

Questioni di metrica dantesca nella trattatistica antica sulla poesia volgare¹

UGO CONTI

Università per Stranieri di Siena
ugo.conti@unistrasi.it

RIASSUNTO:

Il saggio ha l'obiettivo di inquadrare alcune questioni relative al lessico e alla storia della metrica dantesca attraverso l'analisi di alcuni passi della *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo e delle opere da essa derivate, come il *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna, il *Compendium particolare Artis Ritmice in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella e le *Institutioni* di Mario Equicola. Dopo una prima panoramica per presentare i principali trattati metrici antichi sulla poesia volgare e le loro principali problematiche, il saggio si sviluppa fornendo un'analisi approfondita dei passi in cui queste opere nominano esplicitamente Dante e la sua lezione: dai capitoli dedicati alla terza rima, alle preziose indicazioni sul lessico della canzone, all'utilizzo che di alcuni versi della *Commedia* viene fatto per esemplificare il funzionamento di fenomeni come sinalefe e sineresi. La lettura comparata di questi brani permette di osservare, prescindendo dal *De vulgari*

¹ Il presente studio rientra nell'ambito del PRIN CLIO 2022 (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*) ed è Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP E53D23013650006.

eloquentia e dalle moderne cognizioni metriche, l'evolversi di tali questioni di metrica dantesca nel corso dei primi secoli della nostra letteratura da un punto di vista privilegiato come quello dei trattati metrici antichi, per mettere in luce l'importanza di questi preziosissimi documenti anche nella prospettiva degli studi su Dante.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, Antonio da Tempo, canzone, terza rima, trattatistica metrica antica

ABSTRACT:

The essay aims at analysing some issues related to lexicon and to the history of some Dante's metrical aspects through the analysis of some passages from Antonio da Tempo's *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* and the works derived from it, such as Gidino da Sommacampagna's *Trattato dei ritmi volgari*, Francesco Baratella's *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, and Mario Equicola's *Institutioni*. After an initial overview to introduce the reader to the principal ancient metrical treatises on vernacular poetry and their main problems, the essay develops by providing an in-depth analysis of the passages in which these works explicitly mention Dante and his lesson: from the chapters devoted to the third rhyme, to the valuable indications on the lexicon of the canzone, to the use that some verses of the *Commedia* is made to exemplify the functioning of phenomena such as synalephe and syneresis. The comparative reading of these passages makes it possible to observe, without any interference from the *De vulgari eloquentia* or modern metrical cognitions, the evolution of such issues of Dantean metrics during the first centuries of Italian literature from such a privileged point of view as that of ancient metrical treatises, in order to highlight the importance of these invaluable documents also in the perspective of Dante's studies.

KEYWORDS: Dante Alighieri, Antonio da Tempo, canzone, third rhyme, ancient metrical treatises on vernacular poetry.

1. La trattatistica metrica antica sulla poesia del volgare ha una storia atipica, caratterizzata non solo dalla scarsità di documenti giunti fino ai nostri giorni, ma anche dalla loro mancanza di sistematicità nel trattare una materia tanto complessa. Questa peculiarità, nella quale rientra, in maggiore o minore misura, la gran parte dei trattati metrici antichi sul volgare fino alla *Poetica* di Trissino, sorprende soprattutto se la si considera in una prospettiva romana, dove invece si ha una situazione diversa (Régnier-Bohler 1997), contraddistinta dalla presenza di una più nutrita schiera di trattati, talvolta anche molto articolati e approfonditi, il cui caso più estremo è rappresentato dalle diverse redazioni de *Las Leys d'Amors* per il panorama occitano-catalano, tra cui spicca quella lunga e in prosa (Fedi 2019).

Oltre che per la quantità e la qualità dei testi, anche dal punto di vista delle cure filologiche attribuite a tali documenti, la situazione per quanto riguarda il contesto del volgare italiano dal XIII ai primi anni del XV secolo risulta meno sviluppata rispetto ai casi analoghi del panorama romanzo. Se si eccettua l'esempio ovvio del primo di questi trattati – ovviamente il dantesco *De vulgari eloquentia*, il cui testo si può leggere con un buon grado di accuratezza fin dall'edizione curata da Pier Vincenzo Mengaldo (Alighieri 1968), ma che è stato ulteriormente precisato in più recenti occasioni (Alighieri 2011; Alighieri 2012) –, le altre opere che rientrano in questa categoria hanno solo parzialmente potuto giovare di edizioni critiche integrali e affidabili, quando non sono addirittura rimaste inedite; del resto la stessa *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* composta nel 1332 dal giudice padovano Antonio da Tempo, pur essendo il primo trattato sulla metrica del volgare con un sufficiente grado di compiutezza, conta attualmente una ormai superata edizione ottocentesca (da Tempo 1869) e una più recente edizione a cura di Richard Andrews (da Tempo 1977), che ha suscitato dubbi e aspre critiche fin dalla sua pubblicazione (Marti 1978; Pazzaglia 1978; Capovilla 1986a: 213-235), pur mantenendo almeno il merito di aver fornito un primo inquadramento delle sue interpolazioni, che caratterizzano i manoscritti cosiddetti β della tradizione e che, come si vedrà, sono in grado di aprire

molte interessanti prospettive per lo studio della metrica antica. Accanto a queste opere, almeno ai due rifacimenti in volgare finora editi della *Summa*, il *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna (da Sommacampagna 1993) e il *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella (Baratella 2017), sono state tributate adeguate cure filologiche, ma è ancora necessario riprendere in mano gli studi su altri documenti pur importanti della prima stagione della trattatistica metrica sul volgare: dalle “glosse metriche” di Francesco da Barberino, risalenti al 1314, tra l’abbandono della scrittura del *De vulgari* da parte di Dante e la composizione della *Summa*, e contenute nei *Documenti* II VI e VII IX dei *Documenta amoris* (da Barberino 1905-1927), alle *Institutioni* di Mario Equicola, pubblicate postume nel 1541 e in una seconda stampa del 1555 (Equicola 1541; Equicola 1555; Doglio 1982; Giorgi 2024), ai due volgarizzamenti anonimi e ancora inediti della *Summa*, le *Regule de componendis sonettis sive rhythmis vulgaribus* del manoscritto Plimpton 180 della Columbia University Library (Debenedetti 1906-1907: 60; Grayson 1975) e l’*Ars Rithmorum Vulgarium* del manoscritto 441 del fondo Aldini della Biblioteca Universitaria di Pavia (Debenedetti 1906-1907: 60; Gallo 1985), di cui sono in corso i lavori per una prossima edizione a cura di chi scrive.

Un grande impulso allo studio di questi trattati antichi, dei quali si sono appena ripercorse le coordinate generali, è stato imposto intorno agli anni Ottanta dello scorso secolo da Guido Capovilla che ha dedicato pagine di fondamentale importanza all’argomento (Capovilla 1981; Capovilla 1986a); lo studio della trattatistica metrica antica merita però oggi più attenzione, sia dal punto di vista filologico, sia dal punto di vista dello studio del lessico metrico, dal momento che questi aspetti minuti sono in grado di illuminare, se non la stessa formazione, almeno i passi principali della costruzione del patrimonio metrico volgare antico, dandoci così un’idea più chiara dell’enorme distanza che separa questi trattati dal modo in cui oggi noi intendiamo la metrica italiana, che è fortemente influenzata a posteriori dall’impronta dantesca e, soprattutto, petrarchesca, consacrata fino a noi attraverso la canonizzazione delle *Prose della volgar*

lingua di Bembo, che non a caso si situa oltre la stagione dei trattati legati a una prassi antica della versificazione. Quest'ultimo è un valido spunto su cui riflettere e, in relazione a esso, nelle prossime pagine si cercherà di inquadrare alcune questioni relative al lessico e alla storia della metrica dantesca attraverso l'analisi di alcuni passi della *Summa* di Antonio da Tempo, dei suoi rifacimenti e volgarizzamenti e delle ancora scarsamente studiate *Institutioni* di Mario Equicola, per cercare di mettere in luce l'importanza di questi documenti anche nella prospettiva degli studi danteschi.

L'occasione per approfondire tali aspetti è da attribuirsi alle molte attività portate avanti nell'ambito dei lavori del PRIN CLIO 2022 (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*), coordinato dall'Università per Stranieri di Siena, il cui Principal Investigator è Giuseppe Marrani, e in collaborazione con l'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR, grazie alla supervisione di Diego Dotto. Gli obiettivi principali del progetto sono due: da un lato lo sviluppo del Corpus DeLirIO (*Corpus Destrutturato per componenti della poesia Lirica Italiana delle Origini*), consistente in un aggiornamento del Corpus LirIO (*Lirica Italiana delle Origini*), originariamente promosso da Lino Leonardi nel 2008 e pubblicato nel 2011 in una prima edizione, limitata alla lirica che va dalle Origini al 1337, e nel 2013, in un assetto nuovo e ampliato fino a comprendere l'intera produzione in versi entro la fine del Trecento, con qualche sconfinamento ai primi anni del Quattrocento (Leonardi 2013; Marrani 2016; Marrani 2019; Borrelli-Conti 2025); dall'altro, la creazione del Corpus TraMA (*Trattati Metrici Antichi*), nato da un'idea di Zeno Verlato e dedicato alla trattatistica sulla metrica del volgare, che beneficerà di una lemmatizzazione selettiva dedicata al lessico metrico e retorico e sarà bilingue, accogliendo dunque testi in latino e in volgare, per permettere di studiare lo sviluppo e la costruzione del lessico metrico della tradizione italiana a partire dai suoi primi documenti.²

² I due corpora LirIO e DeLirIO sono consultabili ai seguenti collegamenti: <http://lirioweb.ovi.cnr.it/> e <http://delirioweb.ovi.cnr.it/>. Per quanto riguarda, invece, il Corpus TraMA, sono ancora in corso i lavori per la sua costituzione, ma si può intanto leggere una

2. Punto di partenza ideale per l'indagine che si è prospettata è certamente la *Summa* di Antonio da Tempo. Nelle pagine del trattato del giudice padovano, il dato più sorprendente nella prospettiva degli studi danteschi è che il poeta della *Commedia* viene menzionato solamente al capitolo LVIII, *De serventesiis sive semontesiis et eorum forma*, dove Antonio da Tempo descrive la terza rima come affine al serventese per via della disposizione delle rime. Alle righe 9-18 infatti si legge:

Nam ille modus rithimandi magis placet hominibus non subtilibus in huius modi, et eorum auribus magis applaudit quam alii modi de quibus supra dictum est, quia magis est latinus et faciliior; dummodo serventesius non sit *historiographus* seu figuratus ex historiis vel gestis antiquis subtiliter, quemadmodum fuit modus magistri Dantis Algerii. Nam licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius sed proprius potuit appellari *tragedia*, licet ipse librum suum appellaverit *comediam* (da Tempo 1977: 78).

Per il resto Dante non è menzionato in nessun altro punto dell'opera, nemmeno nel *Prohemium*, dove anzi Antonio da Tempo rivendica l'assoluta novità della sua opera, lasciando intendere di non essere a conoscenza del progetto dantesco, ormai abbandonato da quasi tre decenni, del *De vulgari eloquentia*:

His itaque consideratis, et quod de rithimis vulgaribus per aliquam artem, quae meis fuerit oculis aut auribus intimata, non fuit per aliquos praecedentes aliquid sub regulis aut determinato modo vel exemplis hucusque theorice nuncupatum, quod ad doctrinam aliquam saltem rudium in huiusmodi licet modica scientia posset accedere, sed solum quidam cursus et consuetudo quae, ut puto, a bonis et dignis veteribus habuit primitivam, quod quidem est per rithimatores quasi accidentaliter non autem magistraliter usitatum (da Tempo 1977: 4).

descrizione della sua futura fisionomia in Conti 2025a.

Non alla stessa maniera si comportano però gli ignoti responsabili delle interpolazioni del trattato di Antonio da Tempo, se, come si evince dalla pur discutibile ricostruzione di Richard Andrews, si possono isolare nello stesso capitolo LVIII dell'opera molti approfondimenti, con tanto di citazioni dalla *Commedia*, che riguardano la struttura della terza rima e, in altre aggiunte confluite nel testo in «un secondo momento di questa interpolazione», dell'ottava rima (da Tempo 1977: 109-110). Si leggano intanto i passi interpolati relativi alla terza rima:

Sic agit Dantes poeta vulgaris ternarius (MB: *ut infra*), cum opus suum ternarie scripserit. Tamen dicamus quod haec lex potest esse ternaria et quaternaria, ut perpenditur (Ve3: *et alius modi*). Quod Dantes ternarie scipserit his versibus et ceteris concipitur:

Nel mezo del camin di nostra vita...
che la verace via abandonai.

Notandum quod iste modus rithimandi dicitur rima undenaria tertiatia; quia primus versus et tertius concordant consonaliter in penultima sillaba et ultima...³

La digressione sulla *Commedia* continua poi in due diverse maniere. La prima è quella comune praticamente a quasi tutti i codici interessati dall'interpolazione e riporta il seguente passo, che, nel modo in cui si articola la descrizione della struttura metrica, dividendo il metro in parti più piccole e segnalandole attraverso le rime, ricorda, come si vedrà, la prassi tipicamente seguita da Francesco Baratella nel suo *Compendium*:

...ut *vita* : *smarrita*. Primus versus secundae clausulae concordat cum secundo primae, ut *dura* : *scura*. Secundus versus secundae

³ I codici β caratterizzati da questa aggiunta riportano integralmente i primi dodici versi del poema per esemplificare il funzionamento del metro, ma Richard Andrews, avvertendo del taglio, riporta solamente il primo e l'ultimo degli endecasillabi menzionati. Le sigle MB e Ve3 indicano, invece, rispettivamente i manoscritti A.F.X.30 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che, rispetto a tutti gli altri, differiscono nella lezione riportata in corsivo e tra parentesi.

clausulae mutat consonantiam ut primus, ut *forte*. Et sic de singulis et ceteris clausulis est intelligendum, ut *vi trovai : punto*, usque in omnem processum dicendi. Quae consonantiae in tertialitate semper, ut patet concordant servata regula. Iste modus canendi caeteris hoc in genere maxime in opere longo excellentior est.

La seconda è, invece, tramandata esclusivamente dal codice 1582 della Biblioteca Comunale di Treviso, siglato TV da Andrews, che diversamente legge:

Medius vero cum primo et tertio sequentis stantiae, et sic deinceps. Volta vero huius rithimi est, quando completa est sententia, fit unus versus consonans cum medio ultimae stantiae, ut patet in Dante, et Petrarca in eius *Triumphis*. Et hic modus adeo frequentatur.

Ricostruire dettagliatamente la genesi e, di conseguenza, la datazione di queste interpolazioni è un problema filologico indubbiamente arduo; non solo per la scarsa affidabilità dell'edizione Andrews, di cui si è detto, ma anche per le peculiarità specifiche della tradizione della *Summa* che risulta essere piuttosto intricata e difficile da razionalizzare, soprattutto in relazione a questi interventi che sembrano aver proliferato in maniera costante fino all'*editio princeps* del 1509, con cui, alle porte della svolta segnata da Bembo, si denota un progressivo diminuire della sua centralità. Quale che sia, dunque, l'esatta provenienza e datazione di queste note, è certo che esse testimoniano un sempre maggiore interesse per le cose dantesche e, in particolar modo, per il metro della *Commedia*, tanto da fornirci alcuni fra i pochi dati di rilievo che oggi si possiedono su una questione tuttora dibattuta come quella della sua origine.⁴

⁴ Un'analisi di questi aspetti è già nel profilo storico che Beltrami dedica alla terza rima nel suo manuale (Beltrami 2011a:109-110). Per un ulteriore approfondimento sulle varie questioni legate alla terza rima dantesca si può fare riferimento almeno ai più recenti contributi dedicati al metro della *Commedia* (Facini, Galavotti, Soldani e Zoccorato 2020, in particolare ai primi capitoli specificatamente indirizzati all'opera di Dante; Suitner 2024; Conti 2026) e alle bibliografie in essi raccolte, alle quali si rimanda per i principali ma più datati studi sull'argomento.

3. L'incremento di questo interesse è costante, in realtà, anche nei numerosi volgarizzamenti o rifacimenti della stessa opera. L'esempio più curioso è probabilmente quello di Francesco Baratella, poiché, proseguendo con l'impostazione ternaria degli esempi che domina tutta la casistica metrica esposta nel suo *Compendium*, fornisce come terzo caso di serventesio quello che egli definisce sia come «serventesio, over sermontesio terciato, over ternario», sia come «serventesio over sermontesio ternario cruciato» (Baratella 2017: 134-135). Il metro, tuttavia, non viene esemplificato con dei versi del poema, ma con *Anthonio, forte ne l'amor di Christo*, composta dallo «stupendissimo poeta mio padre» (Baratella 2017: 134), ovvero Antonio Baratella, responsabile secondo Capovilla di una parte del rifacimento β della *Summa* con cui, effettivamente, si trovano molti punti in comune al *Compendium* (Capovilla 1986a: 237-242). Si tratta di una scelta consapevole da parte del giovane autore, che, spessissimo, mette avanti rispetto a chiunque, Dante incluso, l'autorità del padre, definito altrove nel testo anche come «poeta glorioso» (Baratella 2017: 157); che Baratella volgarizzasse da un testo β dell'opera che riportava gli stessi versi di *If I* 1-12 si può essere certi, sia grazie agli studi di Guido Capovilla sulla tradizione dell'opera (Capovilla 1981), sia dalle spie testuali che si incontrano in questo capitolo, dove è lo stesso autore a dirci ciò che aveva davanti quando scrive che della terza rima «lo nostro autor non dice; ben allega Dante» (Baratella 2017: 134).

In ogni caso, al di là della scelta nelle esemplificazioni testuali del *Compendium*, la descrizione di Baratella della terza rima – in cui si riconosceranno facilmente i tratti in comune all'impostazione nell'interpolazione β di cui si è parlato, assieme ad altri dettagli più sottili, come il riferimento alla lunghezza delle opere in cui il metro va impiegato («maxime in opere longo excellentior est»), che qui tornerà nella generale indicazione relativa alla quantità delle *copule* che si può stabilire in base alla «voluntà del ritimante» – è la seguente:

Tal serventesio è de tal lege: è undenario; ogni copula, over stantia, piglia versi tri; lo primo e lo terzo se concorda in consonantia, ut *Christo* : *tristo*; lo secundo ha soa terminatione ut *terra*; lo primo

de la secunda copula, over stantia, se concorda cum lo secundo de la prima copula, ut *alterra*; lo secundo ha nova terminatione, ut *segni*, cum la qual se concorda il primo verso dela terza copula, ut *regni*; e cussi ogni stantia se concorda in croce, zoè lo primo cum lo terzo e lo secundo cum lo primo de la copula sequente. Tal copule pò esser innumere a la voluntà del ritimante: ogni secundo verso de ogni copula fa nova consonantia, over comenza. Tal regula de' ritimi finisce in verso relevado, che se concorda in consonantia col secundo de la copula precedente. E da notare che la prima stantia ha solamente consonantia in dui versi; in tute le altre son tre, ma in fine pur dui versi fa consonantia (Baratella 2017: 134).

Al di là delle coincidenze menzionate, il passo è di certo interesse poiché, come si diceva, lascia emergere degli spunti di riflessione riguardo al lessico metrico della poesia volgare il cui approfondimento è necessario, dal momento che lo stesso Dante, nel caso specifico della terzina, al di là della terminologia che egli impiega nella *Commedia* per riferirsi alle parti del suo poema, non parla mai della sua invenzione in nessuna delle proprie opere.⁵ Francesco Baratella e le interpolazioni della *Summa*, invece, tentano di sopperire al silenzio di Dante e di Antonio da Tempo ed esibiscono un lessico metrico piuttosto ricco ed eterogeneo: la terza rima in quanto metro viene chiamata *rima undenaria tertiata* dalla versione β del trattato del giudice padovano e serventese *terciato/ternario o ternario cruciato* da Baratella; la singola terzina, invece, viene definita *clausula* nella versione interpolata più diffusa e *stantia* in quella propria solo di TV, mentre assume il nome di *copula* e, nuovamente, di *stantia* nel *Compendium*.⁶

⁵ Dante nella *Commedia* chiama «canto» (*If* XX 2; *If* XXXIII 90; *Pd* V 139) una delle cento suddivisioni del poema e «canzone» (*If* XX 3) o anche «cantica» (*Pg* XXXIII 140) la prima e la seconda delle tre parti del poema.

⁶ Date le finalità specifiche del Corpus TraMA e il suo raggio d'interesse, si è qui mantenuto il ragionamento entro i limiti della trattatistica primocinquecentesca precedente a Bembo; va però specificato come, fin dalle *Prose*, la situazione inizi a diversificarsi e a complicarsi ulteriormente, se già lo stesso Cardinale utilizza il termine “catena”

I termini più interessanti sono certamente quelli di *clausula* e di *stantia*, per diverse ragioni. Il lemma *clausula* – a differenza di quello di *copula* che nella *Summa* è impiegato per riferirsi a ogni coppia di versi delle quartine del sonetto e alle parti in cui è diviso il madrigale (da Tempo 1977: 121) – non ha alcuna altra attestazione nella trattatistica antica relativa all’argomento per nessuna partizione metrica dei diversi generi di volta in volta considerati, ma il suo significato sarà da collegare certamente a quello proprio del lessico retorico di «partizione di un discorso o di un testo (frase, periodo; capitolo, paragrafo)» che si legge nel *TLIO* (Guadagnini 2002); *stantia*, invece, è un termine che è stato lungamente considerato come un’innovazione dantesca, perché utilizzato sia nel *De vulgari eloquentia* sia nella *Vita nuova* per definire le strofe della canzone, ma di cui è stata trovata una diversa e più antica attestazione della stessa accezione metrica nel codice Magliabechiano IV.63 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Larson 2007: 427), e tale termine risulta di centrale interesse per svariate ragioni. Infatti, se si considera il suo significato nella voce *stanza* curata da Pietro Beltrami per il *TLIO*, si possono sollevare interessanti questioni, poiché l’accezione principale della voce, relativamente al lessico metrico, è quella di «unità metrica della canzone e della ballata, definita dal numero dei versi, dalla misura del verso che occupa ogni posizione e dallo schema delle rime» (Beltrami 2011b), che si riscontra in un passo dal *Trattato* di Sommacampagna, di cui fra poco si dirà, e, soprattutto, nella già menzionata *Vita nuova*, dove ad esempio si legge al paragrafo 19.21: «Poscia quando dico: *Canzone, io so che tu*, aggiungo una stanza quasi come ancella dell’altre, ne la quale dico quello che di questa mia canzone desidero» (Alighieri 2015: 170).⁷

in riferimento alla terza rima (Bembo 1966: 151; Capovilla 1986b: 267-268), e come la terminologia e la normativa del metro prendano poi ad andare incontro a ulteriori evoluzioni che si protraggono anche attraverso la vasta produzione trattatistica seicentesca (Valese 2020).

⁷ Per un commento dell’impiego che Dante fa del lemma, si può fare riferimento ai commenti al *De vulgari eloquentia* e alla *Vita nuova* già citati (Alighieri 2011: 1498; Alighieri 2012: 207; Alighieri 2015: 170). Per una discussione sul lessico della canzone nella trattatistica metrica antica, dantesca e non, si veda Conti (2025b: 40-51); per una panora-

Andando a osservare anche gli altri significati, però, si può vedere come non solo esso sia lo stesso lemma impiegato da Boccaccio per riferirsi a una singola ottava («e a mostrar questo, pone due cose: l'una è i ramaricamenti fatti da' suoi degli ostaggi ricevuti ne' porti d'Ipolita, e questa è posta nella stanza che è dinanzi a questa»; Boccaccio 1964: 258), ma anche come sia utilizzato nel *Centiloquio* di Antonio Pucci («Non posso più seguir questa novella, / che mi rompe la via l' ultima stanza»; Pucci 1772: 180) in un'accezione che Beltrami è in dubbio se intendere come capitolo ternario o terzina e che, visto il duplice impiego del termine *stantia* nell'interpolazione β della *Summa* e nel *Compendium*,⁸ forse si può sciogliere a favore del significato di “terzina”.

4. In maniera molto più lineare rispetto alle interpolazioni della *Summa* e al *Compendium*, nel *Trattato* di Gidino da Sommacampagna è dedicato un intero capitolo ai serventesi, sebbene esso sia privo di qualsiasi riferimento diretto a Dante o alla *Commedia*. Nell'ampissima casistica del metro fornita dall'autore del *Trattato*, la «sexta maynera deli serventesi» è esemplificata, infatti, con i versi di *Cossi per molte volte quel matino*, una composizione che, come le altre nell'opera, proviene dalla penna dello stesso Gidino e che corrisponde chiaramente alla terzina dantesca,⁹ chiamata qui «serventesi incatenato de una lingua semplice», mentre la singola terzina è indicata, con terminologia estrapolata in maniera evi-

mica sulla canzone come metro negli antichi trattatisti, si veda invece Doardo (2025).

⁸ Vista la stretta vicinanza della spiegazione del metro nel *Compendium* con l'interpolazione sulla terza rima alternativa a quella di TV in cui compare il lemma *stantia*, le due occorrenze possono con buona probabilità essere considerate come non dipendenti l'una dall'altra. È certo, infatti, che il *Compendium* sia stato composto a partire da un testimone perduto del ramo *f* della tradizione della *Summa*, ma, entrambe le versioni che estendono il commento sulla terzina appartengono ai codici di questa famiglia (Capovilla 1981).

⁹ Benché manchi nel testo l'ultimo verso conclusivo della terzina che, contrariamente a quel che si è visto nella descrizione del metro nell'interpolazione conclusiva in TV e nel *Compendium*, qui non è nemmeno menzionato come tratto caratteristico del metro.

dente dalla *Summa*, semplicemente come *copula* (da Tempo 1993: 146-147).¹⁰

Non sembrano esserci evidenti motivi per cui Gidino da Sommacampagna abbia qui scelto di rimuovere il riferimento al Dante della *Commedia*, soprattutto se si considera che, in realtà, è proprio il *Trattato* a inaugurare la prassi, che sarà comune sia alle prime interpolazioni β sia al *Compendium*, di utilizzare un verso dantesco per esemplificare fenomeni come la sinalefe o la sineresi nei luoghi in cui, come nel famoso capitolo VII della *Summa*, si parla della scansione del verso. Nel volgarizzamento di Gidino da Sommacampagna, infatti, Dante è nominato proprio al principio dell'opera, nel *Trattato dei sonetti*, dove si spiega che le «dictione de due sillabe, le quale àno una vocale inançi l'altra, quasi sempre nela fine del verso se togliono per due sillabe, sì come appare in questo verso de Dante: "E cominciò: - Per esser giusto e pio", dove quel 'pio' se toglie per due sillabe» (da Sommacampagna 1993: 68-69). Si tratta dell'unico caso del *Trattato* dove Dante o un suo verso sono espressamente citati, anche se, come avverte Milan nelle sue note di commento all'opera di Gidino, la figura del poeta della *Commedia* risulta chiamata in causa più volte con riferimenti che via via «risulteranno più

¹⁰ Più aderenti all'originale α della *Summa* sono i due volgarizzamenti dal Plimpton 180 (c. 16r: «Perché quello mo[do] de rimare piace più a tuto homo che li altri modi, delli quali è dicto de supra, perché è più latino et più facile, purché el serventesio non sia "historiographo", overo figurato de historie o de facti de li antiqui, quale fu el modo de Dante. Perché benché in le consonantie quello modo de Dante havesse quasi la forma del serventesio, tamen non fu serventesio, ma proprie se potete domandare "tragedia", benché lui habia chiamato el suo libro *Comedia*») e dall'Aldini 441 (dalle cc. 48v-49r: «Imperzò che quel modo del ritimar piace a li homini non sotili in queste cosse. Et a le suo orecchie più abelisse ca gli altri modi degli quai è dito di sopra. Che li più largo e ligiero dumondo che 'l serventexe istoriographu[s], over figurato de ystorie e dele cosse dite antich[amente] [49r] sotilmente, sì come fu il modo de maistro Dante Alghiero che quamvis che in le consonantie questo modo de Danti avesse quasi forma di serventexio, non fe pertanto serventexio ma più propriamente se pote apelar "tragedia", quamvis che l'apelasse el suo libro *Comedia*»). Per le trascrizioni da entrambi i codici si sono limitati gli interventi alla distinzione di *u* e *v* e all'adeguamento all'uso moderno della punteggiatura e delle maiuscole e minuscole; tra parentesi quadre si indicano le integrazioni necessarie.

occultati» (da Sommacampagna 1993: 69);¹¹ non si può essere certi, tuttavia, che uno di questi riferimenti più occultati sia nel *Trattato delle canzoni distese* dove si legge che «le parte dele dicte canzone destese sono appellate volgaremente stancie» e dove si segna, in un capitolo che comunque rimane piuttosto saldamente legato alla trattazione della *Summa* anche nel mantenimento dell'aggettivo *destesa* nel nome del metro e nel modo in cui se ne dà giustificazione,¹² un almeno apparente distacco con la terminologia impiegata da Antonio da Tempo. Nella *Summa*, infatti, si utilizza il termine più generico di *pars*, sebbene nell'introduzione alla ballata del capitolo XXXV si specifichi chiaramente che «istae ballatae et omnes aliae possunt fieri cum pluribus partibus eiusdem qualitatis et quantitatis, quae vulgariter appellantur *stantiae*» e sebbene la stessa cosa avvenga anche per il rondò, dove si legge che «habere autem debet quilibet rotundellus unam stantiam ad minus» (da Tempo 1977: 49 e 66).

Difficile è dar conto di questa oscillazione terminologica di Antonio da Tempo proprio in relazione alla canzone; Richard Andrews spiega questa discordanza rimandandola al fatto che il giudice padovano «non analizza o spiega i particolari di quel metro» (da Tempo 1977: 132), ma, a ben vedere, una simile soluzione non corrisponde totalmente al vero: come ha già evidenziato benissimo Capovilla, «la presenza di un solo esemplare di *cantio extensa* si giustifica così anche in base al fatto che

¹¹ Anche se va segnalato che, dei molti riferimenti danteschi ai versi di Gidino segnalati dalla studiosa nel corso del commento, non tutti sono pienamente decisivi e convincenti; si pensi, ad esempio, al verso finale di *Prima che Iove avesse l'alto cielo*, «conformi al viver de le humane gienti», messo in rapporto con il «conformi fieno al viver del paese» di *Pd IX 60* (da Sommacampagna 1993: 70-71).

¹² Antonio da Tempo infatti ci dice che le ballate, a cui erano dedicati i capitoli precedenti a quello della *cantio extensa*, si chiamano volgarmente anche *canzoni* («ballatae etiam *cantiones* vulgariter appellantur»), ma si possono distinguere da quelle che propriamente canzoni sono perché più brevi e poi, dunque, scrive che «*cantiones extensae sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicuntur extensae*» (da Tempo 1977: 60); di conseguenza, Gidino da Sommacampagna ci assicura che «le predictae canzone osia ballate, dele quale è trattato de sopra, sono più breve e de più corta materia che non sono le canzone destese».

buona parte della tecnica relativa al *genus* [...] è già stata esaurita indirettamente nella trattazione del sonetto e della ballata» (Capovilla 1986a: 229), come lo stesso Antonio lascia intendere quando dice, ad esempio, che di canzone lascerà un solo esempio «quia per hoc satis penes intelligentes possunt colligi alia omnia exempla, et per ea quae dicta sunt supra in aliis rithimis» (da Tempo 1977: 60-61). Alla stessa maniera, allora, dato che la trattazione della canzone è direttamente collegata alla ballata, in virtù del fatto che «vulgariter» i due metri sono confusi nel nome e che le *cantiones extensae* «descendunt enim ab aliis [*cantionibus*, ma nel senso *vulgare* di ballate] de quibus dictum est supra» (da Tempo 1977: 60), sarà forse più prudente mantenere il beneficio del dubbio riguardo alla terminologia antica della canzone secondo Antonio da Tempo, che potrebbe sia aver scelto di impiegare un termine volutamente più generico come *pars* per le strofe di questo metro, sia potrebbe aver tacitamente implicato che, se le ballate «possunt fieri cum pluribus partibus [...], quae vulgariter appellantur *stantiae*» (da Tempo 1977: 49), allora anche le *partes* di quelle che più propriamente sono *cantiones extensae* assumono *vulgariter* la stessa denominazione. Una tale omissione, che può sembrare assurda, non deve in realtà stupire, dato che Antonio da Tempo spesso ritiene che molti aspetti della versificazione «penes intelligentes possunt colligi alia omnia exempla» (da Tempo 1977: 60-61) ed è probabile che anche un simile dettaglio non sia stato specificato nuovamente in quanto già riferito e, pertanto, superfluo.

In ogni caso, questo avvicinamento di Gidino da Sommacampagna alla terminologia dantesca (o, comunque, a quella adottata da Dante) è in realtà piuttosto interessante, perché, se si escludono i due volgarizzamenti anonimi e inediti del testo che riportano in volgare la terminologia latina della *Summa* senza innovazioni,¹³ la stessa scelta del lemma *stanza* sarà

¹³ Alla c. 117r del codice Plimpton 180 si legge: «Perché le parte delle cantione destese alcuna volta sono più prolixie che le altre grande supradicte tre tante et alcuna volta quatro tante et più secundo che pare alli dicenti et rimanti et secundo la loro materia»; invece, il volgarizzamento del codice Aldini 441 alla c. 42r dice: «E le parte de la canzone destexa alguna fiada son più longe cha le grande sopradicte in triplo, zoè tre tanto, alguna

condivisa non solo da Baratella – che da subito, nel capitolo dedicato alla canzone, spiega che «il principio», ovvero tutta la parte del testo che non comprende il *fine* che oggi comunemente chiamiamo *congedo*, «po' fir compillà in molte stantie» (Baratella 2017: 113) –,¹⁴ ma anche, come si vedrà nel prossimo paragrafo, da Mario Equicola e, com'è ovvio, dalla *Poetica* di Trissino, dove il riferimento è per la prima volta riconducibile con certezza, più che alla *Vita nova* o alle altre attestazioni di un significato metrico del lemma, allo stesso *De vulgari eloquentia*: «la stanza, adunque, il cui nome, come piace a Dante, significa che in lei sta tutta l'arte de la canzone, è o verò continua o verò divisa» (Trissino 1970: 122).

È comunque notevole, si diceva, la scelta di Gidino di integrare il capitolo sulla scansione della *Summa* con un verso dantesco («E cominciò: – “Per esser giusto e pio”») di *Pd* XIX 13) tratto dalla terza cantica invece, che, come nel *Compendium* e nelle interpolazioni alla *Summa*, dalla prima, soprattutto se si considera che un esempio ugualmente calzante del fenomeno è già in *If* I 65-69, con la rima *fui/lui/ambedui*, poiché ci testimonia in Gidino una conoscenza del poema non limitata e circoscritta. Dallo stesso canto I, infatti, è tratto l'endecasillabo che esemplifica, in un'interpolazione che compare solo nei testimoni della famiglia *f* del trat-

fiada in quadruplo e più secondo la volontà dei ritimatori e di la lor materia».

¹⁴ Lo stesso lemma compare anche nelle ultime carte del codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che tramanda il trattato di Antonio da Tempo e, infine, una sorta di appendice metrica alla *Summa*, costituita da materiali piuttosto eterogenei sulla canzone e sulla frottola, nonché da parti del *Compendium* trascritte in volgare o tradotte in latino; alla c. 28r, infatti, nella descrizione della canzone *Deh, muta stile ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci, si legge: «Omnis stantia istius cantionis extensae habet versus quattuordecim. Primi quattuor concordantur in cruce et sunt undenarii et est prima particula». Del contenuto di questa appendice, già segnalato e parzialmente edito da Capovilla, è stata recentemente pubblicata un'edizione critica a cura di chi scrive, corredata da uno studio introduttivo dei problemi filologici, metrici e lessicografici che essa pone (Capovilla 1986a: 237-242; Conti 2025b).

tato di da Tempo, il fenomeno della sinalefe fra tre vocali contigue appartenenti a tre diverse parole:¹⁵

Quid autem dicendum est in hoc carmine: Che a imparare sempre fo sollicito? Aut E. in che scribitur aut non. Si scribitur, abicitur in scansione et dicemus ch'a imparare, et tunc conficitur diptongus in duabus dictionibus, ut chaim. [Tv MB Ve3 1509: licet diptongus sit conglutinatio duarum vocalium in eadem dictione vel sillaba, quare minime diptongus in duabus dictionibus faciendus est, et si facta fuerit licentia poetica censebitur]. Si vero non scribitur, scribemus ch'a imparare et abicitur in scansione, ut sic: ch'imparare. Non enim A. et I. stabunt in scansione, quia sillaba supraabundaret. [Unde si tres vocales in tribus dictionibus scribantur, prima abicitur et duae sequentes in duabus dictionibus remanent in scansione, ut che a imparare. Unde Dantes: Tanto è amara che po-ch'è più morte] (da Tempo 1977: 104).

Della stessa questione si legge, in maniera simile, anche nel paragrafo 5 del *Compendium*:

Se la dictione termina in vocale, la sequente comenza e termina pur in vocale et è sola sillaba, la terza pur comenza in vocale, ut Che a imparare sempre fo sollicito, over e in che se scrive o non. Se 'l se scrive, se geta via in scansione, e diremo: Ch'a imparare, e cussi se fa diftongo in doe dictione per licentia poetica, non altrimenti, ut Chaim. Tal licentia Dante usava, ut Tanto è amara che pocho più morte (oe fa lo diftongo); ma se e in che non se scrive, scriveremo Ch'a imparare: alora a se geta via in scansione, ut Ch'imparare. Se la dictione finisce in una vocale e l'altra comenze da vocale, mai non farà diftongo in doe dictione; convien

¹⁵ Le lezioni dei testimoni *f* (siglati Tv, MB, Ve3 e 1509) sono riportate da Andrews tra parentesi quadre; si è scelto qui di ristabilire un impiego più chiaro del corsivo, che, nell'edizione del 1977 da cui si cita, viene usato per indicare le differenze tra la versione α e quella β del passo, dal momento che tutto il blocco di testo riportato appartiene interamente a β . Le sottolineature, in questa e nella prossima citazione dal *Compendium*, sono aggiunte e indicano i passi che risultano identici nell'uno e nell'altro testo.

siano tre, come è dito *Che a imparare, Tanto è amara* (Baratella 2017: 104).¹⁶

Si tratta di problematiche sollevate a partire dal già menzionato passo del capitolo VII della *Summa* in cui Antonio da Tempo spiega il fenomeno della sinalefe e della sineresi nel computo delle sillabe in un verso e che, in quella che gli interpolatori β avranno avvertito come una superficialità dell'autore nel trattare la materia, viene allargata a coprire numerose altre casistiche in un affastellarsi continuo di interpolazioni che, talvolta, sembrano anche essere in contraddizione l'una con l'altra.¹⁷ Nei due passi riportati, nello specifico, si discute di un incontro fra tre vocali contigue in tre diverse parole e di come questo debba impattare sul computo finale del verso; tuttavia, al di là delle questioni metriche trattate così confusamente in questi passi, quello che ci interessa notare è che il Dante dell'*Inferno* viene utilizzato sia da un anonimo interpolatore sia da Francesco Baratella come *auctoritas* per dimostrare definitivamente, dopo il primo esempio di *Che a imparare sempre fo sollicito*, la liceità dell'incontro fra tre vocali. Si impiegano qui, infatti, per la prima volta la parola e l'esempio dantesco per dirimere una questione piuttosto spinosa della trattatistica antica sulla metrica del volgare.

¹⁶ Non è un caso che questo riferimento accomuni i codici del ramo *fe* e il *Compendium*. Sui rapporti fra questi testimoni e il trattato di Baratella ha già fatto in parte luce Guido Capovilla grazie alle prime indagini nate in margine ai suoi studi preparativi all'edizione critica, mai ultimata, dell'opera di Francesco Baratella (Capovilla 1981: 276-277); altre osservazioni sono poi state aggiunte in seguito grazie al reperimento, avvenuto solo più tardi a causa delle descrizioni troppo sommarie dei testimoni della *Summa* fornite da Andrews, del reale contenuto del già citato codice Latino XIII, 5 (Capovilla 1986a: 237-242).

¹⁷ Di questo affastellarsi dà in parte conto già Andrews sotto il lemma *Diptongus* nel *Glossario* posto in conclusione alla sua edizione critica della *Summa* (da Tempo 1977: 123); tuttavia, alle ricostruzioni del critico riguardo a questi aspetti, toccati nel capitolo VII del trattato di Antonio da Tempo e rielaborati anche da Baratella nei paragrafi 3-7 del *Compendium*, si sono rese necessarie alcune rettifiche di cui si discute nel paragrafo *Le «sei cosse» da sapere per comporre versi* dell'edizione critica della già citata appendice metrica alla *Summa*, che appunto tramanda anche il paragrafo 7 del rifacimento sia in volgare sia in una sua traduzione latina (Conti 2025b: 79-97).

5. Per quanto riguarda le *Institutioni* di Mario Equicola, in rapporto a Dante e, più in generale, all'utilizzo da parte del suo autore dei canzonieri antichi, molto è stato già osservato da Domenico De Robertis proprio nel corso delle sue indagini sulla tradizione delle *Rime* (De Robertis 1959); dunque, poco si potrebbe aggiungere sul rapporto che lega la conoscenza della poesia di Dante alle note che su di esso Equicola riversa in quello che è riuscito a provvisoriamente mettere insieme del suo trattato. Qualche osservazione, però, in merito a quei punti che si sono finora presi in considerazione può risultare fruttuosa.

Al di là dell'ampio «eruditissimo discorso della pittura» premesso alla vera e propria trattazione metrica, in cui già compare il nome di Dante, il primo punto che vale la pena rilevare è relativo, di nuovo, alla canzone e alla denominazione delle sue partizioni, riguardo alle quali si legge:

Delle canzoni sono più modi et le sue parti Dante nomina “stanze”; la sua compositione è lunga et grandiloqua, di parole gravi et sententie alte, ha et può haver più stanze. Stanza intendiamo quella pausa, dove delle rime le consonantie, il periodo et la sententia il più delle volte termina. Quella che appresso le viene non è costretta seguir l'ordine, o veramente il suono delle rime medesime, ma le diversifica nel medesimo numero di versi, come ha cominciato, ponendo l'altre rime (Equicola 1541: 11r-v).¹⁸

Si ritrovano in questa descrizione delle preoccupazioni che, a ben vedere, erano già proprie della *Summa* o del *Compendium*, quando non di entrambi: dalla lunghezza del metro, che stavolta non è definito in stretto

¹⁸ Di questo passo e delle successive citazioni dalle *Institutioni* si fornisce una trascrizione basata su un esemplare della *princeps* milanese del 1541 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Palat 12.12.2.68. Nelle trascrizioni si è adottato un criterio il più possibile conservativo, limitando gli interventi ai seguenti accorgimenti: adeguamento secondo l'uso moderno dell'impiego delle maiuscole e minuscole, della punteggiatura, degli apostrofi e accenti; distinzione tra *u* e *v*; uniformazione dei segni *f* ed *&* a *s* ed *et*. Le parentesi quadre non indicano, come di solito, le lacune del testo, ma delle integrazioni di chi scrive utili per rendere immediatamente comprensibili eventuali elementi sottintesi.

rapporto contrastivo rispetto alla ballata, alla sua pertinenza con «parole gravi et sententie alte», che andrà messa in relazione al carattere «totum morale et compositum super omnibus virtutibus» dell'esempio di Antonio da Tempo, fino anche alla possibilità di avere più strofe, riguardo alle quali si specifica anche qui la necessità di mantenere costante la stessa struttura ritmica pur modificando le rime tra una stanza e l'altra. Quello che più distingue la trattazione di Equicola da quanto si è finora visto è, invece, il diretto riferimento a Dante e alla dicitura di *stanza*, di cui si dà peraltro una definizione del termine per la quale non sembra esserci un diretto riferimento nei precedenti che si sono esaminati. Anche in questo caso, non traspaiono elementi per collegare in qualche modo queste indicazioni di Equicola, che pure lo nomina esplicitamente, ad altro che ai riferimenti che si potevano leggere nella *Vita nuova* e alle notazioni stilistiche, per quanto poco immediatamente comprensibili, della *Summa*. Resta, nondimeno, rilevante la decisione nelle *Institutioni* di prendere davvero anche Dante, assieme ad altri, come modello per la canzone, pur senza conoscere, come sembra, il *De vulgari eloquentia*; infatti, il resto della trattazione su questo metro prosegue elencando una serie di stralci o incipit di testi, da Guittone, Cavalcanti, Guinizzelli, Cino, Dante e da Sacchetti, usandoli per esemplificare meglio quegli aspetti che erano stati rilevati all'inizio della trattazione, come il numero delle stanze, dei versi nelle stanze e la struttura delle rime.¹⁹

¹⁹ A queste indicazioni di Equicola, tra l'altro, sono da riferire molto probabilmente due dei passi che si leggono in conclusione della stampa, seguiti dalle sigle BAN, che andranno sciolte con il nome di Matteo Bandello: «Credo che 'l numer delle stanze in ogni canzone et il numero de' versi nelle stanze possa esser maggior di ventuno et minor di sette, ché io non vorrei che noi strignessimo tanto questo dir in rima, che a me pare che debbia esser più libero del latino. BAN» e, subito dopo, «Il numero di concatenare i suoni delle rime nelle stanze et di moltiplicare esso numero è in arbitrio del poeta di maniera ch'io credo che non vi si possa far sopra regola generale, ma bisogna pigliar consiglio dalle orecchie. BAN» (Equicola 1541: 25r-25v). È ragionevole pensare che si tratti di due delle postille lasciate sul manoscritto perduto dell'opera, appunto da Bandello e l'ultima da Girolamo Claricio, poi inglobate nel testo dallo stampatore (Doglio 1982: 535; Giorgi 2024: 22-24).

Rispetto alla *Summa* è, invece, diversa la questione riguardo alla terza rima, poiché non si trova nelle *Institutioni* una trattazione integrale del serventese, ma, dopo una brevissima sezione sul sonetto, c'è un paragrafo sull'ottava rima a cui segue quello sui «terzetti»; solo alla fine del trattato, nelle note non organicamente e logicamente legate al resto dell'opera, si legge: «Sotto 'l sermontese mi persuado [Antonio da Tempo] include l'ottava rima, benché di sei versi ancora n'ho visto, e i terzetti» (Equicola 1541: 24r). Analizzando meglio queste parti del testo, si possono rinvenire segnali che indicano come Equicola doveva aver avuto tra le mani un testimone α della *Summa*, senza le ampie interpolazioni relative alla terza rima e all'ottava, e – dato che anche in altri luoghi dimostra di ricavare le sue informazioni da memorie di lettura del trattato («Antonio del Tempo, che io mi ricordi, delle sestine non parla»; Equicola 1541: 21r) o da appunti piuttosto che da un confronto immediato e diretto col testo –,²⁰ può aver a posteriori ricostruito il serventese 51 *duplex et duatus*, effettiva-

²⁰ Un indizio in questa medesima direzione è anche ciò che Domenico De Robertis riporta dalla carta 21v del manoscritto N.III.10 della Nazionale Universitaria di Torino, dove accanto al nome di «antonio del tempo iudice paduano» una mano che egli riteneva «quasi certamente dell'Equicola» scrive: «il q(ua)le scrisse un libro d(e) larte d(e) co(m)poner i(n) rima: < che(e) [...] lo ho visto >» (De Robertis 1959: 200-201; Capovilla 1986a: 247-248). Alla stessa maniera, anche le indicazioni sulla scansione del verso, che si leggono nella stampa delle *Institutioni* solo a partire dalla c. 25r, e dunque nella meno logicamente strutturata conclusione dell'opera, sono chiaramente tratte dalla versione α dell'opera, dato che manca tutta la discussione estesa, di cui precedentemente si è vista solamente una piccola parte relativa al verso di *If I 7*, sui vari fenomeni che alterano il computo sillabico: «Primo circa questo esponeremo l'opinione di M. Antonio del Tempo, la sentenza del quale è che non possa esser buon rimatore se non sa grammatica. Vuole che “Dio”, “mio”, “tuo”, “suo”, “mai”, “hai” siano monosillabi alli rimanti, et che di “beato”, “creato” et simili si rimuova una lettera pur che non sia in fine del verso, che all'ora non si remove vocale alcuna. Rende ragione perché i rimanti usano più tosto parole toscane che d'altro paese; afferma procedere, perché la lingua Tosca è più propinqua alla letterata, et per questo esser più comune et più intelligibile; non nega però che non si possono usar vocaboli d'altri idiomi. Nella scansione, o pronunciazione de' versi volgari scrive esser alcuni che, sotto la vocale che si ha da rimuovere, pongono un punto, pe' il quale nota che la precedente vocale si ha da cancellare; dice che alcuni non la scrivono et a lui par che si debbia scrivere et nella scansione rimuovere».

mente di sei versi, come una specie di ottava e il 52 *caudatus* come una terzina. Ciò sembra essere confermato anche da quello che Equicola scrive dell'ottava rima:

Come dalle canzoni nascono ballate et madriali, così il sonetto è padre dell'ottava rima et de' terzetti. Questo modo di scrivere da Antonio del Tempo è chiamato sermontese, o vero serventesi, et dice che si solea scrivere in questa generatione i fatti degli antichi o de' presenti huomini magnanimi, sì come hora vediamo gli scritti de' romanci. Antonio detto sotto questo modo pone tre esempj, perché ciascuno li potrà vedere (Equicola 1541: 23r).

Da questo brano si evince chiaramente che l'autore doveva avere bene in mente il passo della *Summa* dove si dice che il nome *sermontesium* deriva «quasi a *sermone*, quia sermo quidam vulgaris et non subtilis aliorum verborum moralium in ipso continetur, vel gestorum antiquorum vel parentium cum rithimis et consonantiis» (da Tempo 1977: 78), ma soprattutto si comprende bene che i testi che Equicola aveva potuto leggere in quel capitolo erano solamente tre, ovvero gli originali serventesi 50, 51 e 52 della versione *α*, senza le citazioni interpolate da *IfI* 1-12 e dall'ottava IV 109 del *Filostrato*.

In ogni caso, stabilita la versione della *Summa* nota a Equicola, il capitolo delle *Institutioni* sulla terza rima, che egli chiama *terzetti*, si sviluppa a partire dall'ottava la quale, come si è visto, Equicola, che certamente doveva attingere a informazioni relative a questi metri da più fonti, ritiene derivi assieme al metro della *Commedia* dal sonetto:

Levati i due ultimi versi, che sono di concordanti rime, senz'altra interposizione d'altro verso, possono diventar terzetti, come in tutta la *Comedia* di Dante vediamo, et li preclarissimi *Trionfi* del Petrarca. La fine si conclude con un verso solo aggiunto al terzetto, come in questo:

“Et so i costumi, e i lor sospiri, e i canti
e 'l parlar rotto, e 'l subito silentio,
e 'l brevissimo riso, e i lunghi pianti,
et qual è il mel temprato con l'assentio” (Equicola 1541: 23v).

Anche qui torna nuovamente il riferimento a Dante e al suo poema, ma non pare che si possa notare una sua qualche posizione di privilegio sulla terzina, se Equicola preferisce menzionare i *Trionfi* come esempio anziché la *Commedia*, né pare che si attribuisca a lui la paternità del metro, la cui struttura è addirittura spiegata, in maniera praticamente inedita, partendo da quella dell'ottava rima; una spia senz'altro preziosa di come la terza rima poteva essere letta all'inizio del Cinquecento.

6. Come si è visto finora, ripercorrere la *Summa* e i trattati che da essa sono derivati soffermandosi sui luoghi in cui Dante e la sua poesia sono direttamente chiamati in causa ha permesso di concentrarsi su alcune questioni di metrica dantesca piuttosto complesse. L'occasione di riflettere su aspetti così minuti si rivela in realtà di una certa importanza, perché ci permette di affrontarle dal punto di vista privilegiato dei primi, se pur periferici, intellettuali che si sono occupati di una questione tanto complessa e delicata come la metrica del volgare, prescindendo, per le ragioni che si sono elencate, dalle teorie esposte nel *De vulgari eloquentia*, e ci lascia dunque la possibilità di inquadrarle lasciando da parte le nostre moderne cognizioni metriche.

Partendo dagli spunti offerti dalle indicazioni, spesso molto problematiche se non addirittura enigmatiche, di Antonio da Tempo e dal modo in cui gli interpolatori della *Summa* e i suoi molti rifacimenti si sono comportati per cercare di integrarle o chiarificarle, si è potuto osservare, da una prospettiva diversa e resa possibile dal lavoro su testi editi e inediti in vista della creazione del Corpus TraMA, l'evolversi di questioni legate al lessico metrico, come quello della canzone, e alle strutture, come la terza rima, tuttora dibattute e centrali per gli studi danteschi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1968): *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Antenore.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (2011): *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere. Volume I: Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori, pp. 1065-1547.
- ALIGHIERI, D. (2012): *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in ID., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume III: De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno Editrice.
- ALIGHIERI, D. (2015): *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in ID., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume I: Vita nuova · Rime. Tomo I: Vita nuova · Le rime della 'Vita nuova' e altre rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, pp. 1-289.
- BARATELLA, F. (2017): *Compendium particolare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, a cura di E. De Luca, Firenze, Franco Cesati Editore.
- BELTRAMI, P.G. (2011a): *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BELTRAMI, P.G. (2011b): s.v. *Stanza*, in *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 27 settembre 2011, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=027461.htm>.
- BEMBO, P. (1966): *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, pp. 71-309.
- BOCCACCIO, G. (1964): *Teseida delle nozze d'Emilia. Chiose*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 253-664.

- BORRELLI, C., CONTI, U. (2025): *Aggiornamenti dal laboratorio di CLIO. Nuovi strumenti per lo studio della lirica italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» XXX (in corso di pubblicazione).
- CAPOVILLA, G. (1981): *Accertamenti sul testo e sulla struttura del 'Compendio ritimale' di Francesco Baratella*, «Metrica» II, pp. 123-138, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 271-288 (da cui si cita).
- CAPOVILLA, G. (1986a): *I primi trattati di metrica italiana (1332 1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica» IV, pp. 109-146, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 211-252 (da cui si cita).
- CAPOVILLA, G. (1986b): s.v. *Metricologia*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, 4 voll., Torino, UTET, vol. III, pp. 169-77, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 253-270 (da cui si cita).
- CONTI, U. (2025a): *TraMA: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, in *Cum neminem ante nos': i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. Borrelli, U. Conti, G. Orobello e G. Zava, Pisa, Pacini (in corso di pubblicazione).
- CONTI, U. (2025b): *Un'appendice metrica a un testimone della 'Summa' di Antonio da Tempo: il codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, Siena, Edizioni Unistrasi.
- CONTI, U. (2026): *La terzina*, in *La poesia di Dante. Nuove indagini e prospettive*, a cura di L. Leonardi e V. Brancato, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo (in corso di stampa).
- DA BARBERINO, F. (1905-1927): *Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana.
- DA SOMMACAMPAGNA, G. (1993): *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.P. Caprettini, riproduzione fotografica del codice CCCCXLIV della Bi-

- biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, Verona, La Grafica Editrice.
- DA TEMPO, A. (1869) *Delle rime volgari: trattato di Antonio da Tempo, giudice padovano, composto nel 1332, dato in luce integralmente ora la prima volta per cura di Giusto Grion*, a cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli.
- DA TEMPO, A. (1977): *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- DEBENDETTI, S. (1906-1907): *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi medievali» II, pp. 59-82.
- DE ROBERTIS, D. (1959): *La composizione del 'De natura de amore' e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di Filologia Italiana» XVII, pp. 189-220.
- DOARDO, G. (2025): *La canzone negli antichi trattati di metrica*, in 'Cum neminem ante nos': *i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. Borrelli, U. Conti, G. Orobello e G. Zava, Pisa, Pacini (in corso di pubblicazione).
- DOGLIO, M.L. (1982): *Le 'Istituzioni' di Mario Equicola: dall'Institutio Principis alla formazione del segretario*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLIX, pp. 505-535.
- EQUICOLA, M. (1541): *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, e con molte segrete allegorie circa le Muse e la Poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo.
- EQUICOLA, M. (1555): *Introduzione di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua Volgare; con uno eruditissimo Discorso della pittura, Et con molte segrete allegorie intorno a le Muse, & alla Poesia*, Venezia, per Sigismondo Bordogna.
- FACINI, L., GALAVOTTI, J., SOLDANI, A., ZOCCARATO G. (2020): *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Fa-

- cini, J. Galavotti, A. Soldani e G. Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it.
- FEDI, B. (2019): *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, a cura di B. Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- GALLO, F.A. (1985): *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, vol. V, pp. 149-57.
- GIORGI, M. (2024): «*Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere*»: alcune fonti per le 'Institutioni' di Mario Equicola, in *La metrica attraverso i trattati*, a cura di E. Coppo e F. Roncen, Padova, Padova University Press, pp. 19-40.
- GRAYSON, C. (1975): *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 3 voll., Roma, Bulzoni, vol. III, pp. 85-100.
- GUADAGNINI, E. (2002): s.v. *Clàusola*, in *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 14 ottobre 2002, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=010079.htm>.
- LARSON, P. (2007): *Primordi della ballata politica italiana*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, pp. 413-429.
- LEONARDI, L. (2013): *LirIO. Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 2. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi e A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, poi in *LirIO. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, <http://lirioweb.ovi.cnr.it/>.
- MARRANI, G. (2016): *Il corpus: discussione*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario 1985-2015*, Atti del convegno internazionale

- sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Firenze 16-17 dicembre 2015, a cura di L. Leonardi e M. Maggiore, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 133-38.
- MARRANI, G. (2019): *I corpora OVI e l'edizione critica dei testi in versi, in Italiano antico, italiano plurale. Testi e lessico del Medioevo nel mondo digitale*, Atti del convegno internazionale in occasione delle 40.000 voci del TLIO, Firenze 13-14 settembre 2018, a cura di L. Leonardi e P. Squillaciotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-57.
- MARTI, M. (1978): Recensione ad A. da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, «Giornale storico della letteratura italiana» CLV, pp. 295-299.
- PAZZAGLIA, M. (1978): Recensione ad A. da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, «Studi e problemi di critica testuale» XVII, pp. 209-225.
- PUCCI, A. (1772): *Delle poesie di Antonio Pucci*, 4 voll., a cura di I. di San Luigi, Firenze, Cambiagi, vol. I.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (1997): *Poétiques du Moyen Age* (supervisionato da), in *Histoire des poétiques*, a cura di J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier e J. Weisgerber, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 33-108.
- SUITNER, F. (2024): *Il verso della 'Commedia': la terzina di Dante*, a cura di F. Suitner, Firenze, Le Lettere.
- TRISSINO, G.G. (1970): *Poetica. Divisioni I-IV*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. I, Bari, Laterza, pp. 21-158.
- VALESE, F. (2020): *La trattatistica metrica seicentesca e la terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it, pp. 225-242.