

Dai Vangeli a Boezio La terza rima come metro del volgarizzamento in versi

Ugo Conti

Publicato: 7 agosto 2024

Abstract

The paper aims to conduct a rhythmic and syntactic study of the third rhyme as a metre for medieval vernacular translations. Since scientifically reliable and specific tools for the rhythmic and syntactic analysis of the tercets are already available for Dante's *Commedia*, the verses of *Purg.*, XI, 1-24, in which the proud souls recite a vernacular version of the *Pater noster* from *Matt.* VI, 9-13, has been chosen as the starting point of this essay. After this preliminary section and using the same method, the study focuses on how the third rhyme works in a sample of passages from the vernacular version of Boethius' *Consolatio philosophiae*, composed by Alberto della Piagentina in the first half of the 14th century. Thanks to this privileged point of view, the comparison between the two works opens up a new perspective to the stylistic study of the third rhyme, allowing the subtle differences that characterise the style of the two different authors to emerge and making possible a better understanding of how the metre works.

Il presente lavoro si propone di affrontare lo studio ritmico-sintattico della terza rima come metro per il volgarizzamento in versi. Dal momento che per la *Commedia* si posseggono già strumenti scientificamente affidabili e specifici per l'analisi ritmica e sintattica della terzina, il punto di partenza è stato individuato nei versi di *Purg.*, XI 1-24, in cui i superbi recitano una versione volgare del *Pater noster* di Matteo VI, 9-13. Dopo questa preliminare sezione e utilizzando lo stesso metodo, lo studio si concentra sull'osservazione del funzionamento della terza rima in un campione di passi dal volgarizzamento della *Consolatio philosophiae* di Boezio, composta da Alberto della Piagentina nella prima metà del Trecento. Attraverso l'assunzione di un punto di osservazione privilegiato come quello del volgarizzamento, il confronto fra le due opere permette di aprire una nuova prospettiva allo studio stilistico della terza rima, lasciando emergere le differenze sottili che caratterizzano lo stile dei due diversi autori e rendendo più chiari alcuni aspetti del funzionamento del metro.

Parole chiave: Alberto della Piagentina; «Commedia»; Dante; terza rima; volgarizzamento.

Nota. Desidero ringraziare sentitamente il professor Luca Azzetta per gli utili consigli e i molti spunti di riflessione che sono all'origine di queste pagine.

Ugo Conti: Università per Stranieri di Siena
✉ ugo.conti@unistrasi.it

Ugo Conti è Assegnista di Ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena nell'ambito del progetto Clio (Corpora per la Lirica Italiana delle Origini). I suoi interessi di ricerca ruotano principalmente attorno alla poesia delle Origini e del primo Novecento, all'informatica umanistica e alla metrica italiana, con particolare riguardo alla critica stilistica della terza rima, di cui ha studiato l'utilizzo nella *Commedia* e per la quale ha curato lo sviluppo del programma Triars (Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica).

Copyright © 2024 Ugo Conti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Introduzione

Quando si scrive la storia delle forme metriche della nostra letteratura, uno dei capitoli che solleva più problemi e domande è quello sulla terza rima. Ciò è dovuto alla centralità che essa ricopre nel sistema metrico italiano e ai molti dubbi relativi alle sue origini; se infatti è vero che il suo primo utilizzo noto è proprio nella *Commedia* e questo basta a considerarne Dante l'inventore, d'altronde è altrettanto vero che egli, in nessuna delle sue opere, dedica alcun accenno a questa sua innovazione, nonostante il rilievo da essa rivestito nella storia delle forme letterarie italiane fin dalle Origini.

L'impiego che si è fatto della terza rima nel corso dei secoli, se pur con altalenante fortuna a favore di altri metri, è più che variegato. Non si ripercorreranno qui le tappe di questo percorso, perché quello che più ci interessa è proprio il suo inizio e come, fin dallo stesso principio, fossero già insite ed espresse all'interno del metro e delle opere in cui è stato impiegato tutte le sue potenzialità.¹ Le ragioni del successo della terza rima sono dovute con ogni probabilità proprio alle sue caratteristiche formali, che ne permettono l'impiego in una grande varietà di contesti e lo rendono un metro estremamente adatto a prestarsi alla resa formale di diverse tipologie testuali. Non si tratta di un dettaglio di poco conto ed è anzi fondamentale per comprendere a pieno il modo in cui queste opere venivano lette anche da un punto di vista formale: la storia delle forme metriche italiane è, infatti, la storia stessa della nostra poesia.

Non è un caso che, a esclusione dei testi accostabili alla cerchia dei commentatori del poema, il primo impiego noto della terza rima dopo la *Commedia*, prima ancora di quello che ne farà Boccaccio nella *Caccia*, sia quello del volgarizzamento del *De consolatione philosophiae* di Boezio da parte di Alberto della Piagentina.² Si tratta di uno snodo fondamentale nella storia del metro, se non altro perché oggi possiamo leggere, tra le chiose al primo verso del volgarizzamento nel manoscritto della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo LXXVI 65, quello che segue:

Così i versificatori usano i loro versi di più et meno piedi et di silabe abondanti et manche, secondo che la materia richiede. Et questa cotale discretione ebbe Boezio sommamente, che dov'egli aveva a parlare di materia trista usò versi manchi di silabe, et in ciò figurava dirittamente voce di lamento et di tristitia, la quale è manca et imperfetta: et di questa maniera fu questo primo canto. Ora il volgarizzatore prese in tutto uno stile, cioè quello nel quale più copiosamente et con maggiore larghezza si puote esprimere ogni intentione, sì di miseria et di difetto, come

¹ Uno strumento di estrema utilità per avere un'approfondita panoramica sulla terza rima, sia in merito alle potenzialità e al funzionamento del metro, sia all'utilizzo che di essa è stato fatto nel corso della storia della letteratura italiana, è nei saggi raccolti nel recente volume L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato (a cura di), *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2020.

² L. Azzetta, *Tra i più antichi lettori del «Convivio»: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, «Rivista di Studi Danteschi», IX, 2009, 1, pp. 57-91: 72-73.

d'allegrezza et di abbondanza. Questo è quello il quale prese il poeta fiorentino nella sua *Comedia*, cioè di undici silabe.³

Al di là dell'ancora incerta attribuzione delle chiose, tra i quali possibili autori lo stesso Alberto della Piagentina risulta tuttora essere un candidato, a essere rilevante per la nostra argomentazione è la consapevolezza già inequivocabilmente matura delle potenzialità espressive del metro della *Commedia*: la «larghezza» con cui riesce a «exprimere ogni intentione».

Lasciamo tuttavia un momento da parte la questione relativa al volgarizzamento della *Consolatio*, che pure a nostro parere merita, come si avrà modo di mostrare, ulteriori approfondimenti, per rivolgere la nostra attenzione nuovamente alla terza rima della *Commedia*. Il poema dantesco, nonostante la reticenza dell'autore a parlare della sua innovazione a cui si faceva cenno poco prima, è già di per sé in grado di dimostrare piuttosto apertamente le potenzialità del metro. A tal proposito, si è spesso parlato di una progressiva presa di familiarità con la terza rima da parte di Dante stesso, che nei primi canti dell'opera avrebbe manifestato la sua stessa incertezza nell'utilizzo di questa struttura metrica nel tentativo di accordare la materia narrativa dell'opera che si andava formando ai vincoli imposti dalla regolarità del metro;⁴ tuttavia, come che sia la questione, sembra più probabile pensare che anche queste discrepanze nell'utilizzo della terza rima all'interno dell'opera da parte di Dante, che comunque non riguardano con interesse i primi canti dell'*Inferno* e sono rinvenute da Fubini anche in altri passi delle restanti cantiche, siano piuttosto da imputare alla capacità di questa struttura di accogliere in sé qualsiasi argomento, permettendo un'articolazione sintattica estremamente (anche se non necessariamente) varia all'interno dei suoi limiti metrici.

In relazione a questo punto, è interessante andare a valutare con attenzione un celebre passo della *Commedia*, dove è già lo stesso Dante a precorrere, entro certi limiti e con le doverose distinzioni, quell'uso che subito verrà fatto della terza rima e a piegare il suo metro al volgarizzamento di un testo in latino. Il riferimento è ovviamente alla traduzione del *Pater noster* che apre il canto XI del *Purgatorio* e, altrettanto ovviamente, va subito denunciata la diversità di intenti che separa questa operazione da quella già accennata per il volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina: l'impresa metrica di un volgarizzamento in versi della *Consolatio* dagli esclusivi obiettivi funzionali, nella sua lungimirante presa di coscienza (esplicitamente dichiarata o meno dall'autore) sui meriti formali della terza rima e sulla conseguente scelta di impiegarla per tutta l'operazione, non ha una vera e propria attinenza con l'impianto narrativo della *Commedia* e la sua differente autonomia testuale in cui Dante riesce sapientemente a incastonare questo breve momento di preghiera proprio all'inizio del suo cammino nel vero e proprio *Purgatorio*. Nonostante queste necessarie distinzioni e il rischio delle ambiguità concettuali che derivano dal loro confronto, da un tale accostamento e dalla conseguente valutazione delle operazioni formali messe in atto dai due poeti si possono ricavare molte utili considerazioni per riflettere in maniera più generale sulla terza rima, sul suo impiego e sul funzionamento profondo della sua struttura da un punto di vista ritmico e sintattico.

³ Ivi, p. 73. A proposito del manoscritto in questione e delle sue chiose, si veda anche L. Lenzi, *Una riflessione sul metro dantesco nelle chiose a Boezio in volgare*, in L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis (a cura di), «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 276-277.

⁴ M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 168-200.

Sebbene, infatti, il breve volgarizzamento dantesco del *Pater noster* sia inserito in una più grande struttura narrativa in cui assolve la funzione di introdurre la schiera dei superbi e, dunque, di inaugurare il cammino che porterà il poeta fino al Paradiso terrestre, anche Dante in questi ventiquattro versi deve in qualche modo sottostare alle stesse logiche, proprie della pratica di traduzione, che, solo pochi decenni dopo, riguarderanno anche Alberto della Piagentina con il suo volgarizzamento di Boezio: il rispetto da un lato della lettera del testo di partenza originale, dall'altro l'osservanza dei vincoli metrici della terza rima che si ripetono con incessante costanza per l'intera opera.

Nelle pagine che seguiranno, dunque, si cercherà di illustrare come le dinamiche della traduzione abbiano agito nelle terzine del canto XI del *Purgatorio*, andando a sondarne la struttura nel suo farsi e generarsi attraverso i vincoli imposti dal testo originale di partenza e, al contempo, da quelli relativi al metro stesso; inoltre, data la quasi inevitabile contingenza della vicinanza a questi versi con l'operazione di volgarizzamento in versi compiuta da Alberto della Piagentina, in conclusione del saggio verrà proposto un paragone con una minima porzione dei versi della *Consolazione*, allo scopo di cogliere intanto le più vistose analogie e differenze formali nello svolgimento di una tale pratica traduttiva. A tale scopo, si utilizzeranno gli strumenti della critica stilistica e si terrà particolarmente conto degli aspetti che più immediatamente riflettono la struttura formale del metro, il ritmo e la sintassi; tale operazione, che può indubbiamente apparire oziosa nella già ricchissima bibliografia di studi formali sulla *Commedia* e sulla terza rima, si giustifica nell'intenzione di aggiungere dei dati in realtà necessari sugli aspetti legati al volgarizzamento in versi, nonché nella possibilità di proporre e testare, su un campione per il momento limitato di versi, la validità di una metodologia per lo studio formale di tali tipologie testuali, partendo proprio dalla terza rima.

2. Preliminari teorici

Il volgarizzamento del *Padre Nostro*, «che sarebbe forse più corretto definire un rimaneggiamento, una “sposizione” del *Pater noster* di Matteo, VI 9–13»,⁵ è stato già ampiamente commentato, anche dalla critica più recente, che si è soffermata in varie occasioni ad approfondire le diverse implicazioni dottrinali dietro all'operazione dantesca. Dall'appena citato saggio di Andrea Mazzucchi, alla più recente edizione commentata del *Purgatorio* a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, le scelte lessicali e formali nell'operazione di traduzione dantesca sono state sondate anche negli aspetti più minuziosi;⁶ soprattutto per quanto riguarda il lato più strettamente legato alla pratica di volgarizzamento, è doveroso però citare almeno il lavoro di Massimiliano Chiamenti su Dante traduttore, che si concentra in maniera più specifica anche sui primi versi del canto XI del *Purgatorio* e in maniera analitica ricostruisce l'operazione dantesca ponendola in stretta relazione al testo originale, specificando significativamente come Dante

⁵ A. Mazzucchi, *Filigrane francescane tra i superbi: lettura di «Purgatorio», XI*, «Rivista di Studi Danteschi», VIII, 2008, I, pp. 42–82: 49.

⁶ D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo, S. Carrai, Torino, Einaudi, 2019; ma si veda anche almeno N. Maldina, *L'oratio super Pater noster di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per «Purgatorio» XI, 1–24*, «L'Alighieri», XL, 2012, pp. 89–108, e, per una trattazione più generica della preghiera in Dante, A. Lanci, R. Liver, *Preghiera*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 642–644.

con questa particolare operazione sembri riassumere «tutte le possibili modulazioni e tecniche della traduzione».⁷

A questi studi, dunque, si rimanda per una trattazione esaustiva della lettera del testo e delle varie implicazioni a essa connesse, su cui non ci si focalizzerà nelle successive pagine di questo saggio. Nei prossimi paragrafi, infatti, si cercherà piuttosto di illustrare in maniera analitica il modo di procedere nei due diversi volgarizzamenti, ferme restando tutte le differenze testuali e d'intenti dalle quali si è detto essere caratterizzate le due opere, mettendo al centro dell'attenzione la terza rima come struttura scelta per veicolare il messaggio originale nel testo di arrivo. Il fine di una simile operazione è quello di comprendere più approfonditamente la ricaduta che ha il procedimento del volgarizzamento sul piano del ritmo e della sintassi, per giungere così a una cognizione più piena dei meccanismi che regolano la composizione in terza rima attraverso l'analisi di uno di quegli aspetti che l'ha caratterizzata fin dal principio. In tal senso questo studio si inserisce nello stesso segmento di ricerca già inaugurato e portato avanti da chi scrive in merito all'analisi del ritmo e della sintassi della terza rima nella *Commedia*,⁸ per questo motivo, dunque, sembra utile prendere come punto di partenza proprio il poema dantesco, nonostante le già dette problematiche e l'esiguità del campione analizzabile rappresentato dalla ventina di versi del *Pater noster* purgatoriale. Sulla *Commedia*, infatti, si ha la fortuna di poter contare su una buona affidabilità di strumenti già affinati nel tempo e, in analoghe situazioni, risulta sempre un utile avvio per gli studi metrico-stilistici. Attraverso il poema dantesco, quindi, è possibile intanto avviare e testare un'ipotesi di lavoro, che poi può trovare una proficua risposta e un ampliamento nell'impiego del metodo anche su altre opere; in questo senso, il volgarizzamento dei versi di Boezio fatto da Alberto della Piagentina risulta essere una scelta quasi obbligata,

⁷ M. Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 115-117.

⁸ Nell'analisi che segue, si terrà ampiamente conto dei dati riguardanti l'analisi sintattica e quelli relativi alla scansione ritmica della *Commedia* ricavabili rispettivamente da [DanteSearch](#) e dall'[Archivio Metrico Italiano](#), che al momento risulta disattivato per la riprogettazione della piattaforma; oltre all'utilizzo dei dati, il debito nei confronti dei due progetti va esteso anche alle teorie applicate all'analisi della sintassi e del ritmo nell'opera, i due aspetti che vengono sintetizzati in [TRIARS](#) (*Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica*), che, focalizzandosi per ora sulla sola *Commedia*, offre la possibilità di analizzare gli aspetti ritmici e sintattici della terza rima in una sola interfaccia. Per quanto riguarda *DanteSearch*, un progetto coordinato da Mirko Tavoni per l'Università di Pisa e contenente l'analisi grammaticale di tutte le opere dantesche e quella sintattica delle sole volgari, si può fare riferimento almeno alla sua più recente descrizione in M. Tavoni, «*DanteSearch*»: istruzioni per l'uso. Interrogazione morfologica e sintattica delle opere volgari e latine di Dante, in M. D'Amico (a cura di), *Sintassi dell'italiano antico e sintassi di Dante*, Atti del Seminario di studi (Pisa, 15-16 ottobre 2011), Pisa, Felici, 2015, pp. 59-79, e, per il dettaglio del funzionamento della codifica sintattica, allo studio che ha di fatto aperto la strada ai lavori sulla sintassi di Dante su *DanteSearch* in S. Gigli, *Codifica sintattica della «Commedia» dantesca*, Tesi di dottorato in Studi italianistici, Pisa, Università di Pisa, 2004; invece, per l'*Archivio Metrico Italiano*, curato dal Gruppo Padovano di Stilistica, si rimanda almeno al fondamentale contributo, contenuto nel volume dedicato alla metrica petrarchesca, nel quale vengono elencate le norme da seguire per la scansione del verso e i principi teorici alla loro base in M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123, e, per le più recenti notizie sul futuro dell'*Archivio*, ad A. Soldani, *Marco Praloran e l'«Archivio Metrico Italiano»*, «Stilistica e Metrica Italiana», XXI, 2021, pp. 237-241. Infine, per una panoramica più dettagliata su *TRIARS* e, più generalmente, sugli aspetti che si sono fin qui menzionati, cfr. U. Conti, *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla terza rima*, cit., pp. 29-48; Id., *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla «Commedia» dantesca*, Tesi di dottorato in Italianistica, Firenze, Università di Firenze, 2021; Id., *Per un'analisi ritmico-sintattica della terza rima. Il caso delle dichiarative e delle interrogative nella «Commedia»*, «Stilistica e Metrica italiana», XXII, 2022, pp. 3-40; Id., *Combining rhythmic and syntactical analysis: an experiment on Dante's «Comedy» with the new tool TRIARS*, «Umanistica Digitale», XIII, 2022, pp. 49-68.

avendo il pregio di situarsi, come si è avuto modo di illustrare, proprio agli albori della storia del metro.

Non è però solo la *Commedia* a poter vantare l'esistenza di strumenti di studio già indirizzati all'approfondimento di simili questioni. Per quanto riguarda gli aspetti più propriamente linguistici dei volgarizzamenti, infatti, si può contare ormai da più di un decennio sul *Corpus DiVo* (*Dizionario dei Volgarizzamenti*) curato da Cosimo Burgassi, Diego Dotto, Elisa Guadagnini e Giulio Vaccaro. Tra i 168 testi volgari attualmente presenti all'interno del *corpus*, ci interessa soprattutto la presenza del volgarizzamento del *De consolatione philosophiae* di Alberto della Pia-gentina, se non altro perché il *corpus* in questione, integrato con i testi in originale latino in parte presenti e interrogabili nel correlato *corpus CLaVo* (*Classici Latini Volgarizzati*), consente di avere l'associazione paragrafo per paragrafo del testo di partenza in latino e di quello di arrivo in volgare. Così facendo, dunque, è possibile andare a sondare proprio quegli aspetti che concernono l'ambito di ricerca che si sta qui delineando:

L'ipotesi di lavoro che s'intende sviluppare per la prima volta in modo sistematico consiste nel dimostrare che il lessico e più in generale la lingua dei volgarizzamenti godono di una posizione speciale, dovuta alla tensione che s'innesca all'atto della traduzione tra il sistema di partenza e quello di arrivo, con il primo che interagisce con il secondo.⁹

Naturalmente, l'attenzione in queste pagine si focalizzerà, più che sul dato strettamente linguistico, su quello propriamente ritmico e sintattico, cercando di privilegiare la terza rima come struttura da cogliere nel suo «grande ritmo» composto dal susseguirsi di più endecasillabi, come vuole una ormai celebre pagina di Gian Luigi Beccaria:

Al di là del «piccolo ritmo» del verso singolo occorre tenere soprattutto in conto il «grande ritmo» della terzina. Le considerazioni legittime sul verso isolato richiedono verifiche dell'univoco nel polifonico della terzina o delle serie di terzine. [...] Il ritmo poetico è composto di insiem; il verso non va considerato più come unità a sé stante; di fatto due versi metricamente equivalenti sono legati tra loro con modalità di volta in volta assai diverse.¹⁰

Sulla necessità di soffermarsi, in relazione alla terza rima, su un aspetto così microscopico e pratico come il volgarizzamento, non sembra indispensabile aggiungere molto a quanto è già finora emerso. Perché, al di là di quanto si è appena messo in evidenza sulla versatilità e sulle potenzialità espressive del metro, è importante sottolineare nuovamente che l'atto concreto del volgarizzare pone un serio limite all'inventiva del poeta e introduce un secondo piano di difficoltà nel già di per sé complesso compito della versificazione.

Si vedrà nei successivi paragrafi, ad esempio, quanto la rima, nel contesto di un volgarizzamento in versi ma non solo, sia in grado di rivelare sulle strategie formali messe in atto dal poeta;

⁹ D. Dotto, *Note per la lemmatizzazione del corpus DiVo*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XVII, 2012, pp. 339-366: 339. I due *corpora*, *DiVo* e *CLaVo*, sono gratuitamente consultabili sul sito del Cnr e interrogabili con GattoWeb. Per ulteriore bibliografia sul progetto in questione, oltre al già citato intervento di D. Dotto, si veda anche E. Guadagnini, G. Vaccaro, *Il marziobarbulo e il laticlavio. Il lessico dei volgarizzamenti dei classici dal cantiere del DiVo* (*Dizionario dei Volgarizzamenti*), in S. Ferreri (a cura di), *Lessico e Lessicologia*, Atti del XLIV Congresso Sli (Viterbo, 27-29 settembre 2010), Roma, Bulzoni, 2012, pp. 435-447.

¹⁰ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 126-127.

è celebre, d'altronde, il testo della glossa dell'*Ottimo commento a If.*, X 85-87 con la frase attribuita allo stesso Dante, secondo cui il poeta della *Commedia*:

disse *tempio* e non *chiesa* per più proprio parlare, e non 'l fece perché rima lo stringesse. Io scriptore udii dire a Dante che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma che elli molte spesse volte faceva li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello che erano apo li altri dicatori usati di sprimere.¹¹

Se non si vuole qui dubitare che Dante abbia mai inteso dire «altro che quello ch'avea in suo proponimento», di certo si vuole cercare di rendere chiaro quanto la rima risulti un punto nevralgico e carico di tensioni metriche e sintattiche, che non fanno che crescere nelle loro proporzioni quando ci si ritrova davanti a un volgarizzamento. Questo è tanto più vero quando si osserva che, in entrambi i casi qui presi in considerazione per questi primi sondaggi, abbiamo a che vedere rispettivamente con due testi che pongono complesse questioni: il primo conserva, infatti, la traduzione di un testo sacro e, dunque, rappresentativo della parola divina, con tutte le considerazioni che ne derivano; il secondo testo, invece, assume il delicato compito di tradurre «poesia con poesia», cercando di «riprodurre analogicamente anche una struttura del significante». Si tratta, anche per quest'ultimo caso, di un punto teorico che, come prosegue a illustrare subito dopo Gianfranco Folena in uno studio ancora centrale sull'argomento, interessa e preoccupa anche Dante:

Cade qui a proposito il famoso intervento di Dante (*Conv.*, I.vii), il quale nega perentoriamente la traducibilità della poesia in sede teorica, secondo una coerente visione linguistica che vede nel segno, insieme *rationale* e *sensuale* (*De vulg. Eloq.*, I.iii), un sinolo di universale e di particolare, e secondo una parallela poetica che definisce la poesia come *fictio rethorica musicaque poita* (*De vulg. Eloq.*, II.iv) – da intendere col Grayson alla luce di *Conv.*, II.xi: *fictio* è la *sentenza*, nella fattispecie ciò che è universale e traducibile, in cui sta la «bontade», cui si aggiunge nella poesia l'«ornamento de le parole», in cui consiste la «bellezza, che è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici», e questo, particolarmente l'ultimo tratto, specificamente pertinente alla poesia, non è traducibile.¹²

Avendo fin qui delineato l'ambito di più diretto interesse per il presente lavoro e illustrato gli strumenti che verranno utilizzati per lo svolgimento della ricerca, nei prossimi paragrafi si affronterà dapprima l'analisi stilistica del *Pater noster* dantesco, tentando di evidenziare il peso che le tensioni generate dal processo di volgarizzamento fanno gravare sul ritmo e sulla sintassi della terza rima. A tal fine, ci si propone di fornire al lettore una versione di entrambi i testi di partenza e di arrivo che risulti visivamente intuitiva nel mostrare le strategie compositive messe in atto dal poeta durante il proprio lavoro; a tale primo strumento seguirà una più dettagliata

¹¹ G.B. Boccardo, M. Corrado, V. Celotto (a cura di), *Ottimo commento alla «Commedia»*, t. 1, Roma, Salerno, 2018, p. 247; sempre a proposito dei vincoli creati nel metro dalla rima, ma in relazione alla metafora e alla scelta dei termini metaforici in tale sede, si veda in particolare G. Tomazzoli, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 298-299.

¹² G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994², p. 27, da cui sono tratte anche le due citazioni precedenti. A tale opera, come si diceva, ancora centrale, si rimanda per la discussione di altri punti di rilievo per il volgarizzamento, dal problema terminologico agli altri relativi ai criteri e agli obiettivi connessi alla pratica della traduzione nello stesso clima storico-culturale dei testi qui presi in considerazione.

analisi stilistica del brano prescelto, che terrà conto delle metodologie e dei criteri finora menzionati, i quali, infine, verranno ulteriormente impiegati e verificati su un brano esemplare dal volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina. Il proposito finora tratteggiato si potrebbe, inoltre, estendere fino a tenere conto non solo delle altre versioni in volgare del *Pater noster*, ma anche dei molti volgarizzamenti dell'opera di Boezio, per approfondire ulteriormente le analisi;¹³ tuttavia, in ragione della già considerevole estensione e complessità dell'argomento, in questa sede si è ritenuto opportuno concentrare l'attenzione solamente sulle due opere direttamente coinvolte, selezionate per i motivi già specificati. A tal riguardo, dunque, pur nella consapevolezza che un raffronto con più volgarizzamenti, anche in diversi metri, porterebbe senz'altro a una comprensione più ampia delle scelte dei due autori, si è stabilito di mantenere, quale focus dello studio, il metro della terzina, con il suo funzionamento e le sue peculiarità stilistiche.

3. Il «Padre nostro» recitato dai superbi

Partendo dai versi di *Pg.* XI, 1-24, si propone al lettore, come già anticipato, una versione visivamente esplicativa della portata concreta dell'intervento dantesco nel volgarizzare l'originale latino in versi volgari. In questo particolare brano, come si vedrà molto più lineare dei versi esemplari presi da Alberto della Piagentina, sono stati impiegati solamente tre accorgimenti grafici di immediata comprensione, rinvenibili sul testo di entrambe le versioni della preghiera. Per rendere conto delle strategie distributive del materiale originale e delle aggiunte rispetto al testo di partenza, si è utilizzato il sottolineato («xx») sul testo volgare per indicare i versi o le parti di verso che Dante inserisce innovando il testo latino; le barre orizzontali («~~xx~~») sul testo latino stanno a segnalare quei versi o parti di verso che vengono, invece, ignorate nel volgarizzamento; infine, le parti in corsivo («*xx*»), rispettivamente marcate su entrambi i testi, indicano e collegano quegli elementi che vengono evidentemente tradotti dal testo latino, ma con un'innovazione talmente libera da non poter essere descritti con i primi due espedienti grafici. Le parti non segnalate dal sottolineato, lo sbarrato e il corsivo, naturalmente, indicano una trasposizione letterale e fedele del testo di partenza.

Si riportano qui i primi 24 versi del canto XI del *Purgatorio* che contengono il volgarizzamento del *Padre nostro*, affiancati dal testo della preghiera nella versione di Matteo VI, 9-13:¹⁴

¹³ Un primo approccio in questa direzione, per quanto riguarda il *Pater noster*, si può trovare in N. Maldina, *Tra predicazione e liturgia. Modelli e fortuna del «Pater noster» di «Purgatorio» XI, 1-21*, in G. Ledda (a cura di), *Le teologie di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, pp. 201-233; per una cernita dei volgarizzamenti della *Consolatio*, invece, si rimanda a D. Brancato, *Readers and Interpreters of the «Consolatio» in Italy, 1300-1550*, in N. Harold Kaylor Jr., P.E. Philips (eds.), *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 357-411.

¹⁴ Ogni citazione dal testo della *Commedia*, salvo dove diversamente indicato, è tratta da D. Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994²; il testo del *Pater noster* è invece ripreso da R. Weber, R. Gryson (Hrsg.), *Biblia Sacra iuxta vulgata[m] versione*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1969³, p. 1533, con la sola sostituzione di *supersubstantialem*, messo a testo dall'editore, con la variante presente in apparato, evidentemente volgarizzata da Dante, *cotidianum*. Riguardo a tale questione, che coinvolge da vicino anche il problema della Bibbia utilizzata da Dante, vanno ricordate almeno le osservazioni di Maldina: «Nella *Vulgata*, infatti, a presentare l'aggettivo «cotidianum» [...] è solo

<p>“O Padre nostro, che ne’ cieli stai, <u>non circunscritto, ma per più amore</u> <u>ch’ài primi effetti di là sù tu hai,</u> laudato sia ’l tuo nome e ’l tuo valore <u>da ogne creatura, com’è degno</u> <u>di render grazie al tuo dolce vapore.</u> Vegna ver’ noi la pace del tuo regno, <u>ché noi ad essa non potem da noi,</u> <u>s’ella non vien, con tutto nostro ingegno.</u> <i>Come del suo voler li angeli tuoi</i> <i>fan sacrificio a te, cantando osanna,</i> <i>così facciano li uomini de’ suoi.</i> Dà oggi a noi la cotidiana manna, <u>sanza la qual per questo aspro deserto</u> <u>a retro va chi più di gir s’affanna.</u> <i>E come noi lo mal ch’avem sofferto</i> <i>perdoniamo a ciascuno, e tu perdona</i> <u>benigno, e non guardar lo nostro merito.</u> <i>Nostra virtù che di legger s’adona,</i> <i>non spermentar con l’antico avversaro,</i> ma libera da lui <u>che sì la sprona.</u> <u>Quest’ultima preghiera, signor caro,</u> <u>già non si fa per noi, ché non bisogna,</u> <u>ma per color che dietro a noi restaro”.</u></p>	<p>Pater noster qui in caelis es sanctificetur nomen tuum veniat regnum tuum <i>fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra</i> panem nostrum cotidianum da nobis hodie <i>et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimisimus</i> <i>[debitoribus nostris]</i> et ne inducas nos in temptationem sed libera nos a malo.</p>
---	--

Come si è prospettato, leggendo in questa maniera i due brani affiancati è immediato rendersi conto delle differenze e delle analogie fra il testo di arrivo e quello di partenza. Andiamo a osservare dunque più da vicino gli endecasillabi del poema, riportando una o due terzine alla volta, in modo da garantire un livello di approfondimento tale da permetterci di osservare i procedimenti ritmico-sintattici pertinenti a ciascuna di esse, senza ignorare, qualora fosse necessario, anche i collegamenti che alcune rime particolarmente significative possono generare tra una terzina e l’altra.

Commentando la prima terzina, si presterà naturalmente attenzione anche alla posizione piuttosto rilevante che occupa la preghiera, trovandosi di fatto all’inizio del canto e, ancor più significativamente, in uno di quei casi in cui il collegamento narrativo fra la fine di un canto e l’inizio dell’altro è talmente forte da aver portato più di un critico a parlare di *Pg.* X, XI e XII come di un ‘trittico’:

la versione trådita da Luca, mentre quella di Matteo traduce il greco *epiúision* in “supersubstantialem” [...]. A non voler ipotizzare che la versione dantesca contamina in forma originale le due versioni bibliche della preghiera traendo i versetti ora dall’una ora dall’altra occorrerà, infatti, ipotizzare che Dante, almeno in questo caso, leggesse il testo biblico non nella versione della *Vulgata*, ma in quella della *Vetus latina*, in cui anche nel vangelo di Matteo compare l’aggettivo “quotidianum”, per cui cfr. N. Maldina, *L’«oratio super Pater Noster»*, cit., p. 94. Per la scelta, dunque, del testo di Matteo rispetto a quello di Luca, oltre a quanto appena ricordato, si vedano anche le osservazioni di Mario Marti, per il quale Luca «è assolutamente da escludere come fonte dantesca per il fatto stesso [...] della sua necessaria esclusione anche come fonte liturgica: il testo di Luca, infatti, si presenta monco nella prima parte e lievemente diversificato nella seconda rispetto a quello di Matteo», e di Massimiliano Chiamenti che considera *Luc.* XI 2-4 come un «luogo parallelo [...], ma più distante dalla verbalità dell’ipertesto dantesco», per le quali cfr. rispettivamente M. Marti, *L’effimero e l’eterno: la meditazione elegiaca di «Purgatorio» XI*, in *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 101-18: 103, e M. Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore*, cit., p. 115.

O Padre nostro, che ne' cieli stai, <u>non circunscritto, ma per più amore</u> <u>ch'ài primi effetti di là sù tu hai,</u> laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore <u>da ogni creatura, com'è degno</u> <u>di render grazie al tuo dolce vapore.</u>	Pater noster qui es in caelis sanctificetur nomen tuum
---	---

Il primo verso è evidentemente la traduzione letterale del latino «Pater noster qui in caelis es»,¹⁵ mentre i successivi due si pongono come una glossa didascalica volta a risolvere un dubbio dottrinale,¹⁶ ma, per il nostro argomento, risultano di maggiore interesse le rime, perché, anche nell'alternanza tra volgarizzamento e glossa, ci possono mostrare le strategie compositive adottate dal poeta in questo passo. Degna di nota è subito la prima rima in *-ai* nelle due forme verbali *stai* e *hai*; se, infatti, nell'*Enciclopedia Dantesca* si legge alla voce *stare* che «il verbo si presenta con una certa frequenza in posizione di rima, o con enjambement [...], o in posizione finale assoluta», è anche vero che la particolare forma *stai* non compare mai alla fine di un verso in altri luoghi del poema.¹⁷ Discorso diverso, invece, per la forma *hai* che, sempre stando ai dati combinati dall'*Enciclopedia Dantesca* e dal *Rimario* di Arianna Punzi, compare per 58 volte nel poema, di cui 5 in sede di rima; a tali rilievi, inoltre, si potrebbe aggiungere un altro dettaglio particolarmente significativo e desumibile dal recente volume dedicato ai rimari della *Commedia*, secondo il quale la rima *-ai* è l'unica, insieme a quella in *-io*, a ricorrere in ben sei canti consecutivi.¹⁸ Questo particolare sembra rilevante soprattutto in relazione al massiccio uso della rima in *-ai* all'interno dell'opera, dal momento che, in nessun altro luogo del poema, risulta l'utilizzo dantesco del rimante *stai*;¹⁹ quest'unica attestazione al principio della preghiera dimostra che il passo contiene di fatto un vincolo per Dante che, probabilmente anche per ragioni di immediata riconoscibilità dell'originale *Pater noster*, lo costringe a scegliere di mantenere una traduzione piuttosto letterale. All'interno di questa evidente deviazione dall'uso dantesco, va però evidenziata la scelta di replicare l'utilizzo di una frase relativa nella parte terminale del primo endecasillabo, il «che ne' cieli stai» già presente nel testo latino, con una nuova relativa, «ch'ài primi effetti di lassù tu hai», riprendendo una strategia distributiva degli elementi sintattici che Dante impiega spesso nella sua opera: quella, appunto, delle relative in rima.²⁰ Il caso, come si vedrà, è

¹⁵ Anche per questa variante del versetto si leggano le osservazioni di Chiamenti, che fra *qui es in caelis* e *qui in caelis es*, scrive che quest'ultima è una «lezione minoritaria nella tradizione, ma a testo nell'ed. Weber; se è questo l'ipotesto usufruito da Dante, allora l'*ordo* è immutato», cfr. *ivi*.

¹⁶ Il dubbio dottrinale dell'apparente limitazione di Dio nei cieli non è superfluo per Dante se anche in *Pd.* XIV scriverà che Dio è «Quell'Uno e Due e Tre che sempre vive | e regna sempre in Tre e 'n Due e Uno, | non circunscritto, e tutto circunscrive»: due versi, quest'ultimo e *Pg.*, XI 2, che sono strutturati in maniera piuttosto simile anche se in due terzine dalla fisionomia totalmente diversa, che già testimoniano bene la versatilità della terza rima.

¹⁷ U. Vignuzzi, *Stare*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 409-413: 409; per l'incidenza del rimante *stai* cfr. A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001, pp. 60-61.

¹⁸ R. Ambrosini, *Avere*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 466-473: 466; A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 60-61; S. Albonico, G. Stanga (a cura di), *Rimari. Rimario alfabetico – Rimario strutturale*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2021, pp. 520-521.

¹⁹ Il rimario di Arianna Punzi conta infatti 40 serie di rimanti, delle quali il nostro è l'unico caso di inizio o conclusione di canto; cfr. A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 60-61.

²⁰ Si vedano a tal proposito i dati emersi da U. Conti, *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della «Commedia»*, cit., pp. 35-46.

curioso e denso di implicazioni, poiché Dante riprende dei moduli a lui familiari e relativamente semplici (la frequente rima in *-ai* e la disposizione in sede di rima di due frasi relative all'interno della stessa terzina) e lo fa partendo da una soluzione (l'utilizzo del rimante *stai*) estranea al resto del poema. Lasciamo però momentaneamente da parte questo aspetto e proseguiamo nell'analisi della preghiera.

Sempre a proposito di queste due prime terzine, bisogna però anche soffermarsi sull'altra rima che nasce nella prima strofa: *amore/valore/vapore*, tutte parole riferite a Dio. Interessante è soprattutto la parola *valore*, perché innova il testo originale, «sanctificetur nomen tuum», probabilmente anche qui per ragioni metriche. Non si tratta di una questione da sottovalutare, perché, come si può vedere dalla sovrapposizione del testo latino di partenza, questo secondo rimante *-ore* cade esclusivamente in posizioni che risultano essere delle aggiunte dantesche al testo originale; certamente non oziose e da considerare come semplici zeppe necessarie a mantenere il rispetto dello schema metrico della terza rima, ma di certo spie dello sforzo compositivo dantesco in questo passo. Proseguendo nella lettura abbiamo i versi di *Pg.* XI, 7-9:

Vegna <u>ver' noi la pace del</u> tuo regno,	veniat regnum tuum
<u>ché noi ad essa non potem da noi.</u>	
<u>s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.</u>	

In questa terzina troviamo il secondo dei due rimanti che non si è ritenuto opportuno segnalare con diverse norme grafiche perché riporta fedelmente il testo originale; il rimante *regno* traduce infatti il sostantivo latino *regnum* all'interno di un verso che si caratterizza appunto per l'inserimento di materiale estraneo al testo di partenza, «ver noi la pace», in forma di glossa. Singolare in questo caso la scelta di una rima complicata e, di fatto, poco usata all'interno dell'opera dal momento che può contare solamente 22 attestazioni, tra le quali lo stesso rimante *regno* torna ben 10 volte, di cui 7 in co-occorrenza con *degno* e solamente 2 con *ingegno*.²¹ È lecito dunque supporre che per questa rima il punto di partenza sia stato proprio il rimante *regno*, attorno a cui poi siano andati ad aggregarsi inserimenti come «con tutto nostro ingegno», portando tra l'altro a una strutturazione della frase causale «ché noi ad essa non potem da noi [...] con tutto nostro ingegno» non comune all'interno dell'opera.²²

Come del suo voler li angeli tuoi	fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra
fan sacrificio a te, <u>cantando osanna,</u>	
così facciano li uomini de' suoi.	
Dà oggi a noi la cotidiana manna,	panem nostrum cotidianum da nobis hodie
<u>sanza la qual per questo aspro deserto</u>	
<u>a retro va chi più di gir s'affanna.</u>	

Come si può vedere dalla panoramica di partenza, da questa terzina Dante comincia a tradurre in maniera sempre più libera il testo del *Pater noster*. Fermiamoci, dunque, un secondo a osservare ancora una volta la preparazione strategica delle rime e il modo in cui il ragionamento

²¹ A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 97-98.

²² Per i dati relativi a questa tipologia ritmico-sintattica, cfr. U. Conti, *Per uno studio ritmico-sintattico della «Commedia»*, cit., pp. 275-276.

dantesco e la sintassi si strutturano per assecondare i vincoli metrici della terza rima: «Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra» e «panem nostrum supersubstantiales da nobis hodie» sono i due versetti parafrasati in queste terzine. Notiamo di nuovo come Dante sia in grado di sfruttare la terza rima in maniera tutt'altro che passiva: lungi dal mantenere la stessa struttura di traduzione e commento nello spazio della terzina, egli è piuttosto in grado di variare e piegare all'economia del dettato gli elementi metrici del testo. La prima terzina, infatti, è integralmente la traduzione, più o meno libera, dell'intero corrispondente passo del *Pater noster*, alla quale sono aggiunti alcuni dettagli. Non sorprende il lettore che l'inserimento principale sia proprio quello che si trova in rima, «cantando “Osanna”»: in contesti simili, possiamo entrare davvero nell'officina poetica dantesca e toccare con mano le modalità con cui i versi vengono creati. La difficoltà di avere un testo originale a cui attenersi, soprattutto un testo che rappresenta la parola di Dio, aggiunge al già arduo compito di intessere versi in terza rima ulteriori strati di complessità.²³ Offre utili spunti, anche stavolta, l'analisi sintattica che evidenzia una struttura piuttosto ricorrente nella *Commedia*, dove possiamo ritrovare una frase comparativa a occupare l'intero primo verso della terzina e una parte del secondo, una frase subordinata che chiude l'endecasillabo centrale e, infine, una diversa frase (principale o subordinata) nel verso conclusivo. Si forniscono di seguito alcuni esempi di questo modulo, accanto ai quali si riporta anche la scansione ritmica dell'*Archivio Metrico Italiano*, per evidenziare l'identico andamento ritmico che caratterizza tutti i secondi versi delle terzine, in esatta coincidenza dell'inserimento, dopo la frase comparativa, della frase subordinata:

If. VII, 13-15

Quali dal vento le gonfiate vele	1 4 8 10
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,	1 4 6 8 10
tal cadde a terra la fiera crudele.	1 2 4 7 10

Pg. XIX, 121-123

Come avarizia spense a ciascun bene	1 4 6 10
lo nostro amore, onde operar perdési,	2 4 5 8 10
così giustizia qui stretti ne tene,	2 4 6 7 10

Pd. XVIII, 22-24

Come si vede qui alcuna volta	1 4 6 8 10
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,	2 6 8 10
che da lui sia tutta l'anima tolta,	3 5 7 10

L'uscita dell'endecasillabo centrale in 8 10, naturalmente, caratterizza anche il verso «fan sacrificio a te, cantando ‘Osanna’». Questi dettagli, se rapportati a quanto abbiamo potuto osservare fin dalla prima parte del volgarizzamento, ci inducono a vedere un collegamento strettissimo tra le soluzioni ritmico-sintattiche adottate da Dante e il diverso grado di aderenza al testo di partenza: l'impressione che se ne trae è che, quando il poeta può contare su un certo grado

²³ Questa rima, che poi si riflette nella trasformazione, pur presa dalla *Bibbia*, dell'originale 'panem' in 'manna', testimonia il piano dantesco sorteso alla costruzione di questi versi, che sfocia infine nell'ultima rima *afanna*. Per quanto riguarda il nodo 'panem'/'manna', cfr. *Ioannes*, VI 31: «Patres nostri manna manducaverunt in deserto sicut scriptum est panem de caelo dedit eis manducare»; il testo è tratto da R. Weber, R. Gryson (Hrsg.), *Biblia Sacra*, cit., p. 1668.

di libertà compositiva, la struttura della terzina torna alle soluzioni più tipiche della poesia dantesca; viceversa, il vincolo di una traduzione troppo letterale costringe il poeta ad adottare soluzioni inedite e meno comuni.

Proseguiamo la lettura del testo per verificare ulteriormente questa ipotesi osservando le due terzine successive:

<p><i>E come noi lo mal ch'avem sofferto perdoniamo a ciascuno, e tu perdona <u>benigno, e non guardar lo nostro merto.</u> Nostra virtù <u>che di legger s'adona,</u> non spermentar con l'antico avversaro, ma libera da lui <u>che sì la sprona.</u></i></p>	<p><i>et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimisimus [debitoribus nostris] et ne inducas nos in temptationem sed libera nos a malo.</i></p>
---	--

Anche in questo caso, risulta lampante la libera rielaborazione dantesca dell'originale preghiera, ma soprattutto non stupiscono le posizioni strategiche in cui sono dislocate le diverse aggiunte: la prima a occupare l'intero endecasillabo finale di terzina, un verso su cui va a concludersi il trittico di ogni serie di rimanti nello sciogliersi della tensione e dell'attesa generata dal susseguirsi sempre identico delle rime e che, dunque, molto spesso prevede delle soluzioni quasi stereotipate nella preferenza netta di determinate macrotipologie sintattiche, *in primis* consecutive e relative; le altre due aggiunte, invece, a incorniciare fra due frasi relative gli endecasillabi estremi della seconda terzina, secondo un modulo di cui si è già riconosciuta la notevole frequenza. Non è un caso che Dante qui abbia scelto di concedersi una maggiore libertà nella resa volgare dell'originale latino, tralasciando la traduzione del verbo *dimitte* fino al punto di generazione della nuova rima in *-ona*, per poi proseguirla con altri due rimanti non troppo comuni ma comunque non unici nei versi della *Commedia*. Quel che più sembra significativo in questo caso è nuovamente il ritorno, già accennato, di due frasi relative in sede di rima, che, per di più, sono maggiormente poste in rilievo dalla presenza dell'accento sull'ottava sillaba in entrambi i casi e che riecheggia la stessa distribuzione accentuativa del «tu perdona» da cui la rima ha avuto primariamente luogo. A ben vedere, dunque, anche l'analisi di queste due terzine, se pur in un campione testuale forzatamente ridotto, sembra concorrere a dimostrare che Dante, in contesti di maggiore libertà nella pratica del volgarizzamento, ripercorre e riutilizza stilemi e soluzioni formali già piuttosto ricorrenti all'interno dell'opera.

Simili riflessioni potrebbero farsi anche per le successive rime, che risultano interessanti soprattutto perché gli ultimi versi della preghiera non sono una traduzione diretta di versi del *Pater noster*, ma rientrano più evidentemente nel tessuto narrativo della *Commedia*:

Quest'ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro.

A ben vedere, nuovamente, l'ultimo verso si conclude con la relativa «che dietro a noi restaro», in rima con un complemento di vocazione, «signor caro», generati entrambi a partire dalla prima rima, «avversaro», che traduce in maniera più libera quel *malo* con cui si conclude finalmente il *Pater noster*.

4. Un esempio dal volgarizzamento di Alberto della Piagentina

Il metodo di analisi appena proposto per la *Commedia* può essere applicato anche ad altre opere in terza rima, sebbene per queste ultime non si possa contare su preziosi e affidabili dati ritmici e sintattici come quelli dell'*Archivio Metrico Italiano* e di *DanteSearch*. Al di là di una simile mancanza, un'altra problematica che interessa in particolare il testo del volgarizzamento di Alberto della Piagentina è l'assenza di un'edizione critica, anche se, attualmente, risulta in corso la preparazione di un testo critico da parte di Leonardo Lenzi, che certamente permetterà di avere delle più adeguate basi per uno studio come quello che si è finora proposto nei riguardi della terza rima come metro per il volgarizzamento in versi. In attesa di questi prossimi sviluppi, un primo spunto di analisi è intanto costituito dall'ampio studio di Dario Brancato sulla lingua del volgarizzamento, in cui, parlando delle terzine di Alberto della Piagentina, descrive le modalità con cui talvolta il testo viene amplificato, commentando poi anche i casi più rilevanti:

Ma secondo quali meccanismi avviene la trasposizione dal latino al volgare? La sorpresa maggiore si ha esaminando le parti poetiche, nelle quali, come abbiamo visto, Alberto si muove con maggiore libertà, amplificando spesso in una-due terzine tutto quello che nell'originale è racchiuso in uno o due versi. Il materiale per gli ampliamenti è tratto dalla *Expositio super Boecio De Consolatione* scritto probabilmente a Firenze intorno al 1304 dal padre domenicano inglese Nicola Trevet.²⁴

Più che le aggiunte menzionate da Brancato, indubbiamente degne di approfondimento se non altro perché interessano una considerevole parte delle sezioni poetiche del volgarizzamento, quello che più interessa il nostro ambito di ricerca è l'aspetto più specificamente formale; analogamente a quanto visto per il caso di Dante, tali aggiunte saranno quindi valutate più per le modalità ritmico-sintattiche con cui sono state inserite nel testo, più che per la provenienza del loro contenuto.

Nonostante queste inevitabili lacune, dunque, si propongono in questo paragrafo delle prime riflessioni indirizzate all'analisi stilistica delle terzine di Boezio in volgare, mantenendo come punti di primario interesse la terza rima come struttura e la maniera in cui il ritmo e la sintassi vengono organizzati al suo interno nell'atto pratico del volgarizzamento. Un primo e preliminare sondaggio per tentare un approccio allo studio delle modalità traduttive di Alberto della Piagentina è stato condotto sui cinque componimenti del *I libro* della *Consolatio* volgare; in questa sede, si è scelto di fornire un esempio comparativo integrale sul solo quarto componimento, *Qualunque sia con l'animo composto*, il quale, in virtù della sua brevità e della varietà di casi che esso presenta, risulta certamente il più adatto a una prima impostazione del lavoro, essendo inoltre in grado di suscitare importanti considerazioni generali sulla struttura della terza rima; tuttavia, quando necessario, si faranno occasionali riferimenti anche ai dati raccolti per le altre terzine del *I libro*, delle quali, vista la quantità di versi che le compongono, non si può fornire al lettore un prospetto integrale.

Pertanto, come nel caso della *Commedia*, per rendere conto degli interventi della traduzione si sono utilizzati gli espedienti grafici del sottolineato («xx»), delle barre orizzontali («~~xxx~~») e del

²⁴ D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, «Arti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXXVI, 2000, pp. 127-276: 133.

corsivo («xx») per indicare le medesime strategie messe in atto dal volgarizzatore; tuttavia, data la natura più complessa e articolata dell'esempio scelto, i primi tre accorgimenti grafici non sono sufficienti a segnalare tutte le differenze fra i versi di Boezio e la terza rima di Alberto della Piagentina e, per questo motivo, si è optato per segnalare attraverso la doppia sottolineatura («xx»), presente sia sul testo originale in latino sia su quello di arrivo in volgare, quelle parti di testo che traducono degli elementi estrapolati da uno o più versi latini e che vengono però dislocati nel volgarizzamento in una terzina precedente o successiva, rispetto all'ordine del testo di partenza.

Si riporta, dunque, integralmente il quarto componimento del *I libro* della *Consolatio* nelle due versioni volgare e latina:²⁵

Qualunque sia con l'animo composto,
Tien sotto i piedi il superbo fato,
E ragguardando con fermo proposto
L'una fortuna e l'altra, non piegato,
Ha potuto tener dritta la faccia,
Non vinto e da nessuna dominato;
Costui non rabbia di mare, o minaccia,
Che dal fondo rivolto caldo mova,
Commoverà dalla verace traccia;
Né Vesevo per rompitura nova,
Donde suoi fuochi faccia fuori uscire,
Di lui commover vincerà la prova;
O ver folgore usato di ferire
L'ecclse torri, ne' temperati anni,
Aprondo contra lui tutte sue ire.
Perché i miser di crudel tiranni
Si maraviglian, perchè furiosi
Si mostran con bugiardi e falsi inganni?
Acciò che tu non speri invan riposi,
Né spaurischi di vana paura,
Ricerca l'ira di non poderosi.
Ma non fermo qualunque fuor misura,
Oltre modo spaventa o ver disira,
Non è costante e da ragion si fura,
E lo scudo ha gittato, e 'nvan si gira,
Mosso del luogo suo, dov'era fermo,
E la catena annoda, che poi 'l tira
In basso fondo senza alcuno schermo.

Quisquis composito ~~serenus~~ aevo
Fatum sub pedibus egit superbum

Fortunamque tuens utramque rectus
Invictum potuit tenere vultum,

Non illum rabies minaeque ponti
Versum funditus exagitantis aestum

Nec ruptis quotiens ~~vagus~~ caminis
Torquet ~~fumificos~~ Vesaeuus ignes

Aut celsas soliti ferire turres
~~Ardentis via~~ fulminis movebit.

Quid tantum miseri saevos tyrannos
Mirantur *sine viribus furentes?*

Nec speres ~~aliquid~~ nec extimescas,
Exarmaveris impotentis iram.

At quisquis trepidus pavet vel optat,
Quod non sit stabilis sui que iuris,

Abiecit clipeum locoque motus
Nectit qua valeat trahi catenam.

Nei 28 versi con cui Alberto della Piagentina sceglie di volgarizzare i 18 endecasillabi faleci boeziani, possiamo notare anche a colpo d'occhio la complessità delle strategie traduttive messe in atto dall'autore della *Consolatio* volgare, che risultano tanto più interessanti quando si considera che, a differenza del campione dantesco, negli estratti poetici di quest'opera abbiamo sia

²⁵ Sia i versi in volgare sia quelli in latino sono stati presi da *CLaVo* e *DiVo*, di cui si è parlato nel secondo paragrafo. Rispettivamente i due testi inclusi nei *corpora* sono tratti dalle seguenti edizioni: S. Boezio, *Consolatio philosophiae*, a cura di E. Gegenschatz, O. Gigon, München-Zürich, Artemis, 1969, e S. Battaglia (a cura di), *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, Torino, Utet, 1929.

l'inizio sia la fine del capitolo ternario: due punti metricamente significativi nella struttura della terza rima, soprattutto per quanto riguarda l'eccezionalità delle rime che aprono e concludono il capitolo, la cui analisi approfondita può dare il giusto rilievo a quei dettagli che più da vicino riguardano la pratica del volgarizzamento. Si parta, dunque, dall'analisi delle prime due terzine:

Qualunque sia con l'animo composto,
Tien sotto i piedi il superbo fato,
E ragguardando con fermo proposto
L'una fortuna e l'altra, non piegato,
Ha potuto tener dritta la faccia,
Non vinto e da nessuna dominato;

Quisquis composito ~~serenus~~ aevo
Fatum sub pedibus egit superbum

Fortunamque tuens utramque rectus
Invictum potuit tenere vultum,

In queste terzine iniziali possiamo constatare già una prima e rilevante differenza con il volgarizzamento dantesco, da imputarsi sicuramente anche alle maggiori difficoltà di doversi destreggiare nella rielaborazione in una diversa lingua di un testo di certo più sintatticamente complesso rispetto al *Pater noster*. Nei primi versi Alberto esordisce con una traduzione piuttosto letterale dei primi due faleci boeziani, dove le più grandi divergenze sono da rintracciare nella rimozione dell'aggettivo *serenus*, comunque chiaramente implicato dal senso generale del primo verso volgare, e nella scelta di rendere al presente indicativo il perfetto *egit*; più interessante, invece, è quello che accade nel verso conclusivo della prima terzina, dove l'intero endecasillabo finale – contravvenendo da subito alla tendenza generale che caratterizzerà tutto il capitolo, secondo la quale a ogni terzina corrisponde un distico latino – riporta anticipatamente una parte del verso «Fortunamque tuens utramque rectus» e fornisce una semplice soluzione per risolvere la prima rima del capitolo: una rima desinenziale basata sui due participi passati *composto* e *proposto*. La conseguenza di questa anticipazione del volgarizzatore è che la maggior parte delle aggiunte sono concentrate nella seconda terzina, in posizioni che non sorprendono il lettore; tra queste, colpisce sicuramente l'ultima, che conclude la serie di rime desinenziali dei due participi in *-ato* in rima con «fato», traduzione diretta del latino *fatum* e, dunque, verosimile punto di generazione di tutti i rimanti in questione. Questa rima è particolarmente interessante, perché l'ultimo endecasillabo, «Non vinto e da nessuna dominato», mostra una singolare e notevole ridondanza dell'aggettivo *invictus*; «non vinto» e «da nessuna dominato» esprimono, infatti, lo stesso concetto con parole diverse: una sorta di zeppa, insieme alla più evidente «non piegato» al verso 4, utilizzata come mero espediente per far tornare la più centrale e significativa rima con «fato». Questioni più tecniche vengono, infine, sollevate dall'altra aggiunta, l'aggettivo «dritta», che dà luogo a un interessante accento ribattuto sulla sesta e settima sillaba, che, come si vedrà per le prossime terzine, tornerà in maniera simile sulla seconda e terza sillaba del verso 13 con un'aggiunta quasi del tutto analoga.

Proseguiamo allora con la lettura delle successive tre terzine, ai versi 7-15:

Costui non rabbia di mare, o minaccia,
Che dal fondo rivolto caldo mova,
Commoverà dalla verace traccia;
Né Vesevo per rompitura nova,
Donde suoi fuochi faccia fuori uscire,
Di lui commover vincerà la prova;
O ver folgore usato di ferire
L'eccele torri, ne' temperati anni,

Non illum rabies minaeque ponti
Versum funditus exagitantis aestum

Nec ruptis quotiens ~~vagus~~ caminis
Torquet ~~fumificos~~ Vesaevus ignes

Aut celsas soliti ferire turre
~~Ardentis via~~ fulminis movebit.

Aprendo contra lui tutte sue ire.

Le aggiunte di queste terzine, oltre a quella relativa a «ver», che sostituisce l'aggettivo latino *ardentis*, e al già menzionato accento ribattuto del verso 13, ruotano tutte attorno alla resa in volgare di *movebit*, verbo principale dei sei versi in questione. Esso, infatti, compare posposto a conclusione dell'intero periodo nell'originale latino, nell'ultimo dei due faleci che avrebbero dovuto essere tradotti nella terzina dei versi 13-15; per oltrepassare l'evidente difficoltà nella trasposizione di questa strutturazione sintattica in volgare, Alberto sceglie di spostare in avanti il verbo e replicarlo nell'endecasillabo conclusivo di entrambe le terzine che corrispondono ai primi due distici del nostro passo (il primo al verso 9 nella terzina 7-9; il secondo al verso 12 nella terzina 10-12); si noti, inoltre, come in entrambi i contesti lo stesso verbo *movebit* viene volgarizzato all'interno di una perifrasi costruita con materiali aggiuntivi e non riscontrabili nell'originale latino, il primo dei quali oltretutto si trova in rima con «faccia», versione del latino *vultum*, e con «minaccia», tradotto al singolare e forzatamente posposto al complemento di specificazione «di mare» che, come dimostra l'originale latino (*rabies minaeque ponti*), si riferisce a entrambi i sostantivi «rabbia» e «minaccia». Per proseguire, la disposizione delle altre aggiunte rivela, in verità, assai poco rispetto a quanto si è già detto: l'inserimento di «nova» al verso 10 si incastra perfettamente fra i rimanti generati a partire dalla traduzione di *exagitantis* con il verbo «mova» e la perifrasi che racchiude l'ultima replicazione del verbo «commovere» al verso 12, che in definitiva analisi risulta essere un prelievo dantesco da *If. VIII, 122* («Non sbigottir, ch'io vincerò la prova»);²⁶ invece, il vuoto lasciato sia dall'anticipazione di *movebit*, di cui si è detto, sia dalla cancellazione di *via* e dell'aggettivo *ardentis*, che potremmo tradurre letteralmente come «il percorso dell'ardente fulmine», viene colmato da una frase temporale, «Aprendo contra lui tutte sue ire»,²⁷ e da una evidente zeppa, «ne temperati anni», da cui nasce la nuova serie di rime.

A partire dalle prossime terzine, il volgarizzamento comincia a essere più regolarmente strutturato nella corrispondenza ai metri latini, perché privo delle anticipazioni che abbiamo invece osservato nei versi precedenti:

Perché i miser di crudel tiranni	Quid tantum miseri saevos tyrannos
Si maraviglian, <u>perchè furiosi</u>	Mirantur <i>sine viribus furentes?</i>
<i>Si mostran con bugiardi e falsi inganni?</i>	
Acciò che tu non sperì <u>invan riposi</u> ,	Nec speres aliquid nec extimescas,
Né spaurischi <u>di vana paura</u> ,	Exarmaveris impotentis iram.
Ricerca l'ira di non poderosi.	

²⁶ La questione della presenza del modello di Dante nell'opera di Alberto della Piagentina è di indubbio interesse e ha ricevuto degli importanti contributi nei già menzionati studi di Brancato e Azzetta, dove si trova traccia di questo riferimento dantesco. Cfr. D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., pp. 235-270: 236, e L. Azzetta, *Tra i più antichi lettori del «Convivio»*, cit., pp. 74-75: 74.

²⁷ La comparsa di una frase temporale nell'endecasillabo conclusivo di una terzina è una soluzione piuttosto comune anche nella *Commedia*. Per limitarsi ai soli casi nell'*Inferno* in cui una temporale occupa integralmente l'ultimo verso, iniziando, come nel nostro caso, con un verbo al gerundio, si potrebbero citare i seguenti passi: *If. V, 16-18* («O tu che vieni al doloroso ospizio», | disse Minòs a me quando mi vide, | lasciando l'atto di cotanto offizio»), *If. VI, 100-102* («Si trapassammo per sozza mistura | de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti, | toccando un poco la vita futura»), *If. VII, 31-33* («Così tornavan per lo cerchio tetro | da ogne mano a l'opposito punto, | gridandosi anche loro ontoso metro»), *If. XXI, 94-96* («così vid'io già temer li fanti | ch'uscivan patteggiati di Caprona, | veggendo sé tra nemici cotanti»), *If. XXX, 91-93* («E io a lui: "Chi son li due tapini | che fumman come man bagnate 'l verno, | giacendo stretti a' tuoi destri confini?"»), *If. XXXII, 103-105* («Io avea già i capelli in mano avvolti, | e tratto glien'avea più d'una ciocca, | latrando lui con li occhi in giù raccolti»).

A ben vedere le strategie traduttive messe in atto da Alberto della Piagentina in questo passo sono già evidenti dalla sola giustapposizione delle due versioni. Ci si limiterà dunque a un rapido accenno alle sole aggiunte in fine di verso «invan riposi» e «di vana paura», nuove zeppe strategicamente disposte nella parte terminale dell'endecasillabo, delle quali l'ultima prosegue la rima al verso 22 con una ulteriore zeppa, «fuor misura», e al modo con cui il *sine viribus furentes*, traducibile con «che privi di forze infuriano» da riferire ai 'tiranni', viene volgarizzato con una più ampia perifrasi che indugia in una dittologia, estesa per una buona parte dell'endecasillabo e chiaro richiamo al dantesco «nel tempo delli dèi falsi e bugiardi» di *If.* 1, 72.²⁸

Si prosegue ora l'analisi del IV componimento con la lettura delle ultime due terzine e del verso che conclude l'intero capitolo:

<p>Ma non fermo qualunque <u>fuor misura</u>, <u>Oltre modo</u> spaventa o <u>ver</u> disira, Non è costante e da ragion si fura, E lo scudo ha gittato, e <u>'nvan si gira</u>, Mosso del luogo suo, <u>dov'era fermo</u>, E la catena annoda, che poi 'l tira <u>In basso fondo senza alcuno schermo</u>.</p>	<p>At quisquis trepidus pavet vel optat, Quod non sit stabilis sui que iuris, Abiecit clipeum locoque motus Nectit qua valeat trahi catenam.</p>
---	--

Il primo falecio viene riportato in volgare con i primi due endecasillabi, dove si possono osservare delle vistose aggiunte, di cui quella al verso 22 è già stata commentata. Per quanto riguarda la prima di queste due terzine, è opportuno soffermarsi almeno sull'aggiunta di «ver» al verso successivo, se non altro perché va accostata al verso 13, «O ver folgore usato di ferire», dove l'aggiunta dello stesso monosillabo è utile per far tornare il computo sillabico dell'intero verso.²⁹ Altre zeppe sono alla fine dei versi 25 e 26, di cui è interessante soprattutto l'ultima per due ragioni: in primo luogo, perché, a differenza dell'uso più massiccio che ne fa Dante, si tratta dell'unica frase relativa così aggiunta in questo passo; in secondo luogo, invece, perché la ragione dell'aggiunta di questa clausola in fine verso è evidentemente quella di fornire la rima all'endecasillabo che poi concluderà il capitolo, il quale risulta interamente composto di materiali aggiuntivi rispetto al testo originale.

La conclusione del capitolo, tanto quanto l'inizio, merita qualche osservazione aggiuntiva e più estesa a tutti i sette componimenti del *I libro*. Trattandosi di luoghi dove il susseguirsi ternario delle rime vede le uniche eccezioni all'interno di un capitolo ternario – o, per usare un termine più dantesco, di un canto –, possiamo certamente dire di trovarci davanti a due punti nevralgici dell'intera struttura metrica, poiché insieme le danno avvio e la concludono, attraverso delle rime che tendono ad assumere un certo peso rispetto alle altre. Ci sembra, dunque, necessario al termine della trattazione sulle rime di Alberto della Piagentina andare a vedere da vicino le strategie con cui egli struttura la terza rima negli incipit e nelle conclusioni delle sette parti poetiche del primo libro del suo volgarizzamento.

²⁸ Anche questo secondo ed evidente richiamo dantesco è già segnalato in D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., p. 236.

²⁹ In parte analogo è il verso di *I*, 1, 12, «O ver paura, che sia fatta loro», dove è però tutto l'endecasillabo, finale di terzina, a essere un'aggiunta rispetto all'originale latino.

Cominciando dagli inizi dei capitoli ternari, riportiamo le seguenti sei terzine, a cui sono stati associati i rispettivi versi in latino utilizzando i consueti espedienti grafici per segnalare l'effettiva consistenza del volgarizzamento:

I, I, 1-3 Io, che compuosi già versi e <u>cantai</u> Con studio fiorito, son costretto Di scriver canti di tristizia e guai.	Carmina qui quondam studio florente peregi, flebilis heu maestos cogor inire modos.
I, II, 1-3 Aimè! come la mente attuffata Nel basso strabocchevole profondo, <u>Sta impigrata</u> , ³⁰ <u>di virtù privata</u> :	heu, quam praecitipi mersa profundo
I, III, 1-3 Allora, via la notte discacciata, M'abbandonar le tenebre, e 'l vigore Ritornò primo con la luce <u>usata</u> :	tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae luminibusque prior rediit vigor,
I, V, 1-3 O Creator dello stellato mondo, Il qual triunfi nella sedia eterna, E con impeto giri il ciel <u>ritondo</u> ,	o stelliferi conditor orbis, qui perpetuo nixus solio rapido caelum turbine versas
I, VI, 1-3 Quando la stella di Cancro gravosa Riscalda <u>troppo</u> co' raggi solari, Allor di seme chi copia ubertosa	cum Phoebi radiis grave cancri sidus inaestuat, tum qui larga negantibus
I, VII, 1-3 Le stelle chiuse sotto nebbia scura Non posson lume radiar <u>nel mondo</u> , <u>Perchè l'opposta nuvola le fura</u> .	nubilus atris condita nullum fundere possunt sidera lumen.

Come si può osservare dagli estratti sopra riportati, l'inizio del IV componimento è in realtà quello più complesso e dove le capacità di volgarizzatore e versificatore di Alberto sono in grado di dare luogo a una disposizione del materiale con alcuni stravolgimenti del testo di partenza, ma senza aggiunte o zeppe determinate dalla necessità di mantenimento o sviluppo della rima; in tutti gli altri casi dal *I libro*, invece, se escludiamo il solo inizio del VI componimento, uno dei due rimanti iniziali risulta essere un'aggiunta del volgarizzatore. Molto spesso l'aggiunta è davvero minima, una sola parola come «usata» (I, III, 3) e «ritondo» (I, V, 3), inserita senza alcun dubbio per questioni esclusivamente metriche, ovvero il rispetto della misura endecasillabica

³⁰ Traduce *mens habet* del verso successivo: *mens habet et propria luce relicta* (I, I, 2). Una restituzione grafica della sola prima terzina di questo componimento non è semplice, dal momento che esso non è volgarizzato in maniera omogenea: la maggior parte delle terzine corrispondono infatti a due versi dell'originale latino, ma alcune di esse riportano chiaramente in volgare tre versi di Boezio. A questa terzina, dal momento che riporta una parte minoritaria del verso latino rispetto alla successiva, si è scelto di non accostare il verso I, I, 2 della *Consolatio* latina che risulta dunque come corrispondente diretto dei versi 4-6 del volgarizzamento di Alberto della Piagentina.

dei versi e, ovviamente, della rima. Interessante è anche l'aggiunta di «e cantai» nella parte conclusiva di I, I, I, dal momento che, molto similmente al «da nessuna dominato» del verso I, IV, 6, si tratta di dittologie sinonimiche necessarie per espandere il verso e colmare i vuoti della terzina.³¹

Per quanto riguarda le parti conclusive dei capitoli, si leggano, infine, i seguenti versi estratti dal volgarizzamento:

I, I, 49-52 Perchè, amici, <u>in la vita fiorita</u> Tante volte vantaste me beato? <u>La voce vostra rimane schernita.</u> Colui che cade, non ha fermo stato.	quid me felicem totiens iactatis, amici? qui cecidit, stabili non era tulle gradu.
I, II, 34-37 Col collo incatenato, e al fallace Mondo è costretto di chinare il volto, <u>E ogni forza nostra in lui si race.</u> <u>Aimè, che vilitade lo m'ha tolto!</u>	et pressus gravibus colla catenis declivem que gerens pondere vultum cogitur, <u>heu</u> , stolidam cernere terram.
I, III, 16-19 Risplende Febo, e di lume adornato, Gli ammiranti occhi fiere col suo raggio <u>Di varii colori intorneato.</u> <u>E corre nel diritto suo viaggio.</u>	emicat et subito vibratus lumine Phoebus mirantes oculos radiis ferit.
I, V, 64-67 Rettore <u>eterno</u> , costringi <u>l'amare</u> Tempeste rapinose, e con quel zelo Ferma le terre umane; <u>e non mancare,</u> <u>Che tu reggi le stelle del tuo cielo».</u>	rapidus, rector, comprime fluctus et <u>quo caelum regis immensum</u> firma stabiles foedere terras.
I, VI, 22-25 Così se avviene, che alcun si getti Per via strabocchevole, lasciando L'ordine certo, aver non aspetti Allegro fine <u>d'alcun suo dimando.</u>	sic quod paecitpiti via certum deserit ordinem laetos non habet exitus.
I, VII, 19-22 La <u>occupata</u> mente <u>in cotal cura</u> È nubilosa, e legata con lacci, <u>Che porta seco lor mala natura:</u> <u>Ond'io ti priego che da lei ti spacci».</u>	nubila mens est vincta que frenis <i>haec ubi regnant.</i>

Ciò che subito salta all'occhio da questa breve cernita è il fatto che l'unico endecasillabo conclusivo a non essere composto integralmente o anche solo in parte da aggiunte dell'autore

³¹ Un caso estremo di questa tendenza di Alberto della Piagentina è ai versi I, I, 28-30, dove si volgarizza il verso I, I, 12, *et tremat effeto corpore laxa cutis*, e più precisamente *laxa cutis*, con una voluminosa serie di tre sinonimi: «E la cascante e vizza in molte parti | Inaridita pelle trista triema | Nel corpo vóto di calore e d'arti».

è I, I, 52: «Colui che cade, non ha fermo stato». La tendenza a rielaborare interamente il verso finale è certamente curiosa, perché l'ultimo endecasillabo porta con sé un certo grado di memorabilità; non è forse necessario scomodare esempi dalla *Commedia* come il celeberrimo «E caddi come corpo morto cade» di *If.* V, non a caso tra i versi più citati e ricordati anche dai non specialisti. Alberto della Piagentina, a giudicare dal tenore conclusivo che permea alcuni versi finali come «Ond'io ti priego che da lei ti spacci», cerca il medesimo risultato; una parziale motivazione per la divergenza nell'effettiva riuscita poetica sarà da attribuire, oltre che alla diversa abilità dei due autori, anche al carattere dell'impresa di Alberto della Piagentina, che si trova sempre davanti a un testo da volgarizzare e, dunque, non ha completa libertà compositiva; è forse per questo che, nella nostra cernita, il solo verso conclusivo senza inserimenti del volgarizzatore è quello che effettivamente traspone l'unico fra i versi finali dell'originale *I libro* di Boezio che si trova dopo una pausa sintattica forte e, in ultima analisi, il solo a essere già messo sintatticamente in rilievo dall'originale stesso in una maniera accostabile a quanto avviene spesso nella terza rima. A questa attenzione stilistica di Alberto verso la ricerca di una chiusura di capitolo memorabile andranno probabilmente imputate le minori o scarse aggiunte di parti esterne che si trovano in alcune terzine finali, come in I, VI, 22-25, o la scelta di non riportare in volgare una considerevole porzione dei corrispettivi versi latini, come accade nei versi di I, II, 34-37; ma, naturalmente, questo come altri aspetti che si è avuto solo modo di accennare nel corso di questo paragrafo andrebbero approfonditi attraverso un'analisi integrale dell'opera, nella maniera che qui si è semplicemente voluto indicare.

5. Conclusioni

Stando a quanto è possibile osservare dai dati fin qui raccolti e dall'analisi che ne è scaturita, ci dobbiamo intanto interrogare, per una necessaria ma preliminare conclusione, su quale immagine della terza rima come metro per il volgarizzamento emerga da questi primi rilievi, per quanto precari vista l'assenza di un'edizione critica affidabile per i versi di Alberto della Piagentina e la diversità d'intenti posta alla base delle due operazioni.

Sicuramente la prima caratteristica deducibile è quella stessa ed evidentissima da cui si è partiti fin dalle prime pagine: la terza rima è un metro versatile e profondamente adatto a trasmettere qualsiasi tipo di messaggio in qualsiasi tipo di contesto. Non è un punto da sottovalutare, perché l'eccezionalità di questa innovazione dantesca è chiara anche da queste caratteristiche: se il sonetto e l'ottava mantengono, con le dovute ed esigue eccezioni, la loro impronta rispettivamente lirica e narrativa nel tempo, con la terza rima siamo davanti a un metro che viene reinventato come lirico fin da subito, mostrando la sua eccezionale duttilità e raggiungendo poi un'efficacia paragonabile in entrambi i generi, come dimostreranno in maniera inequivocabile, ad esempio, le *Satire* di Ariosto solo qualche secolo più tardi. Non a caso, dunque, la terza rima dimostra le sue potenzialità anche nel campo del volgarizzamento, sebbene si tratti di un metro di non semplice utilizzo già in assenza di un testo di partenza a cui attenersi.

Al di là di questo aspetto e sebbene entro un campione ridotto di esempi, possiamo intanto avere un punto di osservazione privilegiato nell'officina poetica di ognuno dei due autori; come si è già più volte sottolineato, i vincoli imposti dal rispetto, più o meno praticato, del testo di partenza, costringono il volgarizzatore a scendere talvolta a dei compromessi che, nel caso di

Dante, si è visto sono tanto più ampi quanto meno libera è la rielaborazione dei versi. Nonostante la presenza di un originale a cui attenersi, in molti luoghi del volgarizzamento del *Pater noster* la terzina dantesca presenta dei punti di continuità evidenti – per quanto evidente possa essere il piano profondo delle coincidenze ritmico-sintattiche che qui si intende – e in perfetta coerenza con il resto delle soluzioni adottate dal poeta nel corso dell'opera.

Questi rilievi, inoltre, consentono di portare avanti delle prime indagini comparative fra quello che si conosce della terza rima di Dante e ciò che invece deve ancora essere meglio approfondito per Alberto della Piagentina. Le differenze, da quanto si è potuto finora osservare, sono d'altronde evidenti. Se Brancato rileva giustamente da un punto di vista linguistico che l'opera dipende «ineluttabilmente dalla *Commedia*», precisando che «il *Boezio* non dev'essere considerato un mero centone dantesco»,³² questa stessa considerazione non è da farsi per quanto riguarda l'aspetto puramente metrico; tale dipendenza, infatti, non si avverte sul piano dell'organizzazione ritmico e sintattica della terzina. Da un punto di vista più superficiale ci si accorge di questo anche solo osservando il trattamento delle rime, che, come si è potuto vedere, danno spesso luogo in Alberto a sterili dittologie sinonimiche a cui Dante non cede nel suo volgarizzamento; la differenza, però, è anche più microscopica ed emerge, ad esempio, nel diversissimo trattamento delle frasi relative che i due autori prediligono: in Dante la sede di rima è, appunto, occasione per creare espansioni di senso che frequentemente si concretizzano in frasi relative, ricalcando un *modus operandi* comune a tutta la *Commedia*; nel *Boezio* volgare, invece, non si coglie appieno tale strategia di organizzazione degli elementi frastici tipica di Dante. Questo, naturalmente, non si riferisce esclusivamente al IV componimento, ma è una considerazione generale da estendersi a tutto il campione analizzato dal *I libro* del volgarizzamento e, c'è ragione di credere, a tutta l'opera.

L'idea finale, dunque, è che un modello profondo della terza rima non sia passato realmente da Dante ad Alberto; nonostante l'evidente ammirazione di quest'ultimo per il poeta della *Commedia* e l'inevitabile riapparire di richiami testuali dal poema e dalle altre opere dantesche nel volgarizzamento di *Boezio*, la terza rima di Alberto della Piagentina è profondamente diversa, nella specificità delle sue strutture ritmico-sintattiche, da quella dantesca. Allo stato attuale, per approfondire ulteriormente i motivi di un così differente impiego del metro, sarebbe auspicabile, in conclusione, l'estensione dello studio ritmico-sintattico della terza rima anche ad altre opere, come si propone di fare il progetto di *TRIARS* di cui si è avuto modo di parlare nelle scorse pagine. La costruzione di uno strumento digitale specificamente disegnato per rendere interrogabile questa tipologia di dati e la preparazione di un testo critico, insieme agli altri strumenti già esistenti e indirizzati allo studio dei volgarizzamenti, possono aiutare a chiarire alcuni aspetti formali della pratica del volgarizzamento in versi e, come qui si è cercato di dimostrare, ad avere una nuova e feconda prospettiva per lo studio stilistico della terza rima.

³² D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., p. 270.