

PUBBLICAZIONI DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
LINGUISTICA E LETTERATURA
DELL'UNIVERSITÀ DI LECCE

Volume 14



UNIV. LETT
LECCE
1998
1
TOP 814561

DAI SICILIANI AI SICULO-TOSCANI LINGUA, METRO E STILE PER LA DEFINIZIONE DEL CANONE

Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998)

a cura di ROSARIO COLUCCIA - RICCARDO GUALDO



GALATINA
CONGEDO EDITORE
MCMXCIX

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI E LINGUISTICI SICILIANI
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LINGUISTICA E LETTERATURA

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AimBel = *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, éd. M. DUMITRESCU, Paris, Champion, 1935.
- AimPeg = *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. W. P. SHEPARD e F. M. CHAMBERS, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a c. di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- CONTINI 1960 = *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 tt.
- Dante = DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1946.
- FqMars = *Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. S. STROŃSKI, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.
- GiacLent = GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a c. di R. ANTONELLI, Roma, Bulzoni, 1979.
- Girart de Roussillon* = *Girart de Roussillon, chanson de geste*, éd. W. M. HACKETT, Paris, Picard, 1953-55, 3 voll.
- PANVINI 1962-64 = B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*. Vol. I. *Introduzione, testo critico, note*. Vol. II. *Glossario*, Firenze, Olschki.
- Perd = *Les chansons de Perdigon*, éd. H. J. CHAYTOR, Paris, Champion, 1926.
- PVid = PEIRE VIDAL, *Poesie*, a c. di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

NOTA. Le due cifre separate da un punto che fanno seguito ai nomi abbreviati dei trovatori rimandano alla *Bibliographie der Troubadours* di A. PILLET e H. CARSTENS, Halle, Niemeyer, 1933. Salvo diversa indicazione, i Siciliani e i Siculotoscani sono citati secondo il testo di CLPIO.

PIETRO G. BELTRAMI

OSSERVAZIONI SULLA METRICA DEI SICILIANI
E DEI SICULO-TOSCANI

La poesia dei Siciliani è una riedizione non passiva, ma ricca di elementi originali, della poesia dei Provenzali in altra lingua, ma non in altra metrica, almeno nei tratti fondamentali: a parte le differenze di notazione della misura del verso, i repertori metrici dei Siciliani e degli Stilnovisti¹ sono fondamentalmente sovrapponibili a quelli dei Provenzali, dei Galegoportoghesi e dei Francesi.²

C'è ovviamente una novità ricca di futuro, cioè il sonetto, di cui dirò qualcosa alla fine soltanto per un aspetto particolare, perché ad esso è dedicata in questo convegno una relazione a parte; e c'è un uso rilevante della rima interna, al quale pure è dedicata una relazione: mi limito a osservare che il primo problema, se si vogliono considerare i rapporti coi Provenzali, è lo statuto di questa figura proprio presso questi ultimi, al di là della semplificazione di Frank, che fa corrispondere verso e rima in modo ragionevole per un repertorio, ma in effetti brutale e, nonostante le doppie schede, un poco fuorviante.

Sul provenzalismo prosodico dei Siciliani citerò soltanto, senza affrontarla qui di nuovo, la questione dell'endecasillabo, che è ancora il *décasyllabe* dei Provenzali ed è anche al tempo stesso un verso nuovo, che mostra bene, anche sotto questo profilo, il generale rapporto di imitazione, emulazione e innovazione che i Siciliani intrattengono con i loro modelli. È già propria dei Siciliani quella che ho definito, studiando questo argomento, la predilezione italiana, non provenzale, per il settenario, e in particolare per la commistione di endecasillabo e settenario; notavo allora che le poesie di endecasillabi e settenari (cioè in provenzale di *décasyllabes* e *esasyllabi*) sono 90 sui meno di 350 testi del *corpus* schedato da Antonelli, e solo una quarantina sui più di 2500 testi del repertorio di Frank, dove invece è molto più comune la combinazione del *décasyllabe* con l'ottosillabo (novenario) o con l'eptasillabo (ottonario); e continuo a vedere in ciò una buona spiegazione per il fatto che in italiano l'accento sulla sesta sillaba è diventato da subito un punto di riferimento interno al

¹ ANTONELLI 1984, SOLIMENA 1980.

² FRANK 1953-57, TAVANI 1967, MÖLK-WOLFFZETTEL 1972.

verso del tutto alla pari con quello sulla quarta.³

Caratterizzante della prosodia dei Siciliani, e poi degli italiani, è l'assoluta normalità dell'uscita piana del verso, che si sostituisce alla disponibilità di uscite maschili e femminili tipica della versificazione provenzale: ciò motiva la scelta dei repertori di Antonelli e Solimena, ragionevole ma fastidiosa,⁴ di indicare la misura sulla base dell'uscita piana, perdendo la corrispondenza con le misure dei repertori dei Provenzali, dei Francesi e dei Galego-portoghesi. Già nella versificazione provenzale, sebbene valesse il principio che l'uscita maschile o femminile non modifica la misura del verso, verificabile bene nei testi non lirici, le due uscite non erano in realtà utilizzabili l'una per l'altra nei testi lirici strofici: in questi ultimi, con rarissime eccezioni, anche quando le rime cambiassero da una strofe all'altra (*coblas singulares*) i versi di posto corrispondente nelle diverse strofi dovevano avere lo stesso tipo di uscita. La scelta dei Siciliani di codificare uno solo dei due tipi ha un effetto imponente e di lungo periodo sulla tradizione italiana, nella quale fino al Cinquecento l'uso delle rime tronche (come quello delle sdruciole) è un contrassegno di stile minore o almeno "non elevato". Dipende certamente dal diverso tipo di lingua, ma deve avere agito anche una ragione di gusto, perché la lingua di per sé giustificerebbe un uso molto più raro che in provenzale, non una tendenziale rimozione; e del resto, quando in Italia le rime tronche sono parse degne di uso nello stile elevato, dal tardo Cinquecento in poi, non si è esitato ad introdurle a forza, con tutti quegli *amor*, *cuor*, *dolor* e via dicendo che da Pascoli in poi son diventati nuovamente innaturali e da evitare, ma che hanno caratterizzato il genere lirico dell'ode-canzonetta per circa tre secoli.

Ma la questione della lingua si pone in modo molto più rilevante quando si guarda la poesia dei Siciliani attraverso il filtro della tradizione che ce l'ha trasmessa: un punto critico è a questo proposito la questione della cosiddetta rima siciliana.

Recentemente la dottrina acquisita che i Siciliani scrivessero in siciliano (come lingua di un genere poetico, com'è normale nelle letterature romanze medievali, non ovviamente come lingua materna di tutti coloro che la usavano) è stata duramente attaccata da Glauco Sanga nel suo libro sulla "rima trivocalica",⁵ senza peraltro incontrare un grande consenso fra gli studiosi; si può ricordare la giornata di studi tenutasi a Bologna nel maggio 1997, dove gli interventi furono quasi tutti in contrario (si attendono ora gli atti). Condivido anch'io nell'insieme le obiezioni, in partico-

lare quelle sinteticamente esposte da Brugnolo nel suo saggio d'insieme sulla Scuola siciliana,⁶ e cioè, sintetizzando ulteriormente: (1) i casi in cui le rime "imperfette" secondo il sistema italiano diventano perfette se si riportano le forme al vocalismo siciliano pesano troppo, rispetto ai pochi irriducibili, per mettere davvero in crisi l'idea che la ragione sia il toscaneggiamento, nonostante tutti i problemi particolari che non vanno certo mascherati; (2) il frammento zurighese scoperto da Giuseppina Brunetti mostra un diverso travestimento linguistico di una base siciliana; (3) inoltre il siciliano della poesia doveva essere una lingua composita, ricca di gallicismi, di latinismi e soprattutto di forme alternative, in cui per esempio si poteva rimare *amuri* con *valuri*, ma anche *amòri* con *còri*:

solo a questo prezzo una lingua che non aveva dietro di sé alcuna tradizione scritta, nemmeno di tipo pratico e documentario, poteva realizzarsi *ipso facto* come lingua poetica, dunque come lingua speciale, per definizione svincolata da ogni immediato naturalismo linguistico (BRUGNOLO 1995: 284).

Non credo perciò che la teoria del toscaneggiamento sia messa in crisi da alcuni casi in cui non è possibile riportare le rime dei codici toscani al sistema vocalico siciliano, come la teoria della rima fonologicamente perfetta in provenzale non è messa in crisi dalle eccezioni interessanti, ma rare, che ho esaminato in un contributo recente,⁷ alle quali se ne potranno forse aggiungere altre. Non lo credo per una ragione di metodo: non solo perché le eccezioni sono in astratto sempre possibili, ma perché non si può rinunciare alla distinzione fra regola ed eccezione se non a prezzo di formulare regole che spiegano tutto.

Un'altra spiegazione della rima siciliana, apparentemente seducente, è stata proposta da AValle,⁸ che com'è noto ha chiamato in causa il modello del latino merovingico. Credo che nemmeno questa sia una buona spiegazione, per una ragione che non mi sembra sia stata abbastanza considerata. Un aspetto della rima siciliana che a me pare centrale è infatti che essa nel sistema toscano, tanto nei testi dei Siciliani toscanizzati quanto nei toscani, non è una regola, ma un'eccezione ammessa, una *possibilità*,⁹ perché la regola statisticamente inoppugnabile è sempre quella del siste-

⁶ BRUGNOLO 1995: 279-86.

⁷ Cfr. BELTRAMI 1992.

⁸ AVALLE 1979: 72-76.

⁹ Con i dati di AVALLE 1979: 73: "Ce type de rime représente le 11 % du total chez le Notaro (118 cas sur 1073 vers), le 10 % du total chez Guido delle Colonne (34 cas sur 315 vers), le 6 % chez Tomaso di Sasso (4 cas sur 60 vers), le 16 % chez Stefano Protonotaro (34 cas sur 201 vers). La moyenne descend considérablement chez les Toscans". AValle sembra considerare queste percentuali rilevanti, mentre a me sembrano abbastanza basse da giustificare il discorso svolto nel testo; significativo è invece il calo rilevato nella poesia toscana.

³ Cfr. BELTRAMI 1990.

⁴ Cfr. ANTONELLI 1984: XLV; BELTRAMI 1983; VATTERONI 1986.

⁵ SANGA 1992.

ma di rime su cinque vocali, entro il quale la rima siciliana "fa macchia", tanto che la direzione di sviluppo va verso il suo riassorbimento (con soluzioni di passaggio anche imbarazzanti, come la creazione, forse non solo grafica e non solo ad opera di copisti, di forme "speciali" che si usano solo per la rima e rispuntano nella tradizione italiana fino al celebre *nui* del manzoniano *Cinque maggio*). Vero è che la rima di *e* con *i* e di *o* con *u* si trova anche nella poesia del nord estranea alla tradizione lirica toscana, ma anche qui è un'eccezione fortemente minoritaria rispetto alla totalità delle rime, come dicono i dati forniti dallo stesso Avalle;¹⁰ e non credo nemmeno che qui la ragione sia la stessa che vale per la poesia toscana. Deve invece trattarsi, in questo caso, di oscillazioni dovute a un sistema metrico meno rigoroso di quello trobadorico, quello stesso nel quale non a caso si incontra anche l'anisosillabismo: non voglio dire che l'anisosillabismo sia indizio di *rudesse*,¹¹ ma di fatto quello dei poeti che consideriamo consiste in una forma debole di isosillabismo, un isosillabismo tendenziale nel quale una misura di riferimento è realizzata con approssimazione.¹² Se fosse vero, infatti, che le rime *e: i, o: u* risalgono, come ha indicato Avalle, ad un retroterra latino, "merovingico" quanto si vuole, dovremmo aspettarci di incontrare testi di sufficiente estensione nei quali questa rima sia non solo lecita o tollerata, ma sullo stesso piano, altrettanto frequente di quella *e: e, o: o*. Quest'ultimo è invece il caso della rima di *ò* aperta con *ó* chiusa e di *è* aperta con *é* chiusa: è per questa che mi sembra più ragionevole invocare il latinismo, che nella poesia lirica toscana può avere interagito con l'influsso dovuto al toscaneggiamento dei Siciliani.

Perciò, della sintesi per il resto ineccepibile di Brugnolo, non condivido l'opinione che la rima siciliana derivante dal toscaneggiamento si sia innestata su una metrica che ammetteva la rima trivocalica:

¹⁰ AVALLE 1979: 73-74: "En calculant les pourcentages, on a la surprise de constater que le taux de ce type d'homophonie rejoint chez presque tous les poètes du nord représentés dans les manuscrits du 13ème siècle (avec la seule exception de Ugucione da Lodi qui ignore cette possibilité) des valeurs particulièrement élevées [ma non si direbbe, confrontando le cifre]. On part d'un niveau qui dépasse à peine le 1 % dans l'*Istoria* du Pseudo-Ugucione (14 cas sur 1141 vers), pour arriver à 2 % dans la *Prière* conservée dans le manuscrit de Lyon (4 cas sur 208 vers), à un peu plus que le 3 % dans la *Passion* lombarde du manuscrit du Vatican (8 cas sur 238 vers), presque à 4 % dans le *Splanamento* de Pateg (24 cas sur 606 vers), et à 9 % dans les *Proverbia* vénitiens (68 cas sur 755 vers). Les valeurs augmentent encore dans le seul poème assonancé appartenant au groupe des textes du nord, c'est-à-dire l'*Antichrist* du manuscrit de Madrid, où l'on trouve non moins de 143 cas d'assonance entre *e* fermé et *i* et entre *o* fermé et *u* sur 426 vers, ce qui représente presque le 34 % du total".

¹¹ Con le parole di AVALLE 1979: 74, che tende a respingere l'ipotesi che le rime *e: i* e *o: u* siano spiegabili "en faisant appel à des raisons (d'ailleurs plutôt mystérieuses) comme la rudesse de ces poètes, la structure jongleresque de leurs oeuvres, et ainsi de suite".

¹² Cfr. BELTRAMI 1995.

In realtà il principio, o meglio la possibilità, della rima trivocalica serve piuttosto a spiegare [...] perché i Toscani abbiano ampiamente accolto, e quindi sanzionato (al punto da ricavarne un vero istituto metrico della loro poesia, la cosiddetta «rima siciliana»), tutte le «imperfezioni» in rima che il toscaneggiamento dei testi siciliani aveva determinato" (BRUGNOLO 1995: 281 n. 32; corsivo mio).

Dev'essere invece stato l'emergere di rime *e: i* e *o: u* a creare per un certo tempo, su una base metrica e non solo metrica risalente due volte ai Provenzali (cioè per via indiretta tramite i Siciliani e per via diretta tramite l'autonomo ricorso ad essi come modelli), la possibilità di una rima effettivamente trivocalica (*ò* aperta con *u*, sotto il nome di Guittone) come eccezione ammessa, ma con una tendenza al riassorbimento nel sistema che si concluderà con Petrarca (ma già in Dante la percentuale è minima). Invece la rima di *o ed e* aperte con le corrispondenti chiuse ha una base più solida nel latinismo, non è un'eccezione ma una regola e resiste senza contrasti in tutta la tradizione italiana; ma una buona ragione per pensare che la causa scatenante sia la stessa che vale per la rima siciliana è che essa è estranea al resto della poesia lirica romanza.

Credo anch'io, dunque, opportuno tenere fermo il punto che i Siciliani scrivevano in siciliano, e affrontare con pazienza i problemi che ugualmente si pongono per alcune rime. Ne consegue un'osservazione, banale ma forse non inopportuna. Per distinguere i Siciliani propriamente detti dai Siculo-toscani si integra com'è noto il criterio dell'appartenenza alla corte di Federico II, applicabile con ragioni documentarie solo ad una parte dei casi, con la testimonianza del codice Vaticano, nel senso che si attribuiscono alla prima scuola, in linea di massima, i poeti raccolti nei primi quattro fascicoli di testi di questo codice. I due criteri hanno un valore euristico, in assenza di altra documentazione, ma la distinzione cui essi ci aiutano a dare corpo è linguistica. Prendendo come base il repertorio di Antonelli, che distingue nel *corpus* dell'edizione Panvini i Siciliani propriamente detti dagli altri, per i 151 testi che ricadono nel primo caso si deve ritenere che essi fossero scritti in siciliano, e poi toscanizzati; per gli altri 192 testi, si deve invece ritenere che essi fossero originariamente scritti nella stessa lingua in cui li leggiamo nei manoscritti. Per questa ragione, lo statuto della rima siciliana nei due gruppi di testi è diverso:¹³ nei primi, si deve ritenere che essa sia un risultato della toscanizzazione; nei secondi, si deve invece ritenere che essa sia una forma di libertà metrica indotta dal valore di modello dei testi toscanizzati. Ma per discutere dell'origine della rima siciliana non serve a nulla spogliarne le occorrenze nella poesia diversa da quella siciliana propriamente detta, perché per la poesia non si-

¹³ Giustamente perciò Antonelli ordina il regesto delle rime siciliane in due serie distinte.

ciliana la spiegazione fondata sul toscaneggiamento e quella fondata sull'idea che la poesia siciliana fosse composta all'incirca nella stessa lingua in cui la leggiamo sono del tutto equivalenti, e perciò la casistica non ha alcun valore dirimente.

Ciò detto, la teoria secondo la quale la rima siciliana nasce dal toscaneggiamento dei testi siciliani (che continuo, con la maggioranza degli studiosi, a ritenere valida) induce a porsi qualche ulteriore domanda sui modi della circolazione e della trasmissione antica, e cioè sul rapporto tra oralità e scrittura e, inevitabilmente, tra poesia e musica.

Si consideri un passo del *De Vulgari Eloquentia* che Sanga cita a sostegno della sua teoria,¹⁴ dal quale può sembrare (ed anche a me è sembrato) che Dante affermi che i Siciliani scrivevano all'incirca nella sua stessa lingua:

nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur, et eo quod per plures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, puta in cantionibus illis *Ancor che l'aigua per lo foco lassi, et Amor, che lungiamente m'hai menato* [...] Et dicimus quod, si vulgare sicilianum accipere volumus secundum quod prodit a terrigenis mediocribus, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur, prelationis honore minime dignum est, quia non sine quodam tempore profertur; ut puta ibi: *Tragemì d'este focora se t'este a bolontate*. Si autem ipsum accipere volumus secundum quod ab ore primorum Siculorum emanat, ut in preallegatis cantionibus perpendi potest, nichil differt ab illo quod laudabilissimum est, sicut inferius ostendimus (I xii 2, 6).

Dante in realtà oppone qui il volgare dei *primores Siculi*, che "nichil differt ab illo quod laudabilissimum est", a quello dei *terrigenae mediocres*. Il fatto che per quest'ultimo, che rifiuta, egli usi come esempio un testo anch'esso tramandato dal Vaticano fa velo al fatto che qui sono opposte due distinte tradizioni: una è quella 'alta' dei testi che circolavano toscanzizzati, e che avevano assunto valore di modello in Toscana, l'altra è quella dei testi che erano rimasti estranei alla toscanzizzazione e alla nuova linea vincente della poesia toscana, e perciò erano destinati a cadere nell'oblio in cui sono poi effettivamente caduti.

La tradizione 'alta' deve dipendere da un unico archetipo toscanzizzato, quello di cui parlava Contini, ripreso da Folena;¹⁵ vale come argomento in favore della parentela fra i codici la stessa osservazione che Sanga formula partendo dall'assunzione che siano invece indipendenti:

¹⁴ SANGA 1992: 205-6. Il *De Vulgari Eloquentia* è cit. da MENGALDO 1979.

¹⁵ CONTINI 1952; FOLENA 1964: 373: "Als weitere Besonderheit ist festzuhalten, daß für die toskanische Überlieferung der Sizilianischen Schule aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem toskanischen Archetyp zu rechnen ist [...]. In diesem Archetyp war die Toskanisierung offenbar schon verhältnismäßig ausgeprägt, und die verschiedenen Handschriften setzen sie mannigfaltig fort".

I componimenti della Scuola siciliana sono *linguisticamente omogenei* e i principali codici che ce li hanno conservati sono indipendenti, quindi dovremmo supporre che gli amanuensi abbiano *indipendentemente* tradotto *tutti allo stesso modo* (SANGA 1992: 199).

Forse non è mai esistito un archetipo siciliano, giusta il dubbio fondatamente espresso da Brugnolo,¹⁶ ma la tradizione cui appartengono i codici toscani deve risalire non tanto ad un banale episodio di sovrapposizione di una patina linguistica a un'altra nella copiatura dei testi, quanto ad una vera e propria operazione culturale, che ha immesso i testi siciliani in Toscana e in toscano con la stessa dignità libraria che avevano acquisito, all'epoca, i prodotti dei Provenzali. Resterà probabilmente impossibile, con i dati che si possiedono, identificare precisamente il luogo, il tempo e la responsabilità di una tale operazione, ma se ne può comprendere la ragione: o si è trattato della volontà di imporsi nell'ambiente toscano, adottandone la lingua, da parte della stessa corte di cui la poesia siciliana era una manifestazione culturale, oppure, da parte dei toscani, della volontà di assorbire e di rilanciare un'esperienza poetica sentita come esemplare entro le nuove esperienze che si svolgevano nel loro ambiente.

Questo è il tramite fra i Siciliani e noi, che siamo rimasti coi discendenti di quell'archetipo; ma ci si deve domandare: sono tutti qui, e sono solo libreschi i tramiti fra la poesia siciliana e quella toscana? E prima ancora, sono solo libreschi i tramiti fra la poesia siciliana e quella provenzale?

Per il passaggio dalla Sicilia in Toscana, si prenda per cominciare il caso dei discordi di Bonagiunta.¹⁷ Nel suo libro sul discordo, Canettieri ha messo in rilievo le relazioni intertestuali fra *Quando veggio la rivera* e due discordi siciliani, *Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini e l'anonimo *De la primavera*.¹⁸ Canettieri ritiene quest'ultimo, piuttosto che l'altro, modello diretto di Bonagiunta, e coinvolge nel sistema di relazioni anche Giacomino Pugliese; ma la domanda che qui interessa è se abbia senso l'imitazione di un discordo per via puramente testuale. Sebbene la canzone dei Provenzali sia un genere musicale tanto quanto il discordo, infatti, l'imitazione del testo scritto e della sua struttura metrica è cosa

¹⁶ "Un canzoniere *siciliano* dei Siciliani, vale a dire un serio trattamento librario della loro produzione poetica, non dev'essere mai esistito; devono essere esistite solo raccolte minori, d'occasione, non ordinate. Se è così, si spiegherebbero non solo il totale naufragio della tradizione originaria, che consegue al tramonto della potenza sveva, ma anche le frequenti confusioni attributive nei canzonieri toscani" (BRUGNOLO 1995: 286).

¹⁷ *Quando veggio la rivera* e *Oi amadori, intendete l'affanno*, riediti ora da CHESSA 1995.

¹⁸ CANETTIERI 1995: 311-12.

pensabile, tanto è vero che una questione centrale delle ricerche sul provenzalismo dei Siciliani riguarda i codici che hanno mediato il trapasso, ovvero a quali dei codici conservati essi assomiglino maggiormente. Ma, a parte il fatto che anche per la canzone non è detto che ciò che è pensabile sia anche convincente, una cosa è la struttura della canzone, che presenta regolarità delle quali almeno una parte sono visibili senza musica, un'altra quella del disaccordo, che nella musica è profondamente radicata: basti considerare empiricamente la differenza fra il carattere fin troppo pacifico delle descrizioni moderne della canzone e la complessità degli studi che lavorando sui testi hanno dovuto dimostrare con fatica che anche il disaccordo è un genere strutturato, sebbene a prima vista lo si possa credere semplicemente una canzone senza regole di corrispondenza strofica. Voglio dire che la ricreazione di testi eteromodulari secondo le regole dei modelli sarebbe davvero sorprendente se il modello fosse disponibile come puro testo senza musica. Fin qui si sfonda quasi una porta aperta, perché che il disaccordo sia un genere musicale anche in Italia, dove peraltro si estingue molto rapidamente, è ammesso anche da chi più coerentemente sostiene che la poesia italiana sia fin dalle origini svincolata dalla musica, che anzi, con le parole di Roncaglia, autore della fortunata formula del "divorzio tra musica e poesia",

una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi (provenzali innanzitutto, ma anche francesi, ed anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe (RONCAGLIA 1978: 365).

Il quale Roncaglia, di fronte ai versi del disaccordo di Giacomino Pugliese "lo stornamento / vo sonando / e cantando", ammette per questo un'eccezione, sia pure tale che "in definitiva, andrebbe ascritta a un filone laterale rispetto alla lirica aulica" (RONCAGLIA 1978: 386), a un filone cioè prossimo a quelle tradizioni poetiche, come quella religiosa, del cui carattere musicale nessuno può dubitare.¹⁹ Ma lo stesso Bonagiunta ci ricorda che un altro genere musicale esiste nella poesia lirica italiana subito al di là dell'esperienza dei Siciliani e in uno degli autori più prossimi ad essa, il più autenticamente siculo-toscano nel senso storico-letterario, secondo l'interpretazione classica di Contini: voglio dire la ballata. La presenza della ballata, di cui Bonagiunta dev'essere uno dei prmissimi cultori,²⁰ è un

¹⁹ Come ricorda RONCAGLIA 1978: 385, le *Laudes creaturarum* erano musicate, anche se la rigatura musicale nel cod. Assisiate 338 è rimasta in bianco.

²⁰ La più antica ballata ragionevolmente databile raccolta nel repertorio di PAGNOTTA 1995 è *Sovrana ballata placente*, probabilmente del 1267 (ivi: XXIX, n. 1); ma le ballate di Bonagiunta dovrebbero essere più o meno contemporanee o anche più antiche, se valgono

tratto metrico distintivo tra Siciliani e post-siciliani o toscani; ma le ballate, dice Antonio da Tempo in un'epoca in cui l'indipendenza della poesia dalla musica dovrebbe essere fuori di dubbio, si cantano e si ballano: "tales ballatae cantantur atque coreizantur"; e la ragione strutturale delle partizioni metriche della ballata è motivata dalla musica:

Et appellantur *mutationes* eo quod sonus incipit mutari in prima mutatione, et secunda mutatio est eiusdem sonus et cantus cuius est prima. Vulgariter tamen appellantur *pedes*. Quarta et ultima pars appellatur *volta*, quae habet eandem sonoritatem in cantu quam habet repilogatio vel represa. Vocatur autem prima pars ideo *repilogatio* quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae, cantores reassumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterato cantant (ANDREWS 1977: 49).

Anche Dante, da parte sua, dà nel *De Vulgari Eloquentia* un'interpretazione referenziale del nome delle ballate: esse sono inferiori alle canzoni perché non hanno in sé tutto quello che serve, ma hanno bisogno, per esplicitare la propria funzione, dei danzatori, per i quali sono fatte:

cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt — indigent enim plausoribus, ad quod edite sunt: ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas (II iii 5).

Che le canzoni svolgano *da sé* tutta la propria funzione significa che non hanno bisogno non solo di danzatori, come invece le ballate, ma nemmeno di essere cantate? Non si direbbe, leggendo subito dopo (§ 7) un'altra ragione di superiorità della canzone: "*inter ea que cantata sunt*, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros". Alla lettera: le canzoni si conservano con la maggior cura, più di altre cose che ugualmente si cantano, come si vede dal fatto che vengono più ampiamente conservate nei libri, dove sono più numerose delle ballate; e ciò è noto a quella parte del pubblico che frequenta i libri. Sollecitando un poco il testo per esplicitarne un possibile sottinteso, c'è un'allusione per converso a un pubblico che fruisce delle canzoni senza frequentare i libri? Non si può dire con certezza. Ma che la destinazione "naturale" della canzone sia il canto mi pare si possa dedurre con assai minore incertezza dal passo dove Dante si domanda se il nome di canzone pertenga alla "costruzione di parole armonicamente disposte" (con la traduzione di Mengaldo) o alla melodia, *ipsa modulatio* (che Mengaldo traduce "la modulazione melodica in sé", in un modo che mi pare un po' elusivo, visto il seguito):

le indicazioni cronologiche di Contini nella scheda dei *Poeti del Duecento* (CONTINI 1960 I: 257-59), e potrebbero essere più antiche di quelle sacre di Guittone, se si ammette che queste siano posteriori alla conversione.

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus (II viii 5).

In altre parole, dice Dante, la melodia di per sé non è una canzone (e si noti che nemmeno al giorno d'oggi si chiama normalmente "canzone" la musica di una canzone suonata senza parole), ma si chiama canzone l'unione della melodia col testo, e anche il testo fatto per essere musicato; per cui

cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata (II viii 6),

la canzone non è altro che l'azione *compiutamente svolta* ("in sé compiuta" della traduzione Mengaldo mi pare di nuovo lievemente fuorviante) di chi pronuncia parole armonicamente disposte per la musica; la canzone è dunque in accezione generale un testo musicato, e perciò sono canzoni in questo senso

tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscumque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter (ivi),

mentre la canzone *per superexcellenciam* è quella che si definisce e si tratta nel séguito. Coerentemente, la forma di quest'ultima è descritta secondo un criterio strutturale che è prioritariamente quello di una melodia strofica, come tutti concordano nel riconoscere, mentre non c'è lo stesso accordo sull'interpretazione da dare al senso di questa struttura musicale.²¹ Ho creduto anch'io a lungo che esso fosse da intendere come armonia di rapporti, e pertinente alla musica in quanto scienza dell'armonia, secondo un'illustre tradizione teorica: non facendo a torto gran caso al fatto che nel *Tresor*, testo non irrilevante per la formazione di Dante, la musica è sì la seconda scienza compresa sotto la matematica (terza parte, a sua volta, della filosofia teorica), ma è poi definita come la scienza

qui nos enseigne fere voiz et sons en chant et en citholes et en orgues, et en autres estrumenz acordables uns contre les autres, por delit des genz, ou en yglise por le servise Nostre Seignor.²²

²¹ L'interpretazione più organica della teoria dantesca della canzone è quella di PAZZAGLIA 1967.

²² Ed. BELTRAMI-SQUILLACIOTI-TORRI-VATTERONI (in prep.), I.3.6.

Sto dicendo in altre parole che del libro di Joachim Schulze,²³ che ha vigorosamente spezzato una lancia contro la tesi del "divorzio tra musica e poesia", la parte che dà più da pensare è proprio quella in cui si rivalutano le testimonianze del carattere musicale della poesia delle origini, tanto quanto è aleatoria la *pars construens*, quella in cui si vogliono interpretare le canzoni delle origini come *contrafacta* di poesie provenzali e francesi, contro la quale possono valere le obiezioni così aspre, ma anche convincenti di Antonelli (1994). Sia dunque il valore dimostrativo del fatto che, nei casi noti, i Siciliani, quando traducono, modificano profondamente lo schema metrico:

Dalla comparazione degli schemi metrici degli originali provenzali e delle derivazioni siciliane [...] risulta infatti che i tre siciliani, *caso unico in Europa*, pur traducendo il testo, trasformano *radicalmente* la struttura metrica, sia nella formula rimica che in quella sillabica (elemento fondamentale per la tesi dello Schulze) (ANTONELLI 1994: 321);

mentre diversamente

I testi francesizzati di originali provenzali, e perfino i Minnesänger, che pur trasferiscono schemi metrici da un sistema accentuativo a uno quantitativo *non* toccano sostanzialmente la formula sillabica (ivi: 321-22),

e ciò significa che non si possono considerare le canzoni siciliane come *contrafacta* delle corrispondenti provenzali, anche se forse la deduzione non è applicabile con altrettanta matematica certezza all'intero *corpus*:

La singolarità siciliana appare la prova provata — finalmente — che all'origine del diverso comportamento c'è proprio la non-acquisizione della melodia e quindi del relativo *pattern* metrico (e malgrado altri casi di assoluta identità fra schemi siciliani e provenzali) (ivi: 322).

Ma la conclusione lascia spazio a qualche dubbio, vista anche la formula attenuativa subito aggiunta dallo stesso Antonelli:

Quella che è in grado di rispondere a ogni problema (compreso il mutamento di sistema metrico, le innovazioni di struttura strofica e di formula sillabica, l'invenzione del sonetto, la selezione dei generi e delle tematiche, l'arricchimento metrico-retorico) è la tesi del "divorzio" fra musica e poesia, almeno sulla base dei dati finora disponibili. Ma senza escludere almeno un'altra possibilità, a evitare meccanicismi e rigidità rovesciate: non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere *eseguita* musicalmente, previo rivestimento musicale "esterno", come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente) (ivi: 322).

²³ SCHULZE 1989.

Senza dubbio, infatti, nel lungo periodo la tendenza della poesia italiana di stile elevato è verso una dimensione puramente letteraria e non musicale, col risultato, fra l'altro, che nel nostro sistema culturale si è instaurata una tenace convinzione che la poesia non pensata per la musica abbia un valore superiore a quella per musica; ma le numerose osservazioni dedicate da Schulze al fatto che almeno per la poesia medievale questo è un pregiudizio che fa velo alla realtà mi sembrano fra i punti più degni di considerazione del suo libro. Davvero, per esempio, la poesia di un Giraut de Bornheil, certamente per musica, è meno ricca di contenuti e di intendimenti concettuali, di elaborazione metrica, di ricerca retorica, e non soltanto meno farraginosa di quella di un Guittone? (quest'ultimo non sembra proprio un musicista, ma qualche testo per musica lo ha scritto, cioè le laudi, nelle quali, per la verità, si fa molto più sciolto nel suo dettato, ma non meno complesso: varrebbe, credo, la pena di un'analisi comparativa).

È ammissibile senza grandi problemi che l'unità di musica e poesia, inscindibile nella tradizione classica provenzale, si sia scissa in Italia, nel senso che si è persa la figura del poeta-musicista, armato di un doppio talento, e che l'elaborazione di una melodia per un testo dev'essere diventata affare di professionisti, musicisti o anche semplicemente esecutori; e anche che nel tempo, e in tempi non facilmente precisabili, la destinazione al canto dei testi è diventata non obbligatoria e poi non necessaria, e infine non normale per certi generi poetici: non certo per la ballata, forse più precocemente per il sonetto. Ma quando Dante nel *Purgatorio* fa cantare a Casella *Amor che nella mente mi ragiona*, forse non ci dimostra che proprio quella canzone fosse stata musicata da Casella, ma sì di certo che egli trova naturale che una sua canzone come quella sia musicata e cantata. E alle origini della tradizione, i poeti-funzionari di Federico II saranno anche stati letterati e non musicisti, ma mi è difficile trovare verosimile l'iniziativa culturale dell'imperatore, di creare nella propria corte un'alternativa all'attività poetica delle corti europee, se quella iniziativa avesse comportato non solo l'esclusione dei generi non amorosi, che non fa problema perché in tutta la tradizione romanica è comunque il genere amoroso il portatore per eccellenza dello stile elevato, ma il depauperamento del carattere più proprio in tutta Europa dell'attività poetica in volgare, il suo modo di porsi in rapporto col pubblico entro l'ambiente della corte attraverso il momento collettivo e scenico dell'esecuzione musicale.

Ma il punto rilevante per il tema è che la struttura della stanza della canzone, che Dante descrive in termini musicali, e che nei Siciliani già si riconosce ben corrispondente alla descrizione dantesca, è non solo motivata dalla forma musicale, ma in molti casi anche difficilmente riconoscibile senza la melodia. Da ignorante di musica non solo medievale, ma non volendo rimandare sempre il giudizio su fatti che mi riguardano al futuro

giudizio dei competenti, mi arrischio a qualche osservazione sulla carta, utilizzando un mio vecchio tabulato in cui sono riordinate in vari modi le descrizioni di Fernandez de la Cuesta (1979). Per quanto controvertibile sia l'esame di ogni singola melodia, credo che un'analisi approfondita in questo senso mostrerebbe ancor meglio dei pochi esempi che avanzo che forme di stanza ambigue dal punto di vista metrico-testuale (formula sillabica e schema delle rime) ricevono una precisa struttura, articolata o meno, dalla melodia.

Per es. la canzone di Raimon de Miraval 406,2 *Aissi cum es genser pascors*²⁴ è in stanze di nove versi in cui sulla carta si riconoscono per la formula sillabica una serie di cinque ottosillabi e una di quattro eptasillabi **888887777**, per lo schema delle rime una successione di distici dopo la prima rima **a** ripresa nel secondo distico, **abbaaccdd**; ma è una stanza di piedi e sirma **ab, ba, accdd**, dove cioè i distici sono solo i due finali, perché la successione delle frasi melodiche è $\alpha\beta\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta$ (si noti che la *diesis*, per usare la parola dantesca, non coincide col cambio di misura dei versi, perché l'ultimo ottosillabo appartiene alla sirma, e che nella seconda stanza la divisione sintattica non coincide affatto con la struttura strofica):

Aissi cum es genser pascors
de nuill autre temps chaut ni frei,
degr'esser meiller vas domnei
per alegrar fis amadors;
mas mal aion ogan sas flors
que m'an tan de dan tengut
q'en un sol jorn m'an tolgut
tot qant avi'en dos ans
conques ab mainz durs affans. 5

Ma domna et eu et Amors
eram pro d'un voler tuich trei,
tro c'aras ab lo dols aurei,
la ros'e-l chanz e la verdors
ll'an remembrat que sa valors
avia trop desendut
car volc so q'eu ai volgut.
Pero no-i ac plasers tanz,
q'anc res fos mas sol demanz. 10
15

La canzone di Aimeric de Peguilhan 10,27 *En greu pantais m'a tengut longamen*²⁵ è in stanze di 7 versi tutti *décasyllabes* che, per quanto riguar-

²⁴ Raimon de Miraval è cit. da TOPSFIELD 1971.

²⁵ Aimeric de Peguilhan è cit. da SHEPARD-CHAMBERS 1950.

da la struttura strofica, sembrano differire dalla canzone citata di Raimon de Miraval solo perché manca l'ultimo distico: **abbaacc**; ma la differenza è ben maggiore, perché la successione delle frasi melodiche è $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta$, e perciò quello che manca è la ripetizione delle prime due frasi $\alpha\beta$.

En greu pantais m'a tengut longamen
qu'anc no-m laisset ni no-m retenc Amors,
et a-m sajat de totas sas dolors,
si que del tot m'a fag obediens;
e quar mi sap esforcui e sufren,
a-m si cargat de l'amoros afan
que-l melhor cen no-n sufririon tan.

5

Se di uno degli schemi più comuni, il 577 di Frank **abbaccdd**, esaminiamo alcuni testi che condividono la stessa formula sillabica, notiamo che per la strofe **88888888** due canzoni di Peire Vidal, 364,30-577:216 *Neus ni gels ni plueja ni fanh* e 364,39-577:218 *Quant hom es en autrui poder*²⁶ sono in stanze *sine diesi* (melodia $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\delta$), perciò **abbaccdd**:

Neus ni gels ni plueja ni fanh
no-m tollon deport ni solatz,
que l'escurs temps mi par clartatz
pel novel joi en que-m refranh;
que joves dona m'a conques,
e, s'ieu lieis conquerre pogues,
quan la remir, tam bella-m par,
que de gaug cug ades volar.

5

Quant hom es en autrui poder,
non pot totz sos talens complir,
ans l'ave soven a gequir
per l'autrui grat lo sieu voler.
Doncs pos em poder mi sui mes
d'Amor, segrai los mals e-ls bes
e-ls tortz e-ls dreitz e-ls dans e-ls pros,
qu'aissi m'o comanda razos.

5

mentre quella di Raimon de Miraval, 406,20 *Cel que no vol auzir chanssos* è in stanze di piedi e sirma, **ab, ba, ccdd** (melodia $\alpha\beta\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta$):

Cel que no vol auzir chanssos
de nostra compaignia-is gar,
q'eu chan per mon cors alegrar
e per solatz dels compaignos,

²⁶ Peire Vidal è cit. da AVALLE 1960.

e plus, per so q'esdevengues
en chansson c'a midonz plagues;
c'otra voluntatz no-m destreing
de solatz ni de bel capteing.

5

Per la strofe **88887'7'1010**, la canzone di Aimeric de Peguilhan 10,41 *Per solatz d'autrui chant soven* è in stanze *sine diesi* **abbaccdd** (melodia $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\epsilon^2\zeta\eta$):

Per solatz d'autrui chant soven:
mas pero cora que chantes,
ni per bon respiech m'alegres,
ara vei que chant per nien.
E sui a mon dan chantaire,
si cum l'auzels de bon aire,
que sap q'es pres e per so no-is recre
c'ades non chant: atretal es de me.

5

mentre quelle di Bernart de Ventadorn 70,1 *Ab joi mou lo vers e-l comens*²⁷ e di Raimon de Miraval 406,24* *D'Amor es totz mos cossiriers* sono in stanze di piedi e sirma **ab, ba, ccdd** (melodia $\alpha\beta\alpha^2\beta\gamma\delta\epsilon\zeta$):

Ab joi mou lo vers e-l comens,
et ab joi reman e fenis;
e sol que bona fos la fis,
bos tenh qu'er lo comensamens.
Per la bona comensansa
mi ve jois et alegransa;
e per so dei la bona fi grazir,
car totz bos faihz vei lauzar al fenir.

5

D'Amor es totz mos cossiriers
per q'ieu no cossir mas d'Amor;
e diran li mal parlador
que d'als deu pessar cavaliers.
Mas ieu dic que no fai mia,
que d'Amor mou, qui qu'o dia,
so que val mais a foudat e a sen,
e tot quant hom fai per Amor es gen.

5

Si aggiunga ancora che è una stanza *sine diesi*, con melodia $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\theta$, quella di *décasyllabes* e ottosillabi **1010'10'108888** di Perdigon 370,14 *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*²⁸ (rielaborata da Giacomo da Lentini in *Troppo son dimorato*), perciò **abbaccdd**:

²⁷ Bernart de Ventadorn è cit. da APPEL 1915.

²⁸ Perdigon è cit. da CHAYTOR 1926.

Trop ai estat mon Bon Esper no vi,
 per qu'es ben dreitz que totz jois me sofranha,
 car ieu me luenh de la soa companha
 per mon fol sen, don anc jorn no-m jauzi;
 mas sivals lieis no costa re, 5
 que-l dans torna toz sobre me,
 et on ieu plus m'en vau lonhan,
 meins n'ai de joi e mais d'afan.

il cui schema secondo Antonelli (1989: 42) “va interpretato con certezza come composto di una fronte *abba* (ovvero di due piedi *ab*, *ba*) e di una sirma *ccdd* (o due volte *cc*, *dd*?) (come dimostrano le due tornate di quattro versi e l'intero schema n° 577 del Frank; si aggiunga anche l'utilizzazione differenziata di decasillabi e ottosillabi)”. Per la verità, infatti, niente ci dice che la *tornada* debba corrispondere alla sirma. Dal punto di vista della forma, la *tornada* è una conclusione “a eco” del testo, basata su una parte finale della *cobla* alquanto variabile, e variabile nello stesso testo, come mostrano i casi, anche se non frequenti, di successione di *tornadas* a scalare: si veda per es. Folchetto di Marsiglia, 155,22 *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, nella nuova ed. di Squillacioti (1999):

Trop vos am mais, dompna, qu'ieu no sai dire, VI
 e car anc jorn aic d'autr'amor desire
 no m'en penet, anz vos am per un cen,
 car ai proat l'autrui chaptenemen.

Vas Nems t'en vai, chanssos, qui que-s n'azire 45 VII
 car gaug n'auran, per lo meu escien,
 las tres dompnas a cui eu te presen,

car ellas tres valon ben d'autras cen. VIII

Sono perciò degne di nota le difficoltà che Antonelli sottolinea, nella citata ricerca sull'*Invenzione del sonetto* (1989), per quanto riguarda l'individuazione della struttura strofica e in particolare della sirma negli schemi metrici dei Provenzali; ed è sintomatico che un metricologo così attento come Frank non se ne occupi affatto nel suo repertorio, come a suggerire tacitamente (ma non voglio abusare di un argomento e *silentio* di secondo grado) che l'eventuale articolazione della stanza in piedi e sirma è un fatto che riguarda la struttura musicale piuttosto che quella testuale.

Invece gli schemi metrici delle canzoni dei Siciliani, anche facendo la tara sul fatto che li leggiamo già così ben analizzati nelle partizioni strofiche nel repertorio di Antonelli, appaiono per lo più ben altrimenti netti: ma su quale modello si è formata quest'arte di articolare la struttura testuale della stanza, che Dante riconduce a ragioni musicali, se non sul modello can-

tato, e non solo su quello scritto, dei Provenzali, con una scelta a favore dei modelli con articolazione interna della stanza piuttosto che di quelli del tipo *oda continua*? Il dubbio è maggiore se si considera che la descrizione di Dante si applica bene ai testi siciliani e poi a tutti quelli italiani, e a rigore potrebbe essere condotta sui testi anche se questi non fossero mai stati musicati (anche se resterebbe imbarazzante il suo ricorso a ragioni musicali), mentre si applica molto meno bene proprio ai testi provenzali, se non si tiene conto delle melodie, anche solo idealmente per quelle non conservate.

L'immagine della poesia dei Siciliani che si potrebbe ragionevolmente sostenere non sarebbe poi così radicalmente diversa da quella accettata. Poeti che sono principalmente dei letterati scrivono testi che hanno nel contesto di origine, la rappresentazione cortese, una destinazione musicale, realizzata però da altre figure professionali. Nel costruire i loro testi, semplificano rispetto alla pluralità dei modelli possibili, adattandosi principalmente alla stanza articolata in piedi e sirma o in piedi e volte, e su questa base complicano, elaborando strutture più ampie, che diventano ancora più ampie e complesse nell'elaborazione dei toscani. La figura professionale del poeta, che non è un musicista, lo porta a insistere maggiormente sull'elaborazione retorica. Il fatto che le traduzioni-rifacimenti di testi provenzali non mantengano la struttura metrica dell'originale (e quindi, nel caso, nemmeno la struttura musicale) può essere considerato un aspetto di quella tensione fra imitazione e originalità che si suole riconoscere in altri aspetti della poesia siciliana, piuttosto che necessariamente una prova del fatto che la traduzione non era per musica: non foss'altro perché l'abbandono della forma metrica dell'originale sarebbe comunque un tratto degno di riflessione anche se l'aspetto musicale non fosse, nel caso, per niente rilevante.

Riconoscere il legame con la musica delle origini della struttura della canzone non significa negare il “divorzio tra musica e poesia”, ma solo negare che esso sia un aspetto fondante della poesia italiana, anziché uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi: la ballata, che è un genere toscano, è certamente un genere musicale, come dev'essere stata la canzone dei Siciliani, mentre in Toscana, pensando soprattutto a Guittone, diventa facile pensare a una canzone svincolata dalla destinazione musicale; il sonetto sembra il genere più probabilmente e più normalmente indipendente dalla musica. Lo stesso Brugnolo che sul “divorzio tra musica e poesia” è molto prudente, sul sonetto non ha dubbi:

E c'è infine, presso i Siciliani, almeno un genere lirico — e per di più pienamente strofico — che sicuramente non viene cantato: il sonetto. Qui è il punto di svolta (BRUGNOLO 1995: 333).

Obietterei, per spirito di sistema, sulla definizione di testo strofico per un testo che non sia articolato in strofi tutte uguali fra loro, ma presenti un'articolazione che si può ricondurre a quella di un'unica strofe. E dato per scontato che il sonetto ha avuto, forse fin dalle origini, una vicenda non musicale, non sottovaluterei però uno dei pochi dati certi che riguardano questa forma, cioè il fatto ben noto che il nome ha un significato musicale. Può anche attirare l'attenzione il fatto congiunto che proprio quello musicale è l'unico significato attestato della parola fra i Siciliani, e che il significato metrico come designazione di questa forma sembra proprio dei toscani (cfr. l'Appendice I).

Non credo si possa mettere in dubbio (massime dopo il saggio di Antonelli) che il sonetto è una stanza; al di là delle ragioni morfologiche, le sue funzioni di genere ricoprono esattamente quelle del genere *cobla*, per quanto sfumati e difficilmente precisabili possano apparire i contorni di quest'ultimo. Una stanza come una *cobla esparsa*, ma, e qui è la differenza, sempre *quella* stanza, sempre di quel numero di versi e con quella articolazione interna, non un'altra. Ha ben ragione Brugnolo (1995: 322), quando afferma:

Essenziale non è lo schema, il fatto che la fronte sia sempre (nei Siciliani) a rime alternate (ABABABAB), mentre la sirima può scegliere fra due formule, CDECDE e CDCDCD; e nemmeno che tra fronte e sirima vi sia sempre la ripetizione obbligatoria di almeno una parola tematica (aspetto che sottolinea le implicazioni retoriche dell'invenzione del sonetto). Essenziale è il fatto che i versi siano sempre e soltanto quattordici, e sempre e soltanto endecasillabi, e sempre divisi in un gruppo di 8 e in un gruppo di 6, con una bipartizione che ha importanti effetti anche a livello di strutturazione del discorso. Essenziale è l'opposizione — da nessuno messa in dubbio — fra principio binario (o quaternario), nell'ottava, e ternario nella sestina. E così via, con riflessi evidenti anche sull'originaria presentazione grafica di questo tipo di testo, radicalmente diversa da quella della canzone.

Non darei però un grande rilievo alla presentazione grafica dei canzonieri, che riflette condizioni relativamente remote da quelle originarie, a noi ignote; e nemmeno mi sento attratto dalla spiegazione numerologica, alla quale Brugnolo dà subito dopo una prudente audienza. Ma è certo che, nella costanza della dimensione complessiva, il punto essenziale è nella costanza delle articolazioni interne, in distici nella fronte e in terzine nella sirima. Quest'ultima soprattutto deve, mi sembra, attirare l'attenzione.

'Principio ternario' della sirima significa, in altre parole, divisione in due della stessa. Se si considerano i 40 sonetti attribuiti nel repertorio di Antonelli al canone ristretto dei Siciliani (cfr. lo spoglio nell'Appendice II), 27 presentano uno schema di rime che configura questa divisione an-

che dal solo punto di vista metrico. Fra questi anche *Re glorioso, pien d'ogni pietate*, di attribuzione dubbia a Giacomo da Lentini (27,45), veramente sospetto perché sarebbe l'unico caso di quartine a rime incrociate e terzine a rime retrogradate (**abbaabba-cde-edc**), e perciò da levare dal conto, e l'*unicum* rappresentato da *Eo viso - e son diviso - da lo viso* dello stesso Notaro (27,21), schema **abababab-aab-aab**. Degli altri 25, 20 hanno la sirima a rime ripetute, schema **cde-cde**, mentre gli altri 5 sono riconducibili allo stesso schema, modificato ma non alterato dalla ripetizione di una rima della fronte nella sirima; il modulo considerato da solo, per usare un metodo descrittivo di Antonelli, è sempre **abc-abc**. 13 sonetti hanno invece la sirima di schema **cdcdcd** (modulo **ababab**), che sulla carta potrebbe essere agevolmente interpretato come una successione di tre distici, analoga alla successione di quattro distici della fronte. Com'è noto, è per questa ragione, indotta anche dalla sua idea che il sonetto fosse un doppio strambotto, che Biadene (1888: 34-35) riteneva che **cdcdcd** fosse lo schema originario, variato in **cde-cde** per ragioni stilistiche:

Ma se il dubbio è ragionevole, non è però molto forte, e dilegua poi tosto che si pensi intendersi perché dai terzetti di due rime si passasse a quelli di tre, ma non il contrario. La terza rima deve essere stata introdotta affine di rendere meglio sensibile all'occhio e all'orecchio la divisione della seconda parte del Sonetto in due terzetti, e anche per rompere la monotonia cagionata dall'essere le rime incatenate dal principio alla fine del componimento. E che il mutamento sia avvenuto anche per questa ultima ragione sembra s'abbia a vedere la prova in ciò, che nel secolo XIV, quando, come indietro dicemmo, diventarono normali i quadernari a rime *incrociate*, diventarono invece normali i terzetti a rime *incatenate* cioè disposte secondo l'ordine CDC. DCD, come vedremo fra poco.

Possiamo dunque tenere per certo che quest'ultimo schema fu lo schema originario, sebbene anche l'altro su tre rime gareggi con esso in antichità.

Antonelli, nell'ultima parte del suo studio (1989), ha però dimostrato che il problema è più complesso, e si è mostrato prudentemente ma decisamente incline a ritenere originaria l'articolazione del tipo **cde-cde**. Il fatto è che già nelle parole citate di Biadene, come poi nel saggio di Antonelli, è chiaro ciò che tutti gli studi hanno sempre confermato, e cioè che, rime per distici o rime per terzine, l'articolazione della sirima del sonetto è sempre in due parti, non in tre, e che perciò **cdcdcd** è senza dubbio da interpretare **cde-dcd**. Ma un altro fatto è che la documentazione non permette di stabilire alcun rapporto di successione fra i due schemi di rime. Se consideriamo l'opera di Giacomo da Lentini, l'unica di un solo autore abbastanza ampia da consentire valutazioni quantitative, 14 sonetti hanno la sirima di modulo **abc-abc** (cui si deve aggiungere come quindicesima la sirima ugualmente ternaria, nelle rime, di *Eo viso*), ma 9 l'hanno di modulo **aba-bab**, troppi per parlare di uno schema secondario. Un'altra osserva-

zione che si può fare riguarda le tenzoni. Nel *Repertorio* di Antonelli sono tre le tenzoni, per complessivi dieci sonetti, attribuite al canone ristretto dei Siciliani. In quella fra Iacopo Mostacci, Pier delle Vigne e Giacomo da Lentini conservata dal Barberiniano 3953 i tre sonetti hanno tutti la sirma **cde-cde**; ma nelle altre due, conservate dal Vaticano, questa corrispondenza non è osservata. Nella tenzone fra l'Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini V 326-330 il primo sonetto, V 326 (dell'Abate), ha la sirma **cde-dcd**; il secondo, V 327 (del Notaro), **cde-cde**; il terzo, V 328 (dell'Abate), **cde-cde**; il quarto, V 329 (del Notaro), **cdc-dcd**; il quinto, V 330 (dell'Abate), **cde-cde**. Nella tenzone fra due anonimi V 331-332 il primo sonetto ha la sirma **cde-cde**, il secondo **cdc-dcd**.

I fatti, in altre parole, sono due: il primo, che fin dalle origini **cde-cde** e **cdc-dcd** sono ugualmente possibili; il secondo, che **cdc-dcd** è una sirma ternaria (divisa in due terzine) e non binaria (divisa in tre distici) come potrebbe sembrare. Di ciò si possono dare probabilmente varie interpretazioni; una che mi pare probabile, pur non volendola dare per certa, è che alla base di questa struttura ci sia una melodia con due volte, in unione con la quale **cdc-dcd** è un modulo ternario **cdc-dcd** tanto poco ambiguo quanto lo è, anche senza melodia, **cdcde**.

Il che non vuol dire che, a partire da un'origine musicale, il sonetto come forma metrica non sia stato presto adibito ad un uso unicamente testuale, come è avvenuto nel tempo per tutte, o quasi, le forme metriche.

APPENDICE I. La parola *sonetto*²⁹

L'unica occorrenza della parola *sonetto* fra i Siciliani è quella notissima di Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, dove significa 'canzone' in senso non tecnico, una composizione di parole e musica che il *Dolcietto* apostrofato nella stanza di invio dovrebbe fare e mandare in *Soria* per la donna titolare dell' "io" poetico (meno probabilmente, direi, una melodia senza parole). Allargando lo sguardo ai tre canzonieri toscani, dove è voce relativamente frequente nelle rubriche, ma rara nei testi, si deve registrare che Guglielmo Beroardi apostrofa *sonetto*, nella stanza di invio, la canzone *Gravosa dimoranza*; e qui di nuovo dovrebbe valere il senso etimologico: 'canzone' in quanto 'parole che si cantano' (ovviamente ciò non dice di per sé che questa canzone fosse musicata, anche se nemmeno il contrario). Negli stessi tre canzonieri chiamano *sonetto* dei

²⁹ I dati derivano dalla base di dati informatizzata del *Tesoro della lingua italiana delle origini* allestita dal Centro di studi del CNR Opera del Vocabolario Italiano (accessibile in Internet agli studiosi, cfr. <http://www.csovi.fi.cnr.it>) e da quella delle *CLPIO* (consultabile, ma solo presso la sede dell'Opera del Vocabolario Italiano, per gentile concessione dell'Editore Ricciardi e dell'autore d'Arco Silvio Avalle).

sonetti Chiaro Davanzati, V 556 *Va'*, *mio sonetto*, e, *ssai con chui, rasgiona*, Ubaldo di Marco, L 415 [*N]ovello sonetto mando per mesagio* e l'anonimo di P 142 *Va' -nne, sonecto, in ka' de' Lambertini*.

Nella *Vita Nuova* è sistematico l'uso di *sonetto* per designare i testi di questa forma (compreso, senza distinzione, il sonetto doppio *Morte villana*), come nelle *Rime* di Dante il sonetto doppio *Se Lippo amico* si qualifica "io che m'appello umile sonetto": la voce *sonetto doppio* s'incontra nelle rubriche del Laurenziano, per L 325 *Q[uan]l'aggio ingiegno e forsa in veritade*, e L 335 *Poi dal mastro Guitton latte tenete*, di Terramagnino, rinterzati; come integrazione del correttore per L 321 *Lasso di far più verso*, di Panuccio, ed. AGENO 1977, xxii, di schema abAbaB abAbaB CddC DccD, dunque, come già osservato da Contini e Ageno, piuttosto una stanza; sempre per integrazione si legge *sonetti doppi* in L nella rubrica di 253, in testa alla serie dei sonetti rinterzati morali di Guittone.³⁰

Se è vero che un luogo di Cavalcanti, in cui questi (o Amore, come suggerisce De Robertis) si rivolge a Dante, non lascia dubbi sul fatto che il suo sonetto si debba leggere, come lo leggiamo noi oggi "Se 'l presente sonetto spesso leggi, / lo spirito noioso che ti caccia / si partirà da l'anima invilita" (xli, 12-14), è anche vero che l'accezione musicale del lemma ha una sua persistenza, anche se, si direbbe, al di fuori della poesia; per esempio nel *Tristano veneto*³¹ (cap. 559, p. 525), dove si dice di un *sonetto* (che non sarà la forma metrica così denominata) che si *arpa*, cioè si canta con l'accompagnamento dell'arpa: "Et per li gran dolori che io aveva io fisi uno soneto molto bello, et questo io vogio oramai a vui arpar; et sapié che cià mai questo soneto non fo arpadò se non de mi". E così del resto anche in toscano nella *Tavola ritonda*:³² "e Isotta e Lancialotto cantarono uno sonetto che Lancialotto fatto avea per la reina Ginevra" (cap. 49, p. 180); "et alla finestra stava una leggiadra e molto bella donzella, la quale sonava una viola e cantava uno sonetto, lo quale sonetto Tristano già fatto avea per la bella Isotta la bionda, quand'elli la conobbe da prima d'amore nella nave" (cap. 124, pag. 482). È un francesismo, naturalmente, indotto dal modello francese dei romanzi; ma occitanismo è anche il nome della forma metrica.

³⁰ Non è antica, ma è utile la distinzione terminologica tra *sonetto rinterzato*, con due settenari nelle terzine, secondo il modello guittoniano, e *doppio*, con un solo settenario per terzina, come si trova in Dante.

³¹ Ed. DONADELLO 1994.

³² Ed. POLIDORI 1864.

APPENDICE II. Gli schemi del sonetto nel *Repertorio* di Antonelli

Sonetti "siciliani"

I sonetti compresi entro il canone ristretto definito da Antonelli (abbreviazioni in tondo) sono "solo" 40. Tra questi è da segnalare come *unicum* il sonetto del Notaro *Eo viso - e son diviso - da lo viso* (27,21), di schema **abababab-aab-aab** con un ricco gioco di rime interne, con rime equivocate, derivative, grammaticali e ricche (Antonelli 1:1);³³ ugualmente unico è *Re glorioso, pien d'ogni pietate* di attribuzione dubbia a Giacomo da Lentini (27, 45), schema **abbaabba-cde-edc**, che sarebbe, se l'attribuzione fosse corretta, l'unico caso così antico di fronte di due quartine a rime incrociate e di sirma di terzine a rime retrogradate. Gli altri 38 sonetti hanno tutti la fronte di schema **abababab** e la sirma di due soli tipi fondamentali: (1) di due terzine **cdc-dcd**, con alternanza binaria delle rime (**cd-cd-cd**), e perciò divisione ternaria indotta piuttosto dalla sintassi; (2) di due terzine **cde-cde**, con divisione ternaria indotta dalle rime ripetute; questo secondo tipo può presentarsi modificato, ma non alterato nella sostanza dalla ripetizione di una rima della fronte nella sirma.

1 abababab-cdc-dcd (11 testi)

Abate di Tivoli, (1,2; tenzone) *Oi deo d'amore, a te faccio preghiera;*

Giacomo da Lentini, (27,10) *Certo mi par che far dea bon signore;* (27,13; tenzone) *Cotale gioco mai non fue veduto;* (27,16) *Diamante, né smiraldo, né zafino;* (27,24) *Guardando basilisco venenoso;* (27,27) *Io m'agio posto in core a Dio servire;* (27,39) *Ogn'omo c'ama de' amar lo so onore;* (27,40) *Or come pote sù gran donna intrare;*

Anonimi: (72,28) *Dal cor si move un spirito, in vedere;* (72,41) *Fin amor di fin cor ven di valenza;* (72,53; tenzone) *Io no lo dico a voi sentenziando.*

1a abababab-cdc-dcd con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con una rima interna (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27,32) *Madonna à 'n sé vertute con valore.*

1b abababab-cdc-dcd con rime interne (ma con dubbio espresso da Antonelli) (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27,31) *Lo viso - mi fa andare allegramente.*

2 abababab-cde-cde (16 testi)

Abate di Tivoli, (1,1; tenzone), *Con vostro amore facciovi uno 'nvito;* (1,3; tenzone) *Qual omo altrui riprende spessamente;*

³³ ANTONELLI 1989: 67 nota che questo è esattamente lo schema della seconda e ultima *cobla + tornada* di Lanfranco Cigala 282,15.

Re Enzo, (17,4) *Tempo vene che sale a chi discende;*

Federico II, (18,3) *Misura providenzia e meritanza;*

Filippo da Messina, (20,1) *Oi Siri Deo, cun forte fu lo punto;*

Giacomo da Lentini, (27,1) *A l'aire claro ò vista plogia dare;* (27,11) *Chi non avesse mai veduto foco;* (27,22; tenzone) *Feruto sono isvariatemente;* (27,29) *Lo bascilisco a lo specchio lucente;* (27,30) *Lo giglio quand'è colto tost'è passo;* (27,37) *Molti amadori la lor malatia;* (27,41) *Per sofrenza si vince gran vittoria;* (27,44) *Quand'om à un bon amico leiale;* (27,47) *Si come il sol, che manda la sua spera;*

Mazzeo di Ricco da Messina, (41,2) *Chi conoscesse sì la sua fallanza;*

Monaldo d'Aquino, (46,3) *Un oseletto che canta d'amore.*

2a abababab-cde-cde con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con una rima interna (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27,19) *Donna, vostri sembianti mi mostraro.*

2b abababab-cde-cde con rime interne (3 testi)

Giacomo da Lentini, (27,7) *Angelica figura e comprobata;* (27,46) *Si alta amanza à presa lo me' core;* (27,48) *Si como 'l parpaglioni, c' à tal natura.*

2c abababab-cde-cde con ripetizione nella sirma di una rima della fronte:

2c.1 c = a, d > c, e > d: **abababab-acd-acd** (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27,5; tenzone), *Amor è un desio che ven da core.*

2c.2 c = b, d > c, e > d: **abababab-bcd-bcd** (1 testo)

Rinaldo d'Aquino, (60,11) *Meglio val dire ciò c'omo à 'n talento.*

2c.3 d = a, e > d: **abababab-cad-cad** (1 testo)

Iacopo Mostacci, (37,7; tenzone) *Solicitando un poco meo savire.*

2c.4 e = a: **abababab-cda-cda** (1 testo)

Anonimo, (72,91; tenzone) *Non truovo chi mi dica chi sia Amore.*

2c.5 e = b: **abababab-cdb-cdb** (1 testo)

Pier delle Vigne, (55,7; tenzone), *Però ch'Amore non se pò vedere.*

3 abababab-aab-aab (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27,21) *Eo viso - e son diviso - da lo viso*

4 abbaabba-cde-edc (1 testo)

Giacomo da Lentini, (27, 45), *Re glorioso, pieno d'ogni pietate*

Sonetti "non siciliani"

Se si considerano i testi appartenenti al "canone allargato" (e sorvolando in prima istanza su alcuni aspetti di eterogeneità di quest'ultimo), che sono 118, ci si ritrova di fronte alla stessa divisione fondamentale e agli stessi tipi principali, con eccezioni molto modeste:

I abababab-cdc-dcd (49 testi)

Bondie Dietaiuti, (9,2; tenzone) *Da che ti piace ch'io degia contare*; (9,3) *Gl'occhi col core stanno in tenzamento*; (9,6) *Quando l'aira rischiera e rinserena*; Chiaro Davanzati, (12,1; tenzone) *Di penne di paone e d'altre assai*; (12,2; tenzone) *Disidero lo pome ne lo fiore*;

Cino da Pistoia, (14,2) *Come lo sol, che tal'altura passa*; (14,3) *Lasso me, ch'io non vegio 'l chiaro sole*;

Maestro Francesco di Firenze, (23,1) *A lo stettar non è simile pena*; (23,7) *Madonna, il vostro amor d'una feruta*; (23,8) *Molti l'amore apellano dietate*; (23,9) *Se non si move d'ogni parte amore*;

Guido Guinizzelli, (32,1) *Lamentomi di mia disavventura*;

Rustico di Filippo, (65,1; tenzone) *Due cavalier valenti, d'un paragio*;

Maestro Torrigiano, (70,1) *Amor, s'eo parto, il cor si parte e dole*; (70,2) *Chi non sapesse ben la veritate*; (70,3) *Esser donzella di trovare dotta*; (70,5) *Né volentier lo dico, né lo taccio*;

Anonimi: (72,1) *Ai lasso, di che sono io blasimato*; (72,4) *Allegro di trovar la man distesa*; (72,5) *Al primo ch'io vi vidi, Amor mi prise*; (72,16) *Chi riceve giammai si fero inganno*; (72,21) *Com'io forte amo voi, viso amoroso*; (72,24; tenzone) *Conosco il frutto e 'l fiore de l'amore*; (72,25) *Conosco 'n vista, gentil donna mia*; (72,37) *Donzella gaia e sagia e canoscente*; (72,40) *Eo sono assiso e man so' gota tegno*; (72,45) *Gentil e sagia donzella amorosa*; (72,50) *Io consiglio ciascuno che bene ama*; (72,56) *I'ò sì gran paura di fallare*; (72,62) *La mia vita è più dura ed angosciosa*; (72,68) *Lo giorno ch'i' non veggio l'avenente*; (72,76) *Madonna, poi m'avete sì conquiso*; (72,77) *Madonna, se 'nver me non dichinate*; (72,83) *Nessun tesoro in terra non à pare*; (72,84) *Nobile donna di corona degna*; (72,85; tenzone) *Non cura nave la rocca d'Amore*; (72,86) *Non è fallo, ma grande canoscenza*; (72,88) *Non me ne meraviglio, donna fina*; (72,89) *Non saccio a che cominzi lo meo dire*; (72,92) *Null'uomo già per contraro ch'avegna*; (72,94) *Oi avenente donna di gran vaglia*; (72,96) *O me lasso, tapin, perché fui nato*; (72,101) *Per qualunque cagion nasce la cosa*; (72,109) *Qualunque donna à pregio di bieltate*; (72,111) *Quando gli ausignuoli e gli altri agielli*; (72,118) *Se ciascuno altro passa il mio dolore*; (72,125) *Si fosse 'n mia vertute ch'io potisse*; (72,132; tenzone) *Tapina in me, c'amava uno sparvero*; (72,141; tenzone) *Vis' amoroso angelico e clero*.

Ia abababab-cdc-dcd con rime interne (3 testi)

Anonimi: (72,57) *La divina potente - Maestate*; (72,70) *Lo gran valore e la gentil plagensa*; (72,93) *Ogn'uomo à su' voler la 'v'elli intende*.

2 abababab-cde-cde (41 testi)

Maestro Francesco di Firenze, (23,4) *Dolze mia donna, lo vostro partimento*; (23,6) *Lo vostro partimento, dolze spene*.

Migliore degli Abati, (43,1) *Sì come il buono arciere a la battaglia*;

Noffo Bonaguide, (50a,1) *Ben posso dir che l'amor veramente*;

Pietro Morovelli, (56,1) *Como l'argento vivo fuge 'l foco*;

Maestro Torrigiano, (70,4) *Merzé, per Deo, se non t'ò fatto fallo*; (70,6) *S'una donzella di trovar si 'ngegna*; (70,7) *Vorrei che mi facesse ciò che conte*;

Ugo di Massa di Siena, (71,2) *Eo maladico l'ora che 'n promero*; (71,3) *In ogne membro un spirito m'è nato*;

Anonimi: (72,6) *Amor discende e nasce da piacere*; (72, 13; tenzone) *A te medesimo mi richiamo, Amore*; (72,19) *Come fontana quando l'agua spande*; (72,29) *D'altro amadore più degio allegrare*; (72,30) *D'Amor volendo trarne intendimento*; (72,43) *Francheza di fin core naturale*; (72,48) *Gran disianza aio lungamente*; (72,49) *Guardando la fontana, il buon Narciso*; (72,52) *Io mi lamento d'una mia ventura*; (72,65) *Lo ben fare e lo servire ème incontra*; (72,71) *Lo parpaglion, guardando a la lumera*; (72,72) *Lo tropp'orgoglio non ven da sapere*; (72,78) *Madonn'eo doto. - Di che ài dottansa?*; (72,82) *Nel tempo averso om de' prender conforto*; (72,90; tenzone) *Non t'è bisogno lamentar d'Amore*; (72,100) *Per pena ch'eo patisca non spavento*; (72,104) *Poi sono innamorato, vo' servire*; (72,105) *Poss'eo ben dir c'Amor veracemente*; (72,106) *Posto m'avea 'n cuor veracemente*; (72,108) *Qual omo vede molte gioie piagente*; (72,113; tenzone) *Rocca forzosa, ben agio guardato*; (72,119) *Se del tuo amore giunta a me non dai*; (72,120) *Se lo meo core in voi, madonna, intende*; (72,123) *Se pur saveste, donna, lo cor meo*; (72,130) *Tanta bon'allegrezza al cor mi tene*; (72,131) *Tanto sono temente e vergognoso*; (72,134) *Tutte le cose c'om non pote avere*; (72,136) *Un'alegreza mi vene dal core*; (72,139) *Vedut'aggio una stella mattutina*; (72,140) *Vertù di pietre aver, d'auro riccheze*; (72,142) *Vorria c'al Dio d'amore, a cui son dato*.

2a abababab-cde-cde con *concatenatio* fronte-sirma eseguita con rima interna (1 testo)

Anonimo, (72,67) *Lo folle ardimento m'à conquiso*.

2b abababab-cde-cde con rime interne (5 testi)

Pucciandone Martelli, (57,4) *Similmente - gente - criatura*;

Anonimi: (72,12; tenzone) *A quei ch'è sommo dicitore altero*; (72,51) *Io doglio c'amo - e non sono amante*; (72,69) *Lo gran valor di voi, donna sovana*; (72,98) *Per ciò non dico ciò c'ò in voglienza*.

2c.2 c = b, d > c, e > d: abababab-bcd-bcd (1 testo)

Anonimo, (72,121) *S'eo pato pena ed agio gran martire*.

2c.3 d = a, e > d: abababab-cad-cad (3 testi)

Ugo di Massa da Siena, (71,1) *Amore fue invisibile criato*;

Anonimi: (72,15; tenzone) *Chi giudica lo pome ne lo fiore*; (72,55) *Io non sapea che cosa fosse amore*.

2c.5 e = b: abababab-cdb-cdb (1 testo)

Anonimo, (72,81) *Naturale mente animali e planti*.

2c.6 con ripetizione nella sirma di due rime della fronte, d = a, e = b: **abababab-cab-cab** (3 testi)

Anonimi: (72,26) *Considerando che Divino Amore*; (72,42) *Fra me spess'ora doglio ed ò pesanza*; (72,8) *Amor m'à veramente in gioia miso*.

2d raddoppiato: **abababab-abababab-cde-cde-fgh-fgh** (1 testo)

Maestro Francesco di Firenze, (23,5) *Gravosamente fece gran folloro*.

2e sonetto doppio: **aabaabaabaab-cdde-cdde** (1 testo)

Pucciandone Martelli, (57,3), *Signor senza pietansa udit'ò dire*.

2f con ripetizione di rima riguardante solo le terzine, e = c: **abababab-cdc-cdc** (2 testi)

Anonimi: (72,54) *Io non credetti certo fallo fare*; (72,117) *S'a torto voglio gli occhi giudicare*

5 abababab-cde-dce (abababab-cde-cde con inversione nella seconda terzina) (2 testi)

Anonimi: (72,116) *Sanza lo core viver mi convene*; (72,133) *Tu mi prendesti, donna, in tale punto*

5a abababab-cde-dce con rime interne (1 testo)

Anonimo, (72,107) *Pozo 'l corpo 'n un loco meo pigliando*.

6 abababab-cde-eed (abababab-cde-cde con anticipazione di e nella seconda terzina); rime interne (1 testo)

Anonimo, (72,139a; tenzone) *Verace 'l ditto che chi à misura*.

7 abababab-cde-fge (1 testo)

Anonimo, (72,138) *Uno piacere dal core si move*.

8 abababab-cde-edc (rime retrograde) (1 testo)

Federigo dall'Ambra, (19a,1) *S'amor, da cui procede ben e male*.

9 abbaabba-cdc-dcd (1 testo)

Cino da Pistoia, (14,1) *A vano sguardo e a falsi sembianti*.

Osservazioni

Ancora nella seconda lista, l'unico esempio di fronte **abbaabba** è di Cino da Pistoia, e andrà perciò rimosso; mentre si può ancor più legittimamente dubitare, a questo punto, dell'attribuzione a Giacomo da Lentini dell'unico esempio della prima lista. Dato dunque per ovvio che lo schema antico della fronte, l'unico da prendere in considerazione per i Siciliani, è **abababab**, resta pienamente valida anche l'altra indicazione di Biadene (1888: 34), secondo la quale gli schemi fondamentali della sirma, divisa in due terzine, sono due, cioè quello su due rime alternate come nella fronte, **cdc-dcd**, e quello su tre rime ripetute **cde-cde**. Si può, come si è visto, modestamente migliorare la descrizione di Biadene osservando che la maggior parte delle varianti antiche allo schema della sirma su tre rime sono riconducibili al tipo fondamentale **cde-cde** attraverso il meccanismo della ripetizione di rima, cioè della ripresa nella sirma di una rima della fronte, **a** o **b**, riutilizzata come rima **c** o **d** o **e**. Ma anche prescindendo da tali varianti, i tipi **cdc-dcd** e **cde-cde** (compresi i casi con rime interne, che non modificano nella sostanza il tipo fondamentale) sommano insieme 33 testi su 40 (82,5 %) nella prima lista e 99 su 118 (83,9 %) nella seconda.

Per la riducibilità di tutti i tipi qui classificati col numero **2** al tipo base del sonetto con sirma a rime ripetute ci si può appoggiare sia sulla verosimiglianza del meccanismo della ripetizione di rima dalla fronte alla sirma, sia sul fatto che tutte le varianti sono molto più rare del tipo base in entrambe le liste, con percentuali tali da rendere poco importante il fatto ovvio che il *corpus* risulta da una selezione operata dagli antologisti e dal caso; esse possono cioè essere considerate come eccezioni (un lieve senatore di forzatura viene solo dal tipo **2f**, solo nella seconda lista, per il quale ci si dovrà appellare con più forza al carattere originariamente eccezionale, tanto che nella prima lista non si trova; ma è un tipo che poi diventerà molto meno eccezionale). Invece l'opposizione fra il tipo **1** (rime alternate, base binaria) e il tipo **2** (rime ripetute, base ternaria) è irriducibile con metodi formali: se è vero infatti che si può sostenere, fondatamente, che il binarismo del tipo **1** riguarda la successione delle rime, non il 'ritmo' e la struttura della sirma, che va intesa come **cdc-dcd**, non c'è invece un modo formale ragionevole di derivare questa successione dal tipo **cde-cde**, così come non ce n'è uno per la derivazione inversa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGENO 1977 = PANUCCIO DEL BAGNO, *Rime*, a c. di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
- ANDREWS 1977 = ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, edizione critica a c. di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- ANTONELLI 1977 = R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*. I. *Le canzoni*, in "Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani", XIII, pp. 20-126.
- ANTONELLI 1978 = R. ANTONELLI, *Ripetizione di rime, "neutralizzazione" di rimemi?*, in "Medioevo Romano", V, pp. 169-206.
- ANTONELLI 1979 = GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a c. di R. ANTONELLI, Roma, Bulzoni.
- ANTONELLI 1984 = R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- ANTONELLI 1989 = R. ANTONELLI, *L'"invenzione" del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, vol. I, pp. 35-75.
- ANTONELLI 1994 = R. ANTONELLI, *La Scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. TOUBERT e A. PARAVICINI BAGLIANI, Palermo, Sellerio, pp. 309-23.
- APPEL 1915 = BERNART DE VENTADORN, *Seine Lieder* mit Einleitung und Glossar herausgegeben von C. APPEL, Halle a. S., Niemeyer.
- AVALLE 1960 = PEIRE VIDAL, *Poesie*, a c. di D' A. S. AVALLE, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- AVALLE 1979 = D' A. S. AVALLE, *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca.
- BELTRAMI 1983 = P. G. BELTRAMI, recensione a SOLIMENA 1980, in "Rivista di Letteratura Italiana", I, pp. 397-403.
- BELTRAMI 1990 = P. G. BELTRAMI, *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in "Rivista di Letteratura Italiana", VIII, pp. 465-513.
- BELTRAMI 1992 = P. G. BELTRAMI, *Er auziretz di Giraut de Borneil e Abans qe-il blanc puoi di autore incerto: note sulla rima dei trovatori*, in "Cultura Neolatina", LII, pp. 259-321.
- BELTRAMI 1995 = P. G. BELTRAMI, *Elementi unitari nella metrica romanza medievale. Qualche annotazione in margine ad una Storia del verso europeo*, in *Il verso europeo*. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1994), a c. di F. STELLA, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana - Fondazione Ezio Franceschini, pp. 75-101.
- BELTRAMI-SQUILLACIOTI-TORRI-VATTERONI (in prep.) = BRUNETTO LATINI, *Il Tesoro (Tresor)*, Introduzione, testo francese, traduzione e note a c. di P. G. BELTRAMI, P. SQUILLACIOTI, P. TORRI, S. VATTERONI, Milano, Rizzoli, in preparazione.
- BIADENE 1888 = L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studj di Filologia Romanza», IV/10, pp. 1-234; ristampa anastatica, Firenze, Le Lettere, 1977 (da cui si cita).
- BRUGNOLO 1995 = F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. MALATO, I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, pp. 265-337.
- CANETTIERI 1995 = P. CANETTIERI, Descortz es dictatz mot divers. *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto.
- CHAYTOR 1926 = *Les chansons de Perdigon*, éditées par H. J. CHAYTOR, Paris, Champion.
- CHESSA 1995 = S. CHESSA, *Forme da ritrovare: i due discordi di Bonagiunta da Lucca*, in "Studi di Filologia Italiana", LIII, pp. 5-21.
- CLPIO = *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*, a c. di D' A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- CONTINI 1952 = G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani, Palermo, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Renza, pp. 367-95.
- CONTINI 1960 = *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 tt.
- DONADELLO 1994 = *Il libro di messer Tristano ("Tristano veneto")*, a c. di A. DONADELLO, Venezia, Marsilio.
- FERNANDEZ DE LA CUESTA 1979 = *Las cançons dels trobadors*. Melodias publicadas per I. FERNANDEZ DE LA CUESTA, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans.
- FOLENA 1964 = G. FOLENA, (con la collaborazione di G. INEICHEN, A. E. QUAGLIO, P. V. MENGALDO), *Überlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur*, in *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, a c. di H. HUNGER et alii, Zürich, Atlantis Verlag, vol. II, *Überlieferungsgeschichte der mittelalterlichen Literatur*, pp. 319-537.
- FRANK 1953-57 = I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 2 voll.
- MENGALDO 1979 = DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di P. V. MENGALDO, in D. A., *Opere minori*, II, a c. di P. V. MENGALDO. et alii, Milano-Napoli, Ricciardi.
- MÖLK-WOLFFZETTEL 1972 = U. MÖLK-F. WOLFFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, W. Fink.
- PAGNOTTA 1995 = L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- PANVINI 1962-64 = B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*. Vol. I. *Introduzione, testo critico, note*. Vol. II. *Glossario*, Firenze, Olschki.
- PAZZAGLIA 1967 = M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel "De Vulgari Eloquentia"*, Firenze, La Nuova Italia.
- POLIDORI 1864 = *La Tavola rotonda o l'istoria di Tristano*, a c. di F. L. POLIDORI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, Romagnoli.

RONCAGLIA 1978 = Au. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento* IV, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, pp. 365-97.

SANGA 1992 = G. SANGA, *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Venezia, Il Cardo.

SCHULZE 1989 = J. SCHULZE, *Sizilianische Kontraktaturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

SHEPARD-CHAMBERS 1950 = *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited... by W. P. SHEPARD and F. M. CHAMBERS, Evanston, Illinois, Northwestern University.

SOLIMENA 1980 = A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.

SQUILLACIOTI 1999 = P. SQUILLACIOTI, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia. Studio introduttivo e edizione critica*, Pisa, Pacini.

TAVANI 1967 = G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo.

TOPSFIELD 1971 = *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. TOPSFIELD, Paris, Nizet.

VATTERONI 1986 = S. VATTERONI, recensione a ANTONELLI 1984, in "Studi Mediolatini e Volgari", xxxii, pp. 168-74.

SERGIO LUBELLO

SCHEDE SUI SICULO-TOSCANI: I RIMATORI FIORENTINI¹

Ahi dolze e gaia terra fiorentina,
fontana di valore e di piaganza,
fior de l'altre, Fiorenza,
qualunque ha più saver ti ten reina.
Chiaro Davanzati

Si deve riandare ad uno studio di Gianfranco Folena di quasi trent'anni fa (FOLENA 1970) per avere uno sguardo complessivo soddisfacente dei rimatori fiorentini prestilnovisti tramandati, in succinti canzonieri, quasi sempre dalla sola testimonianza del Vaticano 3793.²

Sollecitata indirettamente da spunti lì emersi ed intenzionata a recuperare rimatori non accolti dalla nota silloge continiana (CONTINI 1960), la raccolta *Poeti fiorentini del Duecento* curata da Flavio Catenazzi (PFD), ha saputo rispondere a quelle esigenze di esegesi che l'edizione PANVINI 1962 non ha soddisfatto, attraverso un commento accurato e ricco di minuti sondaggi intertestuali.³ La scelta operata da Catenazzi ha seguito, giustamente, una certa flessibilità (sono raccolti "quei rimatori che solo per comodità espositiva possono ricondursi ad un solo centro irradiatore: Firenze", che "sfuggono ad una rigida classificazione" e difficili "da accomunare sotto un'ipotetica etichetta di scuola").⁴ *Sub iudice* che sia la questione, tuttavia a scelte condivisibili (l'inclusione, per esempio, di Compagnetto da Prato)⁵ se ne affiancano altre meno trasparenti:⁶ lampan-

¹ Con poeti fiorentini prestilnovisti non si intenderanno qui i maggiori, affidati a edizioni magistrali: Chiaro Davanzati (MENICETTI 1965), Monte Andrea (MINETTI 1979), Dante da Maiano (BETTARINI 1969) o minori come Rinuccino (CARRAI 1981) e Inghilfredi (MARIN 1978).

² Datato ormai il lavoro di WERDER 1918, pochi spunti in BALDELLI 1987 e PETROCCHI 1987, qualche accenno in più in CARRAI 1997.

³ I testi stessi sono stati editi con attenzione e accuratezza (si veda PFD: 27-32), tenendo presenti le puntuali segnalazioni di MENICETTI 1971.

⁴ PFD: 23.

⁵ Cfr. FOLENA 1970 sulla produzione "giullaresca" di Compagnetto.

⁶ Mette conto ricordare tuttavia che lo studioso ha fornito eccellenti contributi a questi poeti anche in lavori successivi: CATENAZZI 1979, 1980, 1988, 1994.