetto.

## 2.2.

Degno di attenzione è l'aspetto lessicale del componimento. Spogliatolo, due fatti ci si impongono con la loro evidenza: l'estrema povertà dell'aggettivazione da un lato, dall'altro la ricchezza di forme verbali: si tratta di valori decisamente insoliti per la lingua di Dante: sulle ottantanove parole di cui il testo si compone, due sole sono aggettivi qualificativi (pari al 2,24%), e ben ventuno (il 23,59%) sono verbi. Tutti e due gli aggettivi si riferiscono a Lisetta: *bella donna* (V8), *dipinta di vergogna* (V14); mentre l'amata che occupa il cuore del poeta non dispone di alcun attributo e viene presentata in maniera spicciativa come *un'altra donna* (V9). La povertà dell'aggettivazione ci spiega la velocità e vivacità narrativa del sonetto, che si sviluppa fulmineamente in poche battute senza alcun indugio contemplativo, tranne il lungo e insostituibile *baldanzosamente* (V3), che occupa di sé il primo quadernario, e in cui il personaggio femminile (sia pur esso figura, come giustamente insiste Contini) ci è già tutto descritto.<sup>11</sup> Significative anche le ripetizioni: a parte *quando, che* e le altre voci cosiddette "vuote" di significato, sono ripetuti: *Amor(e)*, nel secondo, penultimo e quartultimo verso; il nome di *Lisetta*, nel terzo e nel terzultimo; *donna*, una volta a designare Lisetta, un'altra, nel verso successivo, Beatrice, le cui due occorrenze si collocano nel centro della lirica; e *è giunta, giunse* (prima Lisetta, poi Beatrice), disposti simmetricamente nel primo verso di Q2 e nell'ultimo di T1 (strofe interne).

## 2.3.

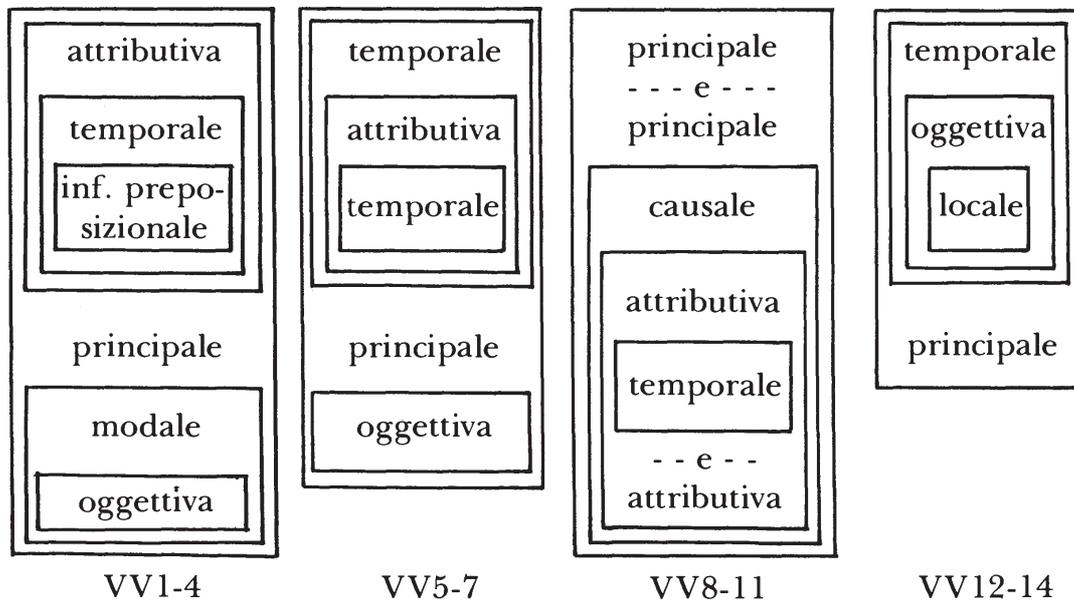
Dei ventuno verbi, sedici sono inseriti in costrutti ipotattici; e solo cinque hanno funzione di reggente:

*passa* (V3)  
*odesi* (V7)  
*Volgiti . . . non ti porre* (V8)  
*riede* (V14).

<sup>11</sup> D'altra parte, si potrà osservare, se gli aggettivi sono solo due, il sonetto non è affatto privo di funzioni attributive, che sono anzi macroscopiche, e rappresentate dagli avverbi (da intendere, con Pottier, come "aggettivi del verbo") o da intere proposizioni. Anche il rossore di Lisetta si risolve in un'ampia perifrasi, *tutta dipinta di vergogna* (V 14), che si oppone al *baldanzosamente* di V3. Ancora: *bella*, come appare nella formula (quasi di cortesia, e per giunta al vocativo), è ben povero di pregnanza semantica, mentre tutto l'accento cade proprio su quell'apparentemente generico *altra (donna)* (V9).

Una rappresentazione schematica delle strutture sintattiche ci darà conto dei rapporti di calibrata simmetria tra le parti, pur nella complessità della costruzione.<sup>12</sup>

(e).



Da notare come nel primo, terzo e quarto periodo il soggetto grammaticale delle reggenti sia sempre Lisetta; e lo è, dal punto di vista logico, anche nel secondo, ove si consideri che essa è la sola destinataria del costrutto impersonale *odesi voce*. Tutta l'architettura sintattica del sonetto ruota dunque sul pernio di un soggetto unico, e attorno alle cinque proposizioni principali che esso comanda si dispongono le scatole cinesi dell'ipotassi.

2.4.

Fittissima è la testura fonica: a parte la già notata ricercatezza di alcune parole in rima, il sonetto è intessuto di assonanze e allitterazioni che lo coprono praticamente in tutta la sua estensione. Rispondenze foniche sono rintracciabili all'interno dei singoli versi:

- V3 passa Lisetta baldanzosamente
- V4 come colei che mi si crede tòrre.
- V7 odesi voce dir subitamente:
- V14 TUTTA dipinta di vergogna riede.

<sup>12</sup> Il sistema terminologico qui adottato è quello di Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna 1972, 3 voll. (si veda in particolare il vol. II: Morfosintassi).

ecc.; e tra un verso e l'altro:

V1	Per quella via che la bellezza corre	}
V2	quando a svegliare Amor va ne la mente,	
V13	da quella parte dove Amore alberga,	}
V15	tutta dipinta di uERGogna riede.	

Si noti infine il sesto verso,

V6 che s'apre quando l'anima acconsente,

dominato dalla vocale aperta *a* (anche allungata nella difficoltosa sinalefe *anima acconsente*), a cui fanno seguito, con forte scarto timbrico, due versi in cui prevalgono vocali cupe, tutte in posizione tonica:

V7 odesi voce dir subitamente:  
 V8 "Volgiti, bella donna, e non ti porre:

quasi a rendere sensibile, pure sul livello fonico, lo scarto tematico dei VV7-8, su cui ritorneremo tra poco.<sup>13</sup>

### 3.0.

Finora, in questa sintetica descrizione di alcuni degli aspetti metrici, ritmici e linguistici del sonetto, è stata deliberatamente lasciata da parte qualsiasi considerazione di ordine semantico-interpretativo: inoltre, l'analisi è stata condotta su piani paralleli e ben distinti l'uno dall'altro. Ma sarà adesso indispensabile sovrapporre i vari livelli, e tornare a considerare il testo come organismo in cui tutte le componenti si realizzano simultaneamente. Soprattutto, occorrerà verificare in che modo la struttura linguistica si disponga nella forma metrica.

### 3.1.

La lirica si articola in quattro momenti, ciascuno dei quali occupa un periodo sintattico:

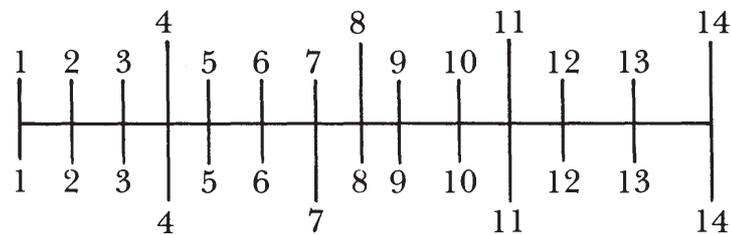
- ( $\alpha$ ) Lisetta va alla conquista del cuore del poeta (VV 1-4);
- ( $\beta$ ) ma ode una voce che le dice (VV 5-7)
- ( $\gamma$ ) di tornare indietro, perché lì regna un'altra donna (VV 8-11):
- ( $\delta$ ) Lisetta si ritira sconfitta (VV 12-14).

<sup>13</sup> Si intende che l'analisi potrebbe essere condotta ancora più a fondo, come avviene nella prassi critica di Jakobson, ad esempio, o anche di parecchi metricisti di scuola italiana (non senza rischi, per questi ultimi, di sbandate impressionistiche): mi sono comunque limitato, qui, a evidenziare solo alcuni degli aspetti più vistosi e, si crede, pertinenti dell'orditura fonica.

Tali periodi si organizzano in maniera non del tutto simmetrica rispetto ai tagli strofici del sonetto: mentre infatti ( $\alpha$ ) e ( $\delta$ ) coincidono rispettivamente con Q1 e T2, ( $\beta$ ) occupa solo parte di Q2, e ( $\gamma$ ) inizia prima della fine di Q2. Alla successione dei periodi metrici del sonetto, (4)+(4)+(3)+(3), si oppone dunque una successione diversa dei periodi sintattici che dà luogo a un altro raggruppamento dei versi: (4)+(3)+(4)+(3).

(f).

periodi strofici



periodi sintattici

In particolare, una più netta frattura sul piano semantico globale è avvertibile tra i VV 7-8: fino a V7, l'avanzata di Lisetta dagli occhi al cuore del poeta è senza contrasto: significativamente, Q2 si apre con una congiunzione (*E*), e non con un'avversativa ("ma"), come, dopo la lettura completa del sonetto, ci potremmo attendere. E solo V8, con l'unica negazione presente nel testo (*NON ti porre*), che introduce il tema del rifiuto da parte della coscienza. I VV 7-8 sono dunque l'asse attorno a cui i versi precedenti e quelli successivi si organizzano: una numerazione che faccia ricorso a cifre negative meglio rappresenterà la convergenza dell'intero componimento verso il suo centro:

(g).

-7, -6, -5, -4, -3, -2, -1 / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

3.2.

All'interno di queste due serie, si stabiliscono relazioni in parte indipendenti dalle divisioni strofiche. Verifichiamo anzitutto il rapporto  $Q\ 1/T2 = \alpha/\delta$  (primo/ultimo).

In Q1 Lisetta ci è descritta baldanzosa nell'intraprendere la sua conquista d'amore; T2 la vede sconfitta e in ritirata. Ciascun termine delle due strofe trova il suo corrispondente: dal punto di vista semantico, l'indicativo presente di 3<sup>a</sup> persona singolare *corre*, prima parola in rima (Q1.1) si oppone alla stessa forma verbale dell'ultima parola in rima, essa pure bisillabica, *riede* (T2.-1); *mi si crede tòrre* (Q1.-1) a *accomiatar si vede* (T2.1), relazione oppositiva rafforzata anche dal fatto che *crede* è in rima interna con la rima C (*crede:vede*). La similarità tra le due strofe è ulteriormente ribadita dalla coppia di ripetizioni: *Lisetta* (Q1.3 : T2.-3), e *Amor(e)* (Q1.2 : T2.2); e, sul livello fonico, dalla triplice allitterazione della fricativa *v*: *via* (Q1.1), *svegliare* (Q1.2), *va* (Q1.2) : *vede* (T2.1), *dove* (T2.2), *vergogna* (T2.3).

Altre analogie sono di ordine sintattico: il costrutto anastrofico che anticipa i due infiniti: *a svegliare Amor va* (Q1.2) : *accomiatar si vede* (T2.1); la collocazione della reggente al terzo verso di ciascuna strofe: *passa* (Q1.3) : *riede* (T2.3); il triplice ordine di subordinazione: {relativa [temporale (infinitiva)]} in Q1 (a cui si aggiunge, in diretta dipendenza della reggente, la modale di V4) : {temporale [infinitiva (relativa)]} in T2. E si confrontino infine: *per quella via* (Q1.1) : *da quella parte* (T2.1) (a significare, rispettivamente, gli occhi e il cuore [Contini]), in apertura di verso; e, ancora in posizione iniziale, *quando* (Q1.2) : *Quando* (T2.1).

### 3.3.

A loro volta, i sette versi centrali si presentano omogenei, seppure spaccati al loro interno dal già notato scarto tematico dato dalla dichiarazione di rifiuto (Q2/T1  $\neq \beta/\gamma$ ). *E quando è giunta* [Lisetta] (Q2.1) si oppone a *tosto che giunse* [Beatrice] (T1.-1), ambedue nel primo emistichio del verso; sia in Q2 che in T1 il secondo verso inizia con una relativa: *che s'apre . . .* (Q2.2) : *la qual di signoria . . .* (T1.2). Ma il taglio tra le strofe sulla base delle loro relazioni interne risulta a questo punto sfasato nei VV 7-8 (-1, 1 dello schema (g)), che presentano precisi rapporti: anzitutto, i versi si aprono con due voci sdruciole trisillabiche: *odesi* (V7) : *Volgiti* (V8), con la medesima vocale tonica (*o*); *bella* (V8 =  $\gamma$ .1) rimanda sia a *bellezza* (V1 =  $\alpha$ .1), sia per la sua funzione grammaticale, all'altro aggettivo qualificativo, *dipinta* (V14 =  $\delta$ .-1); la coordinata reggente *e non ti porre* (V8 =  $\gamma$ .1) si collega a sua volta con la coordinata subordinata *e Amor glile diede* (V11 =  $\gamma$ .-1); mentre V7 (=  $\beta$ .3) mostra strette analogie strutturali con V3

(=  $\alpha.3$ ) nell'anticipazione del verbo: *passa Lisetta: odesi voce*, e nell'avverbio che in tutti e due i casi occupa per intero il secondo emistichio: *baldanzosamente:subitamente*. In  $\beta$  (come in  $\alpha$  e in  $\delta$ ) il verbo della reggente si trova al terzo verso: all'inverso,  $\gamma$  si inizia con i due imperativi: *Volgiti . . . non ti porre*:  $\gamma$  fa gruppo a sé, per la presenza di forme verbali che per modo (imperativo) o per tempo (passato remoto) non trovano riscontro in  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\delta$ ; oltre che per essere discorso diretto che si oppone alla narrazione del resto del sonetto;  $\gamma$ , infinite, è l'unico periodo sintattico che ammette, accanto a fitti costrutti ipotattici, due costrutti paratattici, nel suo primo ( $V8 = \gamma.1$ ) e ultimo verso ( $V11 = \gamma.-1$ ).

## 4.

Riassumendo, il nostro sonetto presenta un'organizzazione interna notevolmente complessa. Abbiamo verificato le relazioni che legano la prima all'ultima strofe, cioè  $Q1 (= \alpha)$  a  $T2 (= \delta)$  e quelle che legano tra loro le strofe interne  $Q2+T1 (= \beta+\gamma)$ . D'altro canto, sia sul piano semantico generale, che su quello sintattico, lessicale e fonico, è stato messo in luce un taglio che attraversa le due strofe centrali ma che non coincide con la fine di  $Q2$ , ovvero con il passaggio dalla fronte alla sirma, limite metrico che, come si disse (§1), coincide generalmente con i limiti sintattici. Un nuovo limite viene invece individuato tra il settimo e l'ottavo verso: in tal modo, il sonetto viene spaccato in due parti uguali di sette versi: per di più, sia nella prima che nella seconda parte, un gruppo di quattro versi ( $\alpha, \gamma$ ) è seguito da un gruppo di tre versi ( $\beta, \delta$ ): ovvero:  $(\alpha+\beta) + (\gamma+\beta)$ . Alle relazioni di cui allo specchietto

(b).

- (i)  $Q1/Q2 :: T1/T2$
- (ii)  $Q1/T1 :: Q2/T2$
- (iii)  $Q1/T2 :: Q2/T1,$

si sostituiscono nel nostro caso nuove serie di relazioni:

(h).

- (i)  $\alpha/\beta :: \gamma/\delta$
- (ii)  $\alpha/\gamma :: \beta/\delta$
- (iii)  $\alpha/\delta :: \beta/\gamma.$

Scrive Roman Jakobson:

“Étant donné le nombre inégal des vers dans les quatre strophes du sonnet, on y remarque souvent une tendance à opposer au moyen d’un système de correspondances et contrastes le septième et huitième vers, c’est-à-dire le centre du poème, aux six vers du début et aux six de la fin. Suivant les termes de Hopkins, cette trichotomie symétrique et distincte de l’arrangement des strophes peut être définie comme in *contrepoint*, accoutumé dans la composition du poème.”<sup>14</sup>

La nostra lettura del sonetto dantesco per Lisetta è una dimostrazione evidente della presenza di strutture simmetriche antagoniste alla disposizione strofica, ed è la stessa organizzazione sintattica del testo che conferma questa interpretazione. Più difficilmente sarebbe qui rivelabile la tricotomia tra i due versi centrali e i primi e gli ultimi sei versi, evidenziata da Jakobson nei campioni da lui presi in esame, giacché nel caso nostro i VV7-8, pur presentando precise corrispondenze, si integrano tuttavia nelle unità maggiori di cui fanno parte.

Un elemento di apparente disturbo all’organizzazione metrica del sonetto si rivela alla fine portatore di un nuovo sistema di relazioni che ingloba il livello semantico, sintattico, lessicale e fonico del componimento: in una parola, quello che sopra, con voluta generalizzazione terminologica, veniva definito “lingua” come contrapposito di “metro”.<sup>15</sup> Il sonetto per Lisetta è un esempio notevolissimo di come un genere metrico, già secolare, potesse essere utilizzato, con libertà rigore allo stesso tempo, nelle mani di un tecnico di precisione.

*The Johns Hopkins University*

<sup>14</sup> “Postscriptum” [1973], a *Questions de poétique*, pp. 485-504, a p. 495.

<sup>15</sup> Giustamente Jean Cohen: “Le non-parallélisme n’est pas non plus un écart gratuit. Il peut, dans certains cas, ne jouer qu’un rôle auxiliaire, se mettre au service du mètre ou de la rime. Dans d’autres cas, il sert à mettre un mot en relief. Mais telle n’est pas sa fonction essentielle. La manière systématique dont la poésie moderne l’utilise prouve qu’il est doté d’une finalité propre. L’écart mètre-syntaxe est visé comme tel. Il s’agit d’opposer la division métrique à la division syntaxique et de violer par là le principe du parallélisme. [. . .] L’étage connotatif retrouve le parallélisme du son et du sens. Mais c’est un parallélisme de type ‘homologique’. La ressemblance que la poésie a toujours soupçonnée entre les deux faces du signe, n’est pas du son au sens, mais du rapport entre signifiants au rapport entre signifiés. Et ce rapport est double, négatif au niveau de la dénotation, positif au niveau de la connotation”: *Structure du langage poétique*, Paris 1966, pp. 222-223 (e si vedano pure, a commento delle tesi di Cohen, le belle pagine di Gérard Genette, “Langage poétique, poétique du langage”, in *Figures II*, Paris 1969, pp. 123-153 (= trad. it. *Figure II*, Torino 1972, pp. 93-120)).

## APPENDICE

Le due tavole seguenti mostrano la distribuzione dei segni di interpunzione in fine verso, secondo l'edizione Contini della *Rime*, di cui è stata seguita pure la numerazione (il sonetto "Per quella via . . ." è il n. 54). Sono stati considerati i trentatré sonetti compresi tra le rime certe, escludendo dunque quelli di dubbia paternità.

Ovviamente, nel caso di Dante, è l'editore ad avere la più grossa

Tavola A

Rime n.	Q1				Q2				T1			T2		
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
1a	,	;	,	.	,	,	o	.	o	;	:	.	o	.
2a	o	;	,	.	o	,	,	.	,	,	:	,	,	.
3a	,	,	,	:	,	;	,	.	o	,	;	o	:	.
4a	,	,	,	,	o	:	o	.	o	,	,	:	,	.
8	o	o	o	,	o	:	o	;	o	,	o	,	,	.
9	o	,	o	,	o	,	,	.	o	o	:	,	,	.
13	,	,	o	.	,	,	,	:	,	o	;	o	o	?
14	,	;	,	.	o	,	,	.	,	o	,	;	,	.
15	,	,	,	o	o	.	,	;	:	,	o	.	,	.
16	,	,	,	.	o	,	o	o	o	o	;	,	o	.
17	,	,	,	.	,	;	,	;	o	,	.	o	o	.
18	o	,	o	:	o	o	;	:	,	,	.	;	:	.
19	,	:	o	.	,	o	,	.	:	,	.	,	,	.
22	o	,	,	.	,	;	o	.	o	,	.	,	:	.
23	?	,	o	.	,	o	o	;	:	o	.	,	,	.
24	,	?	?	.	,	,	o	.	,	,	.	o	:	.
25	o	;	o	.	;	:	,	o	,	;	.	?	,	.
26	o	,	o	.	:	;	,	.	o	,	.	,	o	.
27	,	,	,	;	,	:	o	.	o	,	;	o	;	.
28	o	,	o	.	,	,	,	.	,	,	.	o	o	.
31	,	o	:	,	,	;	o	.	,	,	.	,	,	.
32	o	,	,	.	,	,	o	.	o	,	.	o	,	?
33	o	:	,	;	,	:	,	.	o	o	.	o	o	.
36	o	,	o	?	,	o	o	.	,	,	;	o	o	.
39	,	,	,	.	o	:	o	.	,	o	.	o	o	.
40a	o	o	o	;	o	,	o	.	o	o	.	:	o	.
41	o	,	o	.	o	o	o	.	,	;	.	o	,	.
42	o	:	,	.	,	;	o	.	,	o	.	;	,	.
48	o	,	,	:	o	o	o	;	o	.	,	,	,	.
501	o	,	,	.	,	,	o	.	o	,	.	,	,	.
51a	o	,	,	.	o	,	o	.	o	,	.	o	,	.
52	o	,	o	;	o	,	o	.	,	,	.	,	,	.
54	o	,	,	.	o	,	:	:	,	o	.	o	,	.

responsabilità della punteggiatura: essa tuttavia non può essere mai arbitraria, ma trova generalmente riscontro (eccetto eccezionali ambiguità) nell'effettiva strutturazione sintattica realizzata dall'autore. Si prendano dunque i dati qui raccolti come valori relativi e non assoluti: entro questi limiti, mi pare che l'esame possa avere una sua utilità e un suo significato.

Nelle tavole, o = zero (nessun segno d'interpunzione).

*Tavola B*

versi e strofe	o	,	;	:	?	.
Q1.V1	19	13	o	o	1	o
V2	3	22	4	3	1	o
V3	13	18	o	1	1	o
V4	1	4	4	3	1	20
Q2.V5	15	16	1	1	o	o
V6	6	14	6	6	o	1
V7	19	12	1	1	o	o
V8	2	o	5	3	o	23
T1.V9	16	14	o	3	o	o
V10	10	19	3	o	o	1
V11	2	3	5	3	o	20
T2.V12	13	12	3	2	1	2
V13	10	18	1	4	o	o
V14	o	o	o	o	2	31