

APPUNTI SULL'ORIGINE DEL SONETTO*

0. INTRODUZIONE

Dopo le polemiche suscitate dall'intervento di Wilkins nel 1915¹, ultima lancia spezzata in favore della derivazione del sonetto dallo strambotto², il problema dell'origine del metro non è più stato

*. A Franco Gavazzeni, che ha seguito con generosità questo lavoro, va il mio più vivo ringraziamento.

1. *The Invention of the Sonnet*, «Modern Philology», XIII (1915), pp. 463-94, recensito da Santorre Debenedetti in «Giornale storico della letteratura italiana», LXVII (1916), pp. 436-9; l'intervento fu poi ristampato da Wilkins, eliminata la parte finale (relativa all'ipotesi di derivazione della terzina da una strofa araba di ottonari), nel volume *The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1959, pp. 11-39.

2. Ripercorrendo, sia pure in forma sintetica, le tappe fondamentali della 'querelle', ricordiamo che l'ipotesi di un rapporto fra il sonetto e il cosiddetto strambotto, di contro ad una prevalente opinione favorevole alla connessione sonetto/cobla *esparsa* (si veda l'elenco fornito da Wilkins a p. 26 del suo contributo), fu avanzata, in forma cautamente dubitativa, già da Niccolò Tommaseo nel 1869, *Dei canti popolari e dello studio critico sui canti popolari di Giovanni Pitré*, «Nuove effemeridi siciliane», I, p. 26. Nel contesto, certo ideologicamente più coerente all'assunto, della *Poesia popolare italiana* (Livorno, Vigo 1879), Alessandro D'Ancona ebbe poi modo di osservare come «Il tetrastico italiano è forma primordiale, e da esso si sono ingenerati i metri più noti della poetica dotta e della popolare. Aggiungendo un secondo tetrastico sulle stesse rime, la metrica dei volghi ha creato la così detta *ottava siciliana*, che perciò consta di due sole rime quattro volte alternate» (p. 310) e alla pagina seguente: «Medesimamente il Sonetto, forma artificiosa se altra mai, altro non è, chi ben veda, se non l'accostamento di due tetrastici alla foggia dell'*ottava siciliana*, e di un esastico senza le finali rime baciate».

Fondamentale, nello sviluppo della questione, rimane poi il contributo di L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, apparso negli «Studj di filologia romanza», IV (1889), pp. 1-231, cui va senza dubbio riconosciuto il merito di avere per la prima volta proposto all'attenzione degli studiosi i punti nodali relativi all'origine della forma, coi quali, comunque, è ancora necessario confrontarsi. Bisognerà però subito aggiungere che, per la verità, proprio talune indicazioni di Biadene, o meglio il suo modo di porsi di fronte ai dati storici, comunque piegati alla tesi del rapporto sonetto/strambotto, hanno, per così dire, ridotto al silenzio elementi che, in seguito, non sono più stati esaminati nella loro obiettività, ma sempre in rapporto con l'ipotesi cui li si credeva connessi.

Una proposta di mediazione fra le due parti avverse venne poi avanzata da Arnaldo Foresti con le sue *Nuove osservazioni intorno all'origine e alle varietà metriche del sonetto nei secoli XIII e XIV* («Atti dell'Ateneo di Bergamo», XII, 1895, pp. I-XII), favorevolmente recensite dallo stesso Biadene sul «Giornale storico» del 1896, XXVIII, pp. 225-9; l'origine del metro rimane popolare, connessa alla forma dello strambotto, men-

organicamente e specificamente affrontato. È venuta così di nuovo consolidandosi l'ipotesi tradizionale, quella cioè che postula un rapporto genetico fra il sonetto e la stanza di canzone³, rapporto che studi recenti hanno al più voluto ridefinire nei termini non tanto di derivazione positivisticamente intesa di una forma dall'altra, quanto piuttosto di influenza esercitata dai modelli metrici e retorici propri della canzone sul sonetto, all'atto della sua 'invenzione' da parte di Giacomo da Lentini⁴.

tre aulica ne sarebbe l'elaborazione: l'unione di 8 versi e di 6, secondo Foresti, non può infatti che modellarsi sul rapporto numerico più usuale fra fronte e sirma della stanza di canzone.

Un nuovo impulso alla discussione fu poi offerto dalla pubblicazione in volume, nel 1924, di due contributi del Cesareo, già precedentemente apparsi a stampa (Catania, Giannotti 1894 e 1899): *Le origini della poesia lirica e la Poesia siciliana sotto gli Svevi* (Milano, Palermo, Napoli, Remo Sandron Editore); recisa ancora l'affermazione del rapporto sonetto/strambotto (cfr. specialmente il cap. V, pp. 20-4), rapporto così evidente da costituire esso stesso, *faute de mieux*, la prova dell'esistenza storica della forma dello strambotto, in Sicilia, precedentemente o anche contemporaneamente ai poeti di scuola federiciana. L'intervento del Wilkins del 1915 è, come si è detto, l'ultimo che si collochi risolutamente sulla linea ottocentesca della derivazione del sonetto dallo strambotto; ipotesi che è andata progressivamente perdendo consistenza, di fronte al dato storico indiscutibile della totale mancanza di ottave siciliane in fasi cronologicamente così alte della nostra storia letteraria (cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 99-108 e 127-31). Saranno ancora da ricordare l'intervento del Rajna, del 1924 (*Come nacque il sonetto*, «Il Marzocco», XXIX, n. 21, p. 1), che, pur senza negare, in linea di principio, il rapporto sonetto/strambotto, afferma però recisamente che il sonetto «è realmente una *cobla* e propriamente una *cobla esparsa*, una stanza isolata, di struttura costante e colla peculiarità dell'essere doppiamente bipartita, ossia, secondo la terminologia che sarà un giorno consueta, di avere *pièdi e volte*», e ancora l'ultimo contributo del Biadene, in forma di lettera allo stesso Rajna («Il Marzocco», XXIX, 1924, n. 26, p. 3) e la recensione del Santangelo al volume del Cesareo apparsa sulla «Rassegna», XXXIV (1926), n. 6, pp. 283-6.

3. Fra i più autorevoli assertori della tesi (che viene però oramai presentata quasi come un dato di fatto, più che discussa o comunque dimostrata) ricordiamo almeno L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, «Cultura neolatina», XVIII (1958), pp. 61-70, CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 50 e *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni 1970, p. 42, G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Garzanti 1965, pp. 271-347 e la voce *Siciliani* (dello stesso Folena) del *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, U.T.E.T. 1973, pp. 385-96 (a p. 387 la trattazione specifica del sonetto), recensita da Marco Santagata in «Metrica», II (1981), pp. 257-8, R. ANTONELLI, *Introduzione* a GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, Roma, Bulzoni 1979, p. XIII e, recentissimamente, G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III (*Le forme del testo*), Torino, Einaudi 1984, pp. 439-518 (e particolarmente le pp. 472-87).

4. Mi riferisco al contributo di A. MENICHETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», 26, anno IX (1975), fasc. 1, pp. 1-30 e al volume di M.

Di fronte ad una tradizione critica certo imponente, il presente contributo non aspira ad avanzare ipotesi tali da rivoluzionare profondamente il quadro storico sin qui delineato, ma si propone da un lato di esaminare, più approfonditamente di quanto non si sia sino ad ora fatto, la struttura *originaria* del sonetto (specie in rapporto con la stanza di canzone), dall'altro di sottoporre ad una disamina quanto più possibile obiettiva i dati storici sui quali, bene o male, tutti i contributi, a partire da quello del Biadene, si fondano; un esame che sia, dunque, libero da condizionamenti indotti da ipotesi di lavoro più o meno preconcepite e possa così recuperare il valore originario di alcune testimonianze, in parte già note, in parte sinora trascurate nella trattazione dell'argomento.

1. LA TRATTATIVA METRICA

1.1 *Il Trecento*

Prima di affrontare l'esame diretto dei testi, dal *De vulgari eloquentia* sino all'ultima rielaborazione (invero quattrocentesca) della *Summa* di Antonio da Tempo, è necessaria una premessa di carattere generale: già il trattato dantesco, infatti, e più ancora i suoi successori, si collocano in una fase storica ben lontana da quella nascente della forma, a valle cioè delle profonde trasformazioni che hanno investito (come avremo modo di mostrare più avanti) la compagine metrica e la stessa funzione del sonetto. Tenterò quindi di cogliere nella terminologia e nelle articolazioni strutturali ricorrenti nei trattati almeno un'eco della configurazione originaria: proprio la scarsa attenzione riservata alla diacronia dello sviluppo che il sonetto conobbe nei cinquant'anni intercorsi fra la sua 'invenzione' e la teorizzazione dantesca è responsabile di non pochi travisamenti del problema. Una aporia storica alla cui origine non è comunque estranea proprio la grande lezione del *De vulgari* che, all'atto stesso di tratteggiare una 'storia' della nostra prima poesia, finisce, per certi versi, col sovrapporre l'esperienza dello Stil novo (che vede nel sonetto la sua espressione metrica privilegiata) a quella dei poeti precedenti. In altri termini: il superamento, da parte di Dante, dello Stil novo nella dire-

SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana 1979 (in particolare il cap. II: *Connessioni intertestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento*).

zione della *tragedia* (che si traduce nel primato della *cantio*) finisce coll'attenuare le notevoli modificazioni stilistiche e strutturali che il sonetto conosce nel suo sviluppo dai Siciliani fino agli stilnovisti⁵.

Il mio esame del *De vulgari* si fonderà su una valutazione per molti aspetti *e silentio*: in assenza, infatti, della trattazione specifica del metro, verranno ad assumere rilievo anche certi silenzi od omissioni dantesche, senza dubbio piuttosto sconcertanti; di un certo interesse, in questa prospettiva, il dato delle citazioni del Notaro, o di suoi testi, nel trattato: il caposcuola della corte federiciana, il poeta che apre la silloge del Vaticano latino 3793 (un collaterale del quale, senza dubbio, era noto a Dante) compare fra i «terrigeni Apuli», uno dei due autori, con Rinaldo d'Aquino, che si sono valse di vocaboli «curialiora»:

eorum [terrigeni Apuli] quidam polite locuti sunt, vocabula curialiora in suis cantionibus compilantes, ut manifeste apparet eorum dicta perspicientibus, ut puta

Madonna, dir vi voglio

(*D.v.e.* I xii 8).

Una citazione del primo libro, quindi, in virtù di caratteristiche lessicali, mentre in sede più propriamente metrica, quando si tratterà cioè delle canzoni ad *incipit* endecasillabico (*D.v.e.* II v 2-4), la scelta dantesca non cade su *Ben m'è venuto prima cordoglienza* del Notaro (cinque strofe, ciascuna di otto endecasillabi), pure trådita dal Vaticano, bensì (fra i Siciliani) su *Amor, che lungiamente m'hai menato* di Guido delle Colonne. Il Notaro non è ricordato neppure fra gli autori che si segnalano per la costruzione particolarmente pregevole delle loro canzoni (*D.v.e.* II vi 1-6): unico siciliano, ancora, Iudex de Messana, con *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*.

Giacomo da Lentini, quindi, di contro alla posizione di prestigio tramandata dal Vaticano latino 3793, non è fatto oggetto di particolare considerazione da parte di Dante fra i Siciliani del *De vulgari eloquentia*; ma i brani testé ricordati (tranne il primo) sono relativi alla canzone: l'assenza del Notaro in questo contesto po-

5. L'asserzione, come si avrà modo di vedere più avanti, non pertiene certo a giudizi di valore (per cui cfr., fra tutti, *Purg.* XXIV 56), ma alla valutazione di problemi specificamente di forma e di genere.

trebbe quindi avere il senso di una connessione, sia pure operata *e silentio*, fra la forma del sonetto e un poeta, autore certo anche di canzoni, ma il cui nome indissolubilmente si lega ad una diversa forma metrica.

Trascorrendo dalle assenze alle presenze nel trattato: dopo aver fissato la scala gerarchica dei metri (*D.v.e.* II iii 2)⁶, nei paragrafi successivi Dante si sofferma sulle ragioni della prevalenza della canzone sulla ballata⁷, per concludere poi, piuttosto repentinamente:

ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant

(*D.v.e.* II iii 5).

Il problema posto dalla determinazione dell'esatto valore, nel contesto, del vocabolo *modus* è stato per lo più risolto dai commentatori⁸ in direzione tecnicistica: superiorità di *modus* (cioè di 'forma', anzi 'forma metrica' o 'metro' *tout court*) per ragioni di natura strofica (pluristroficità di canzone e ballata di contro alla monostroficità del sonetto). Ma la soluzione, francamente, non persuade sino in fondo: l'esperienza della tenzone, della corona di sonetti (e come non pensare, in fondo, anche al *Fiore?*), lo stesso montaggio dei testi nella *Vita Nuova* parlano chiaramente di un uso non monostrofico del sonetto e, di contro, non mancano (anzi in ambito stilnovistico sono piuttosto frequenti) esempi di canzoni e ballate monostrofiche; senza contare che, se lo scarto si fosse fondato su ragioni di semplice testura strofica, queste avrebbero certo potuto essere esplicitate con maggiore

6. «vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur».

7. *D.v.e.* II iii 4-5.

8. «Forma» traduce Aristide Marigo nella sua edizione del *De vulgari* (Firenze, Le Monnier 1938, p. 185) e annota (a *D.v.e.* II iii 2) «QUO MODO: in quale forma metrica [...] Modus è, nella latinità classica e medievale, vocabolo della tecnica musicale [...] col significato fondamentale di misura ritmica e melodia». «Metro» è la traduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, che annota (a *D.v.e.* II iii 2): «*quo modo*: 'in che forma (metrica)' [...] già nell'antichità classica è attestato l'impiego di *modus* per la tecnica poetica, con valore sinonimico di 'ritmo', 'metro', e più raramente anche di 'verso' e *carmen*».

chiarezza (cfr., ad esempio, l'assoluta trasparenza dei motivi di superiorità della canzone sulla ballata). Il valore di *modus*, quindi, deve essere più ampio, più di rilievo⁹, ma nel contempo, forse, meno agevole da tradurre *per verba*; già Pier Vincenzo Mengaldo¹⁰, pure muovendo da una accezione tecnica di *modus*, rileva come «la svalutazione del sonetto va[da] dunque intesa come immediata metafora tecnica dell'abbassamento del genere comico». Anche in questa prospettiva di maggior respiro, un nodo, comunque, rimane da sciogliere, quello relativo allo specifico comico del sonetto. Che cosa, esclusa la pratica comico-realistica, che non possiamo ragionevolmente supporre Dante ritenesse coeva alla nascita del metro, fa del sonetto *in sé* una forma comica? Si tratta, questo è certo, di una valutazione di genere, connessa all'origine stessa del metro e tale da giustificare l'invenzione, non identificabile quindi semplicemente con l'ambito stilistico del comico, che in quanto tale è suscettibile di applicarsi a forme letterarie anche diverse fra loro¹¹.

Il problema (per una possibile soluzione del quale si confronti il paragrafo 4) è evidentemente implicato anche con l'altro celeberrimo luogo dantesco di *D.v.e.* II iv 1:

modum ballatarum et sonituum ommicentes, quia illum elucidare intendimus in quarto huius operis, cum de mediocri vulgari tractabimus,

che va a sua volta letto in connessione con II iv 6:

si *tragice* canenda videntur, tunc assumendum est vulgare *illustre*, et per consequens cantionem ligare. Si vero *comice*, tunc quandoque *mediocre* quandoque *humile* vulgare sumatur: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem *elegiace*, solum *humile* oportet nos sumere [i corsivi sono miei].

9. Una indagine estesa alle altre occorrenze di *modus* nel trattato non ha offerto risultati di rilievo: il vocabolo non è mai inserito in contesti che ne chiariscano inequivocabilmente la portata semantica nel sistema terminologico dantesco. Da segnalare, al più il passo di *De vulgari* II x 2, ove il termine, sicuramente, non vale 'forma metrica', ma conserva un significato connesso all'originario campo semantico musicale.

10. Introduzione a D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, Padova, Antenore 1968, p. XCIX.

11. Come lo stesso Mengaldo ha modo di rilevare, la 'scala' dantesca coincide, ad esempio, con quella offerta dall'ordinamento del Banco Rari 217 (già Palatino 418): la giustificazione di questa prospettiva gerarchica, quindi, deve essere cercata, se possibile, al di fuori dell'interpretazione dantesca del canone dei tre stili (su cui cfr. anche la 'voce' curata dallo stesso Mengaldo per l'*Enciclopedia Dantesca*).

Come si evince facilmente dai passi allegati, Dante non afferma esplicitamente che il sonetto pertenga allo stile comico (l'unica forma metrica per la quale tale asserzione sia avanzata in maniera aperta è la famosa «cantilena» di *D.v.e.* II viii 8), ma che tale appunto dovesse essere la sua convinzione si ricava agevolmente dalla corrispondenza (sempre ferrea) fra livello linguistico e livello stilistico: sonetto/volgare mediocre; volgare mediocre/comico.

Vorrei ora soffermarmi su un altro notissimo passo del *De vulgari* (II viii 6-8) che, *sub specie* della specifica trattazione della canzone, contiene, a mio avviso, non pochi elementi utili anche per il sonetto:

quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus [...] Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellenciam dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responso ad una sententiam tragica coniugatio, ut nos ostendimus cum dicimus:

Donne che avete intelletto d'amore.

Ancora, quindi, una definizione di *cantio* che introduce una discriminazione rispetto alle due forme metriche parimenti *armonizzate* e quindi genericamente, ma non specificamente, denominabili *cantiones* (cfr. anche *D.v.e.* II iii 4); l'armonia, caratteristica comune alle tre forme, non può, sulla scorta dell'assodato «divorzio» duecentesco tra musica e poesia¹², essere intesa in senso proprio, ma deve essere inserita in un campo semantico e concettuale ben più vasto ed articolato:

La musica è pertanto inquadrata da relazioni proporzionali, numericamente formalizzabili, e producenti un'*armonia*, evidente tanto all'orecchio che all'occhio, declinabile oltre che nel tempo nello spazio e, proprio in quanto tale, — come definita struttura, legittimata in termini matematici —, anche assumibile a fondamento della *poesis*, come organizzazione primaria¹³.

Risolto il problema dell'esatta valutazione di *armonizzata*, ed eliminata, quindi, ogni possibile interpretazione del vocabolo nel senso esclusivo di tecnica, versificatoria se pur non musicale, e rimarcata altresì la lucidità con la quale Dante distingue, pur in

12. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel duecento italiano*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, Certaldo, 1978, IV, pp. 365-97.

13. F. GAVAZZENI, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «Studi danteschi», LVI (1984), pp. 1-82, la citazione da p. 13.

presenza di uguale pluristroficità, la forma della ballata (fornita di *responsorium*) da quella della canzone, sarà ancora da prendere in esame quello che, a mio avviso, costituisce un motivo di non secondario interesse del brano: la scelta di *Donne ch'avete* a paradigma della *cantio*, o per meglio dire la forma metrica della canzone considerata esemplare del nuovo stile. Si tratta di cinque stanze di quattordici endecasillabi (abbc, abbc; cdd, cee), assimilabili quindi, salvo che per la presenza della rima continua c, ad uno schema di sonetto¹⁴. All'altezza cronologica dello Stil novo, certo, i rapporti fra la struttura del sonetto e quella della stanza di canzone si pongono in modo ben diverso (come esemplificato al paragrafo 3.2) da quanto si verificava presso i Siciliani, e i casi di canzone (e ballata) di quattordici versi endecasillabi sono, come già rilevato da De Robertis, tutt'altro che infrequenti. Tuttavia, che proprio all'atto di indicare le caratteristiche che fanno della canzone qualcosa di *diverso* dal sonetto (e dalla ballata, ma qui la differenza è esplicitata dal *sine responsorio*), Dante scelga un testo la cui stanza si modella su una differente forma metrica pare qualcosa di singolare e, mi si consenta, quasi provocatorio nei confronti del lettore: nel momento stesso in cui, organizzando gerarchicamente le tre forme, prende le distanze nei confronti di una certa pratica stilnovistica, Dante sembra indicare che non è a livello di metro in quanto articolazione della strofa che passa la differenza fra sonetto e canzone: la superiorità della canzone riposa su un ben diverso fondamento. Non è certo casuale, in questo contesto, il tono 'allocutorio' di *Donne ch'avete*, ove, sin dal primo verso, si presuppone un pubblico e forse anche un interlocutore: la canzone si piega alla funzione più tipica del sonetto (e ne assume, quindi, la forma metrica), ma in origine pertiene ad una sfera diversa e differenti sono le sue componenti fondamentali: la forma più elevata è suscettibile di modificarsi, di percorrere tutti i gradi del *cursus* stilistico (così come al poeta tragico, e se ne veda la più alta conferma nella *Commedia*, è consentita l'escursione su un terreno non suo), mentre il caso opposto non si dà, o meglio non deve darsi: si misura qui appieno lo scarto e il superamento di una certa pratica stilnovistica.

14. Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»*, Firenze, Sansoni 1970, pp. 264-6 e, dello stesso, il commento all'opera dantesca, Milano-Napoli, Ricciardi 1980, p. 116.

Il *De vulgari eloquentia* pare, quindi, interprete di una situazione piuttosto fluida: la canzone è metricamente suscettibile di avvicinarsi al sonetto (a differenza, come vedremo, di quanto accadeva presso i Siciliani), ma la riflessione teorica di Dante conferma (anzi porta alle estreme conseguenze) quella che, sin dall'origine, è l'estrema divaricazione delle due forme, nate in due campi diversi, destinate a differenti zone d'impiego poetico e separate quindi da ben altro che da semplici ragioni di organizzazione metrico-strofica.

Abbandonato, almeno sul piano della teoria letteraria, il terreno dantesco, di ben diversa statura appaiono certo i 'trattati' metrici trecenteschi, sostanzialmente indifferenti alla dimensione poetica e quindi letteraria del fatto tecnico; il primo fra questi, alquanto generosamente definito dal suo editore appunto «trattato»¹⁵, si deve a Francesco da Barberino che, nelle glosse ai *Documenti d'amore* (II, 262 dell'edizione citata – e si confronti anche la p. 146 del III tomo) annota:

Sonitorium alij simplices alij catenati. alij duplices. primi de medio ad medium habent rimas concordas per ordinem. secundi concordantem finem pedis cum fine medij. Tertij habent in pedis medio vel in fine. V. vel. VIJ. silabas plures. omnes IIIJ^{or} pedum sunt et IJ mutarum. que tertia sunt parte maiores scilicet utraque.

All'altezza del 1314 circa, sepolto nell'oblio dell'esilio il trattato dantesco, l'attenzione di Francesco da Barberino pare rivolgersi a pochi elementi di carattere precettistico, alcuni dei quali, comunque, non privi di un qualche interesse: non intendo tanto riferirmi ai tre possibili tipi di sonetto, a seconda che le rime delle quartine siano incrociate (*simplices*), incatenate (*catenati*), o invece che il testo sia rinterzato (*duplices*), quanto piuttosto alla singolare contraddizione per cui la forma incrociata delle rime, che mette in evidenza l'articolazione delle quartine, viene considerata originaria (è la prima nella trattazione e il sonetto così costruito viene denominato *simplex*), ma non corrisponde alla struttura dell'otta-

15. O. ANTOGNONI, *Le glosse ai «Documenti d'Amore» di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di metrica italiana*, «Giornale di filologia romanza», IV (1883), pp. 78-98; alle glosse l'editore ha attribuito il titolo (modellato su consimili di tradizione) *De variis inveniendi et rimandi modis*. Le mie citazioni dall'edizione a cura di Francesco Egidi: F. DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, Roma, Società filologica Romana 1905-1927, 4 voll. (le glosse nel vol. II, pp. 258-64).

va, che si sviluppa su quattro *pedes*, cioè su quattro distici¹⁶. Un modello di ottava, come avrò modo di dimostrare più avanti, che può essere considerato il retaggio di una diversa e più antica articolazione del metro, ormai non più operante, o comunque minoritaria sul piano della prassi versificatoria.

Riguardo all'altra notazione terminologica di un certo interesse, la designazione delle terzine come *mute*, è da notare che con tale vocabolo (che attesta in ogni caso la precisa individuazione della terzina come entità metrica a sé stante, di contro ad una quartina piuttosto 'fluida') si fa riferimento ad una prassi tipica dell'arte musicale (e quindi solo in senso traslato riferibile al sonetto): il cambiamento di melodia nella zona centrale del componimento, o, con parole dantesche: «et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur)» (*D.v.e.* II x 2).

Già le glosse del Barberino attestano indubbiamente una mancata divulgazione del trattato dantesco, ma la *Summa* di Antonio da Tempo, del 1332¹⁷, riflette anche un profondo mutamento del gusto letterario; in luogo del primato della *cantio*, assistiamo infatti ad un netto prevalere della forma del sonetto, cui è dedicata la quasi totalità del trattato. In merito alla struttura della forma, la *Summa*, al di là delle discrepanze terminologiche, non si distacca dalla configurazione delineata dal Barberino:

Sonetus *simplex*, qui etiam vocari potest *consuetus*, [...] dividitur in duas partes, scilicet in *pedes* et *voltas*. Nam prima pars communiter appellatur *pedes*, secunda appellatur *voltas*. Et prima subdividitur in octo versus, quorum quilibet communiter appellatur unus *pes*. Sed duo primi appellantur una *copu-*

16. Sul significato di *pes* e sul progressivo slittamento semantico che il vocabolo conosce nel passaggio dal latino alle lingue romanze, si può utilmente consultare il contributo di G. MARI, *Ritmo latino e terminologia ritmica medioevale*, «Studj di filologia romanza», VIII (1901), pp. 35-88; di particolare interesse le osservazioni dell'autore in merito alla sostanziale desemantizzazione del vocabolo che, filtrato in area romanza attraverso canali non di alta cultura (a differenza, ad esempio, di *frons* e di *cauda* che mantengono una accezione coerente col loro significato latino), viene utilizzato per designare componenti metriche anche diverse fra loro, ma tutte comunque riferibili alla prima parte di un componimento (o di una singola stanza). Da ricordare anche che il Barberino usa *pes* per indicare la mutazione di una ballata (come pure farà Antonio da Tempo).

17. L'antica edizione di G. GRION, *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna, Romagnoli 1869, è oggi sostituita da quella curata da R. ANDREWS, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1977.

la, et alii duo secunda copula, et sic de caeteris sequentibus usque ad voltas. Secunda in sex versus subdividitur, quorum tres primi appellantur una *volta*, alii tres communiter appellantur alia *volta*

(VI, pp. 7-8).

Nuovamente, quindi, i quattordici versi sono suddivisi in due sezioni, la prima scandita per distici (quattro *copulae* di otto *pedes*; per lo scambio *pes / versus*, cfr. l'articolo del Mari citato, p. 75), la seconda per terzine (in questo caso *voltas*, dal punto di vista semantico senz'altro equivalente – ma è termine di ben più ampia attestazione – al *mute* del Barberino)¹⁸. Il sistema rimico delle quartine conferma la preferenza per lo schema incrociato¹⁹ (*simplex*), mentre il sonetto *dimidiatus* (a rime alterne) compare solo al capitolo XVI, in coda a tutte le possibili modificazioni delle terzine²⁰.

Il trattato del Da Tempo segna anche il primo passo verso una progressiva perdita di coscienza metrica, per ora limitata al livello terminologico, più avanti estesa anche al terreno della prassi versificatoria: non solo, infatti, nella trattazione della ballata ritornano i termini già impiegati per il sonetto (*pedes*, *voltas*, *cruciatius*, *dimidiatus*; cfr. capp. XXXV e XXXVI, pp. 48-51), ma a proposito delle ballate medie l'autore annota (XXXVII, p. 52): «Et appellantur vulgariter *soni* omnes ballatae mediae licet et aliquando dicantur vulgariter *sonarelli* respectu magnorum sonum». Se è vero che l'italiano (come del resto il francese antico

18. Come si è già visto, nel trattato dantesco (che anche terminologicamente segna sempre uno scarto rispetto alla norma o comunque alla tradizione) il termine altro non è che l'equivalente volgare di *diesis*: non indica, quindi, una parte della stanza, ma un punto, o meglio un momento preciso nella 'esecuzione' del testo; per Francesco da Barberino (II, p. 262) «volta» equivale a ciò che per Dante è *versus* nella stanza di canzone e, analogamente, il vocabolo è anche impiegato per designare la seconda parte di una stanza di ballata (lo stesso anche in Antonio da Tempo, per il quale «volta» è anche il *retornellus*, cioè il congedo di una canzone o il verso di chiusa di un madrigale).

19. VII, p. 10: «Sonetus igitur simplex sive undenarius debet fieri cruciatius cum rithimis longis in cruce consonantibus, et diversificare rithimos pedum a rithimis voltarum».

20. È abbastanza singolare, visto il rilievo attribuito da Antonio da Tempo alla scansione ternaria della sestina, che i primi due esempi di schema rimico delle terzine si sviluppano su due rime, o comunque su scansione binaria: cdc, ded (VII, p. 10), ccd, dee (VIII, p. 11) e solo i tre successivi introducano le tre rime: cde, cde; cde, dce; cde, edc.

e il provenzale)²¹ conosce, tanto per *suono* che per *sonetto*, una accezione generica di componimento poetico²² (che nel caso di

21. Cfr. A. TOBLER-E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH 1925-1976, 10 voll., *ad v.*, F. J. M. RAYNOVARD, *Lexique romane*, Paris, Silvestre 1844, 6 voll. *ad v.*, e E. LEVY, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch*, Leipzig, Reissland 1894-1924, 8 voll., *ad v.* Da notare che *son* e *sonet* possono essere considerati praticamente sinonimi, nell'accezione di 'componimento poetico'.

22. Per l'impiego di *suono* col significato di 'componimento poetico', si cfr. gli usuali repertori lessicografici; l'uso generico di *sonetto* in Italia, per quanto a mia conoscenza, è attestato per la prima volta nel componimento di Rinaldo d'Aquino *Già mai non mi conforto* (PANVINI, *Rime*, p. 105): il congedo della canzone legge, infatti: «Però ti prego, Duccetto / [tu] che sai la pena mia, / che me ne faci un sonetto / e mandilo in Soria. / Ch'io non posso abentare / [la] notte né [la] dia: / in terra d'oltremare / sta la vita mia». A proposito di questi versi, sarà da ricordare che il Biadene (*Morfologia...*, p. 221) riteneva alludessero ad un vero sonetto che la donna avrebbe richiesto al poeta. Si tratterebbe in tal caso, ma l'ipotesi pare poco probabile, della più alta attestazione di *sonetto* in senso proprio in Italia e, comunque, l'unica in area siciliana. Da ricordare ancora la V strofa (vv. 47-50) della canzone di Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimoranza* (cfr. *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori non siciliani*, a cura di B. PANVINI, vol. II, Firenze, Olschki 1958, p. 27): «Dunqua, sonetto fino, / cantando in tuo latino - va in Florenza: / a chi m'ave in dimino / di' ch'eo tuttora inchino - sua valenza», ove l'uso dell'aggettivo *fino* autorizza l'ipotesi di un preciso calco francese-provenzale. Altri due esempi di questo genere sono ricordati dal Redi nelle *Annotazioni* al suo *Diurambo* (sulle quali avremo modo di ritornare più avanti; si cita da *Poesie di Francesco Redi con le Annotazioni al Bacco in Toscana*, Firenze, Barbera 1859, pp. 340-73, l'editio princeps del testo è del 1685): vale forse la pena, nonostante l'affidabilità tutto sommata scarsa dei reperti del Redi, di ricordare i testi da lui citati, a tutt'oggi irripetibili: «Galeotto da Pisa [Galletto Pisano?] ne' medesimi testi [manoscritti di proprietà del Redi] dà nome di Sonetto ad una sua lunga ballatella. [gabbg] 'Un sonetto eo vollo fare / Per laudare / Esta mea donna graziosa, / Che amorosa / Bella già mi fa provare, ecc.'» (p. 349) e l'altro attribuito a Zuccherò Bencivenni (p. 346), di schema a b a h a c g d e: «A voi donna, che gente / Sor le tutte altre siete, / Manda meo cor servente / Esto Sonetto, ch'ora voi leggete. / Secondo meo parvente / Senza verun paragio / In voi s'alluma di beltà lo raggio: / Mante fiate il dico / In vostro bell'onore ecc.».

Pietro Ercole (*Guido Cavalcanti e le sue rime*, Livorno, Vigo 1885, p. 57) accenna anche - vagamente - a una «Canzone d'una cinquantina di versi di Paganino da Sarzana» cui fu dato il nome di sonetto; se il componimento, come pare probabile, è l'unico noto dell'autore, *Contra lo meo volere*, non risulta sia stato mai designato quale sonetto (a meno che l'Ercole non intenda riferirsi all'attestazione isolata di qualche manoscritto). Un ultimo caso di uso 'ambiguo' del termine sonetto si lega allo scambio di rime fra Cavalcanti e Guido Orlandi, originato, pare, dal cavalcantiano *Poi che di doglia cor conven ch'i'porti* (CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, p. 504), il cui settimo verso è citato nel componimento di Guido Orlandi *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* (cfr. ERCOLE, *Guido Cavalcanti...*, p. 331): «Ch'amor sincero non piange né ride» (v. 7) e Cavalcanti: «fare'ne di pietà pianger Amore». Un primo problema metrico si pone già a proposito del testo dell'Orlandi, un sonetto, con ogni buona probabilità, ma con l'ottava ridotta a sei versi, abb, abb, senza evidenti lacune di senso («respecto» lo dice la rubrica del

sonetto precede l'uso metricamente connotato)²³, è altresì vero

Vat. lat. 3214 - che ne attesta anche l'invio a Cavalcanti -: eloquente testimonianza della perdita di coscienza metrica da parte del copista del codice, quattrocentesco). Se si esclude l'ipotesi della caduta di due versi a rima a, l'anomalia metrica del componimento può forse essere messa in rapporto con il particolare schema del testo cavalcantiano di partenza «stanza isolata, con due piedi ABBC e sirma DEFFG (D irrelato)» (CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, p. 504): una forma (piuttosto frequente in ambito stilnovistico) in qualche modo connessa a quella del sonetto, una sorta, quasi, di 'sonetto mancato'. L'ipotesi che l'anomalia di entrambi i testi non sia casuale, ma faccia parte di un 'gioco' (cioè di una tenzone) fondato anche su elementi metrici potrebbe poi ricevere un'ulteriore conferma dall'ultimo testo cavalcantiano della serie, il sonetto (regolare) *Di vil materia mi conven parlare* (*Poeti del Duecento*, II, p. 563), che risponde (non per le rime) a *Per troppa sottiglianza*: nel distico a rima baciata che chiude il componimento: «Già non vi toccò lo sonetto primo: / Amore ha fabricato ciò ch'io limo», se Cavalcanti con *sonetto* allude a *Poi che di doglia*, sarebbe confermata la volontarietà e la consapevolezza d'uso di una forma ambigua, cui l'Orlandi avrebbe risposto, un po' più rozzamente, con un sonetto decurtato, a sua volta 'imperfetto'. Qualora l'ipotesi risultasse fondata, penso potrebbe gettare una luce diversa anche sull'esordio del testo cavalcantiano: «Di vil materia mi conven parlare / [e] perder rime, silabe e sonetto, / sì ch'a me ste[sso] giuro ed imprometto / a tal voler per modo legge dare».

23. L'attestazione di data più alta dell'uso di *sonetto* in senso proprio pare essere quella della lettera XXVI di Guittone d'Arezzo (*Le Lettere di frate Guittone d'Arezzo*, a cura di F. MERIANO, Bologna, R. Commissione per i testi di lingua 1922, p. 324): «Al Cavaliere Giacomo d'Architano [?] in lode della sua umiltà. Esortazione all'amore per Dio. 'E sovra d'este parole intendete il sonetto di sotto posto, acciò che vi guardiate, ché v'apertene: / F. G. / O grandi secular', voi che puguate [...]». Relativamente a questa occorrenza guittoneiana del vocabolo, andrà ricordato anche un altro passo delle *Annotazioni* del Redi al *Bacco in Toscana* (pp. 346-7): «Fra Guittone nella lettera che nel mio antichissimo codice è la cinquantesima, mandando a Pucciandone da Pisa una certa sua poesia di molti versi che quivi è scritta, l'appella sonetto». Non pochi i problemi posti dal breve passo: innanzitutto le lettere oggi conosciute di Guittone (tutte testimoniate dal Laurenziano Rediano 9) sono 35 (e cfr. invece «è la cinquantesima»), mentre il Redi affermava di possedere un codice contenente 64 epistole, manoscritto mai più ritrovato e sulla cui esistenza si nutrono oggi non pochi dubbi; in secondo luogo, l'unico testo ancora esistente indirizzato da Guittone a Pucciandone Martelli è un sonetto (*Guelfo conte e Pucciandon, la voce*, testimoniato dal Laurenziano Rediano 9 a c. 216v) di regolari 14 versi (cfr. invece «una sua poesia di molti versi»), che farebbe pensare ad un sonetto non in forma-base, quando non addirittura ad una diversa struttura metrica), che comunque non è in rapporto con alcuna lettera oggi nota.

Un'altra attestazione del vocabolo che potrebbe, a prima vista, parere di data alta è quella del sonetto anonimo *I' ò sì gran paura di fallare*, stampato dal Panvini nel *corpus delle Rime siciliane* (p. 625) e testimoniato dal Chigiano L. VIII.305; il testo, anche ad una prima lettura, può però essere considerato siciliano solo nel vago senso di una certa eredità culturale. Legge, comunque, la seconda terzina (o potremmo forse, più audacemente, chiamarla congedo?): «Or va, sonetto, e chief[d]ille perdono, / s'io dico cosa che le sia spiacente; / che s'io non l'ò, già mai lieto non sono». Dato il carattere fortemente topico del testo, ben poco è possibile asserire circa la sua probabile data di composizione; i dati ricavabili dal riordinamento del codice (per lo meno secondo le risultanze dello studio di B. PANVINI, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, «Studi di filologia italiana», XI, 1953, pp. 5-135) collocherebbero il testo nel III fascicolo dell'originale del Chigiano, in una zona a quasi esclusiva componente stilnovistica.

che non manca di suscitare qualche perplessità l'impiego, per la ballata, di una forma *sonarellus*, così vicina a *sonettus*. Perplessità che può essere anche rafforzata dalla lettura di un passo del «Trattatello del secolo XIV» pubblicato da Santorre de Benedetti²⁴, che mostra uno sconfinamento terminologico ancora più accentuato: «Ballade sunt verba applicata sonis. *Soni* sive *sonetti* sunt verba applicata solum uni sono; ballade volunt esse de tempore perfecto. *Soni* possunt fieri de qualicumque tempore volueris».

Ancora più avanti lungo l'arco del Trecento si collocano due testi che, anche se non nella forma sistematica del trattato, pongono una riflessione critica e, ciò che è più interessante, da parte di un poeta, su alcune delle caratteristiche peculiari del sonetto. Il primo dei due, *Qualunque vol saper fare un sonetto* di Pieraccio Tedaldi²⁵

Qualunque vol saper fare un sonetto
e non fusse di ciò bene avvisato,
s'e' vuol esser di questo ammaestrato,
apra gli orecchi suoi e lo 'ntelletto.

Aver suol quattro piè, l'esser diretto
e con dua mute, ed essere ordinato
ed in parte quattordici appuntato
e di buona rettorica corretto.

Undici sillabe ciascun vuole punto,
e le rime perfette vuole avere,
e con gentil vocabul congiunto;
dir bene a la proposta il suo dovere:
e se chi dice sarà d'Amor punto,
dirà più efficace il suo parere

pur nella semplicità didascalica del dettato, offre non solo un'interessante conferma alla terminologia di Francesco da Barberino (ne risulta ancora una volta ribadita la scansione dell'ottava per distici), ma suggerisce (cfr. il v. 12 e probabilmente anche il v. 5)²⁶ anche una precisa caratterizzazione di genere per la forma

24. *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi medievali», II (1906-1907), pp. 59-62; sarà da ricordare che secondo DeBenedetti questo trattato è indipendente dalla *Summa* di Antonio da Tempo.

25. Si cita da *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. VITALE, vol. II, Torino, U.T.E.T. 1968, p. 261.

26. Anche se il «diretto» del v. 5 potrebbe essere una precoce attestazione di un uso

del sonetto: la corrispondenza poetica. Il sonetto infatti, proprio in quanto tale e non accessoriamente, deve secondo il Tedaldi rivolgersi ad un preciso interlocutore o, comunque, rispondere adeguatamente ad un tema suggerito dall'esterno.

Di minore rilevanza, quantomeno nell'ambito del presente lavoro, la corona di dodici sonetti dovuta ad Antonio Pucci²⁷: su quattro testi specificamente dedicati alla forma del sonetto (I-IV), soltanto il secondo della serie si segnala per qualche aspetto terminologico:

Fammi di piè quattordici il sonetto,
che 'l primo rime d'una condizione,
el secondo e 'l terzo <abbia> una ragione,
el quarto si risponda al primo detto.

El quinto dir col quarto sia corretto;
dal sesto al sette non sia iurgione:
a' duo secondi faccian resposione;
l'ottavo dir col quarto sia perfetto.

Il nono rimi d'un'altra maniera,
dieci d'un'altra che svari da quella,
l'undici serve la nona matera;
duodecimo col decimo novella,
il tredici con l'undici sia spera,
quattordici col dodici suggella.

Undici sillabe esser vuol la rima:
quale fusse più o men tondi con lima.

Da segnalare l'assunzione di *piede per verso* (su cui cfr. l'articolo del Mari citato), lo schema delle rime nelle quartine, tradizionale, cioè incrociato, mentre per le terzine il Pucci suggerisce la forma cdc, dcd, che è quella esclusivamente presente nei suoi testi.

Nella sua 'traduzione' della *Summa* (1380)²⁸ Gidino da Som-

terminologico cinquecentesco (testimoniato dalla *Poetica* del Trissino, su cui cfr. n. 34); «diretta» (detto di una combinazione di rime, per esempio nelle quartine) indica il ripetersi di una successione rimica uguale (ad esempio ab.ab. ab.ab), di contro ad «obliqua» (ab.ab. ba.ba). Il rimando al Trissino trova una sua giustificazione, nonostante l'ampia escursione cronologica, nella rilevante presenza di fonti trecentesche nella *Poetica* trissiniana.

27. Edita da Alessandro D'Ancona, sotto il titolo di *L'arte del dire in rima: sonetti di A. Pucci*, in *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Firenze, Le Monnier 1886, pp. 293-303.

28. Si cita dal *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.B. GIULIARI, Bologna, Romagnoli 1870.

macampagna applica al sonetto una terminologia analoga a quella dantesca per la canzone, tale quindi da porre per la prima volta in chiara evidenza l'articolazione della quartina (pp. 8-9):

Item nota che li soneti simplici e consueti sono encroxiati: et anno duy piedi, e due volte.

E li quatro primi versi fanno lo primo piede de lo soneto, e sono encroxiati: videlicet che lo primo e lo quarto verso sono consonanti, e lo secondo e lo terzo verso sono consonanti, e sono differenti in consonancia da lo primo e da lo quarto verso: sì come appare ne lo sopraditto sonetto.

E li quattro sequenti versi [...] fanno lo secondo piede de lo soneto, e sono incroxiati come sono li quatro primi versi [...]

E li tri sequenti versi, videlicet lo nono, decimo et undecimo versi fanno la prima volta de lo soneto.

Una novità senza dubbio di rilievo questa introdotta da Gidino nella trattazione dell'argomento, ma che pare non aver lasciato traccia nell'ultima propaggine quattrocentesca (1447) della *Summa*, il *Compendio* dovuto a Francesco Baratella²⁹ (p. 183):

I versi son quatordece. octo in li pedi. e sei in le volte. Li octo de acordarse in croxe, quatro in quatro [...] Le volte sum versi sei, zoe tri e tri. Li primi tri po esser in tre terminatione senza consonantia, insi vt. *mesura. cardino. feroce*. E li altri tri sia in quelle finale terminatione consonante vt. *tortura. Martino. veloce*.

Di contro allo schema usuale nelle quartine (abba, abba; il sonetto *dimidiatus*, cioè a rime alterne, non è presente), il Baratella assegna invece nelle terzine la priorità al sistema su tre rime cde, cde, che tanto nel Da Tempo che in Gidino era relegato in una posizione nettamente subordinata.

1.2 Il Cinquecento

Dopo la cappa di oscurità che, nonostante le indagini magistralmente avviate da Carlo Dionisotti³⁰, grava ancora su gran parte della normativa metrica del Quattrocento, il primo nome a segnalarsi nel panorama cinquecentesco (e la cosa certo non sorprende) è quello di Pietro Bembo; più sorprendente è invece, almeno a

29. F. BARATELLA, *Compendio dell'arte ritmica [della seconda metà del secolo XV]*, a cura di G. GRION, Bologna, Romagnoli 1869.

30. C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV (1947), pp. 1-34.

prima vista, l'analisi tutto sommato piuttosto limitata delle caratteristiche strutturali del sonetto: la forma (sulla scorta dell'*exemplum* petrarchesco) è ormai data per acquisita e i problemi di origine o di storicizzazione del metro³¹ vengono sostanzialmente subordinati al fine normativo dell'opera e alla volontà di acclarare specifici elementi formali del linguaggio poetico. Secondo la suddivisione operata dal Bembo in rime *regolate, libere e mescolate* (in ragione della maggiore o minore rigidità della struttura metrica), il sonetto, come la canzone, può essere ascritto alla terza categoria:

a' sonetti – infatti – il numero de' versi è dato, e di parte delle rime; nell'ordine delle rime poi, e in parte del loro numero, non s'usa più certa regola che il piacere, in quanto capevoli ne sono quei pochi versi; il qual piacere di tanto innanzi andò con la licenza, che gli antichi fecero talora sonetti di due rime solamente [sonetto continuo], talora in amenda di ciò, non bastando loro le rime che s'usano, quelle medesime ancora trametteano ne' mezzi versi. Taccio qui che Dante una sua canzone nella Vita nuova sonetto nominasse³².

La notazione più singolare del passo bembiano è senza dubbio quella relativa all'errore dantesco nella *Vita Nuova*, che, qualora fosse corrispondente a verità, documenterebbe un uso generico della voce *sonetto* di data piuttosto bassa e, soprattutto da parte di un autore solito ad un maggior rigore terminologico; posto però che nessuna canzone della *Vita Nuova* è stata mai denominata *sonetto*, pare probabile che il Bembo intenda invece riferirsi (cfr. anche il commento di Dionisotti al passo) ad uno dei due sonetti

31. Attribuita in modo specifico ai Siciliani è solo l'ottava, nella sua variante, appunto, siciliana (cfr. pp. 88-9, 102, 151, 221, 240). Una migliore considerazione sarà invece riservata alle questioni d'origine dal Castelvetro, nella sua *Giunta alle Prose bembiane*: «Né veggo, per guatare sottilmente che io mi faccia, le maniere delle canzoni de' Provenzali e de' nostri Italiani accostarsi insieme e esser simili. Il che quando pur fosse, affermerei i Provenzali haverle apparate più tosto da noi che noi da loro. Con ciò sia cosa ché noi habbiamo la nostra principal maniera di canzone, che è chiamata il sonetto, che è antichissima e propria nostra, e habbiamo quelle che sono chiamate il capitolo e l'ottava rima, le quali parimenti sono proprie nostre e molte altre, le quali, se fossero state trovamento de' Provenzali, pure appo loro se ne vedrebbe, poiché si trovano i loro poeti, alcun vestigio» (*Correttione d'alcune cose del dialogo delle lingue di Benedetto Varchi, et una giunta al primo libro delle Prose di M. Pietro Bembo dove si ragiona della vulgar lingua fatte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, s.t., MDLXXII, pp. 175-6).

32. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino U.T.E.T. 1960, pp. 151-6 (libro II, cap. XI).

rinterzati dell'opera dantesca³³, che, per la loro estensione superiore al consueto, potrebbero avere originato l'equivoco. Un fraintendimento che ci autorizza dunque a supporre che Bembo non conoscesse la *Summa* del Da Tempo, che al sonetto rinterzato riserva una specifica trattazione, e questo nonostante la recente (1509) pubblicazione a Venezia del trattato trecentesco.

Il problema metrico, nel senso specifico di organizzazione strofica, costituisce invece l'oggetto privilegiato di una vasta zona della *Poetica* trissiniana del 1529³⁴, che, alla luce della riscoperta del *De vulgari eloquentia*, indaga il campo della metrica e della ritmica risalendo da Antonio da Tempo e da Dante sino alle *artes versificatoriae* medioevali. La *Quarta divisione* del trattato si apre con una ripartizione della materia oggetto di indagine: «comincerò dai sonetti, come da forma più usitata, e poi anderò a le ballate, e dietro a quelle a le canzoni, e d'indi ai mandriali ed ai serventesi»; l'ordine è quello della *Summa* (con l'esclusione, come rilevato dal Trissino stesso, di rotondelli e motti confetti), ma riflette anche una gerarchia cinquecentesca, almeno per il primato assegnato al sonetto.

Secondo quella che – vedremo – sarà una costante anche nella trattatistica coeva, Trissino propone per ogni forma metrica una matrice musicale³⁵ sulla quale si impronta il testo poetico (p. 122):

[stanza] divisa, poi, dico quella che ha mutazione e varietà di canto, come nei sonetti si vede, nei quali dopo una combinazione di quaternari, i quali hanno un medesimo canto, si fa mutazione e si entra in una combinazione di terzetti, a li quali un'altra sorte di canto si rikiede;

33. *O voi che per la via d'Amor passate e Morte villana, di pietà nemica*; un'eco dell'errore del Bembo, curiosamente, ancora nella voce «Sonetto» del Tommaseo Bellini. Sulla questione cfr. anche la nota (del Carducci) alla *Vita Nuova*, a cura di A. D'ANCONA, Pisa, Tipografia dei Fratelli Nistri 1872, pp. 75-6.

34. Mi riferisco alle prime quattro divisioni della *Poetica*, stampate a Vicenza, nel 1529, presso Tolomeo Ianiculo. Le citazioni da *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, 4 voll., Bari, Laterza 1970-1974, vol. I, pp. 21-158. Per ragioni di ordine pratico, i passi del Trissino sono riportati secondo l'usuale grafia dell'italiano, senza lettere greche.

35. Una caratterizzazione musicale più evidente che nella *Summa* è già nell'etimologia proposta per il vocabolo: «Il sonetto, il cui nome non vuol dir altro che 'canto piccolo', perciò che l'antiqui dicevano 'suono' a quello che hoggidi chiamiamo 'canto'» (p. 98) e il Da Tempo (cap. V, p. 7): «sonetus ideo dicitur quia in rithimando bene sonat auribus audientium».

recisa è anche l'affermazione della affinità di struttura con la stanza di canzone (p. 98):

Il sonetto [...] si compone di due combinazioni; cioè di una di quaternari e di una di terzetti; e la combinazione di quaternari si pone prima, la quale Dante et altri antiqui nominorono piedi, ma noi per non equivocare la chiameremo base; quella poi di terzetti, che essi nominorono versi, si pone seconda e questa noi parimente per non equivocare nomineremo volte.

La somiglianza fra le due forme, pur non esplicitamente dichiarata, è però evidente sulla scorta di una identità terminologica che non può certo fondarsi sul *De vulgari*, ma postula un'equivalenza di fatto fra sonetto e stanza di canzone³⁶. Gli schemi rimici suggeriti dalla *Poetica* sono, direi, quelli canonici: abba, abba o ab.ab.ab.ab. per le quartine (più raramente ab.ab.ba.ba; abab, baab o abbb, baaa); cde, cde; cde, dce o cdc, dcd, fundamentalmente, per le terzine.

Una comune origine, fra astrale e musicale, di tutte le forme metriche è ipotizzata anche da Girolamo Muzio nella sua *Arte poetica*³⁷, testo che non si limita certo ad un semplice riecheggiamento dell'oraziana epistola *Ad Pisones*:

Le forme de le rime, che pur dianzi
Ho nominate, esser dee manifesto
Che fatte son per accordarle al canto,
E che s'ha il canto d'accordare al suono
E ch'al canto et al suon s'accorda il ballo³⁸

(vv. 383-7, pp. 175-6)

Una sorta di danza, quindi, in sintonia col movimento degli astri, a simboleggiare la perfezione del creato, opera divina (cfr. vv.

36. Si potrebbe ipotizzare che per la denominazione di *piedi* usata per le quartine il Trissino avesse in qualche modo presente il passo di Gidino da Sommacampagna; ma anche una tale ipotesi, peraltro tutta da verificare, non basterebbe a giustificare la denominazione di *versus* attribuita alle terzine.

37. G. MUZIO, *Dell'arte poetica*, in *Trattati di poetica e retorica...*, vol. II, pp. 163-209; l'*editio princeps* è nelle *Rime diverse* (Venezia, G. Giolito 1559).

38. Una comune origine della quale, secondo il Muzio, si può cogliere un'eco nella terminologia 'ambigua' impiegata dagli antichi trattatisti: «Nel formar la canzone si volge in coda, / Distinguendole i nomi; che nel nome / De la canzone il canto si comprende, / E che del ballo propria è la ballata / Come detto dal suono fu il sonetto; / Bench'ancor sia compreso dagli antichi / Nel nome di canzon ciascuna rima, / O sia sonetto, o ballata, o canzone» (vv. 490-7, pp. 178-9).

391-419, p. 176); a prescindere dall'impalcatura teorico-teologica sottesa all'assunto, è però evidente che la forma-guida sulla quale il Muzio modella i suoi canoni metrici è quella della ballata. Si leggano, a conferma, i versi relativi al sonetto (475-84, p. 178):

E può la danza aver ancor duo' giri,
Al manco l'uno e l'altro al destro fianco,
E cotai movimenti avrà 'l sonetto.
Che fieno i quaternari compartiti
Nel gire innanzi e ne la ritornata,
E faranno i ternarii le due volte.
E potria chi volesse dire ancora
Che questo ballo avesse un'altra forma,
Cominciando dai quattro a fare i cerchi
E i tre cantando al gir et al ritorno.

A conclusione della riflessione cinquecentesca sulla prassi poetica³⁹, possiamo situare l'*ars* di Antonio Minturno⁴⁰, che bene si inserisce nel filone aperto dal Trissino: in maniera anche più recisa è riaffermata la somiglianza fra sonetto e stanza di canzone:

B. [Bernardino Rota] A questa usata maniera de' Sonetti quante, e quali parti si danno? M. Quante e quali se ne danno à ciascuna stanza della Canzone; dico la Fronte, e la Sirima doppia: né mi par che questi nomi si debbano in lui cangiare: conciosiacosa, che 'l sonetto altro non sia che una stanza di duo quartetti e di duo terzetti (p. 243; il corsivo è mio).

39. Hanno anche riservato al sonetto una specifica trattazione, dalla quale non emergono però elementi utili per l'argomento qui affrontato, Mario Equicola (*Istituzioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare*, Milano, [F. Calvo], MDXLI, pp. 43-4), Bernardino Tomitano (*Ragionamenti della lingua toscana, dove si parla del perfetto oratore et poeta volgari*, Venezia, G. de Farri & fratelli 1545, pp. 61-9), Girolamo Ruscelli (*Il Rimario del sig. Girolamo Ruscelli [...] Premessovi il Trattato del modo di comporre in versi nella Lingua Italiana, del medesimo Autore*, Venezia, S. Occhi, MDCCCIX, pp. 86-95; l'editio princeps dell'opera esce a Venezia nel 1559 presso G.B.M. Sessa, col titolo *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*); più decisamente *fin du siècle* (e quindi culturalmente orientati in direzione concettista) Giovanni Talentoni (*Lettonne fatta sopra 'l principio del Canzoniere del Petrarca*, Firenze, F. Giunti 1587), Vincenzo Toralto d'Aragona (*La Veronica o del sonetto*, Genova, G. Bartoli 1589), Giulio Cortese (*Avvertimenti nel poetare ai Signori Accademici Svegliati di Napoli*, Napoli, [G. Cacchi], MDXCI), Cesare Crispolti (*Lezione sul sonetto*, 1592 circa, pubblicata per la prima volta in *Trattati di poetica e di retorica...*, vol. IV, pp. 195-205).

40. *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno [...]*, [Venezia], G.A. Valvassori, MDLXIII.

Di contro alla fedeltà dantesca testimoniata dalla *Poetica* trissiniana, il Minturno manifesta una più risoluta adesione al clima culturale cinquecentesco: componimento principe, teoricamente, è ancora la canzone, ma la posizione della ballata è subordinata a quella del sonetto (cfr. pp. 178 e sgg.); la decisa svalutazione della ballata segna anche uno scarto rispetto all'*Arte poetica* del Muzio, che pure, per quanto riguarda la comune origine musicale di tutte le forme metriche e le analogie fra movimenti astrali e strutture poetiche, mostra non pochi punti di contatto con l'opera del Minturno (cfr. pp. 190-220).

1.3 *Sei e Settecento*

L'interesse dei letterati 'secenteschi' (e si comprenda entro questa vasta categoria anche la parte finale del Cinquecento) non può certo più rivolgersi, in un contesto dominato da nuovi canoni poetici, verso questioni metriche di carattere storico: l'attenzione si focalizza invece sulle potenzialità retoriche delle diverse forme, sulla loro oltranza stilistica; eloquente testimonianza di questo atteggiamento è certo l'imponente lavoro che Federigo Meninni⁴¹ dedica al sonetto e alla canzone: solo le pagine iniziali, in un vago sentore come di favola, serbano qualche traccia delle antiche dissertazioni storiche: «Il Sonetto ha lasciato a noi incerti i suoi inventori. Vogliono alcuni che gl'inventori del Sonetto stati fossero i Provenzali [...]».

Nel ben diverso clima della 'restaurazione' culturale si collocano invece le *Annotazioni* di Francesco Redi al suo ditrambo⁴², che, fatto salvo un ampio margine di approssimazione, pongono risolutamente il problema storico della forma, affrontando questioni che costituiranno il fulcro di molte trattazioni moderne: l'origine italiana del sonetto (con una qualche propensione per la Sicilia, se il primo autore citato è Pier delle Vigne), la lenta diffusione in Italia (prima in senso generico, poi proprio) della voce francese e provenzale (*sonet*) che finirà con l'indicare il metro⁴³,

41. *Il ritratto del sonetto e della canzone, discorsi di Federigo Meninni*, Venezia, Bertani 1678.

42. Cfr. n. 23 per le indicazioni bibliografiche.

43. Il Redi (p. 347) scioglie anche il quesito relativo ai testi della *Vita Nuova* (si cfr. invece le *Prose* del Bembo): «Ne' miei antichi testi a penna son appellate col nome di Sonetti rinterzati non solamente la mentovata canzone di Dante [...]».

le modificazioni progressivamente prodottesi nella struttura originale (con esempi di Guittone e di Panuccio del Bagno). Osservazioni, queste del Redi, che saranno puntualmente recuperate da testi settecenteschi di ben altro respiro: si pensi alla *Istoria* del Crescimbeni⁴⁴, che si rifà decisamente al Redi per la terminologia, mentre se ne distacca in maniera recisa col proporre per il metro un'origine toscana, anzi risolutamente guittoniana, sulla quale non vale evidentemente la pena di soffermarsi; di maggiore interesse, invece, una definizione di genere che viene in questa sede avanzata per la prima volta a proposito del sonetto (p. 20): «ne' primi tempi sì fatto componimento più ch'altro, era impiegato in vece di lettera missiva».

Anche la parte iniziale della trattazione del Quadrio⁴⁵ è certo debitrice nei confronti delle ricerche del Redi, mentre nuova e foriera di sviluppi futuri è l'interpretazione filosofica della struttura metrica (p. 18):

Egli è il vero, che rade volte usandosi da' poeti le proposizioni universali, che costituiscono la maggior proposizione del sillogismo; massimamente quando sono già note; e non mai usandosi il procedere con aperta maniera di confermare, com'è costume degli Scolastici; anch'egli [Petrarca], invece di sillogismo, trattar volle le suddette ragioni per occulto entimema. Dico per occulto entimema, perché il poeta non ha da filare il discorso, e il ragionamento suo con quell'ordine, con cui disputano i filosofi nelle loro assemblee;

e più oltre (p. 21):

con riguardo ognora a far sì, che il proporre, e il provare a' Quadernari appartenga; e 1 confermare, e 1 concludere alle Terzine.

2. LA STRUTTURA ORIGINALE DELLA FORMA

2.1 Tradizione manoscritta

L'esame comparato delle modalità di trascrizione di sonetti e canzoni nei tre grandi manoscritti della nostra antica lirica (con escursioni saltuarie sino a testi di avanzato Trecento) muove da

44. *Dell'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni volume primo*, Venezia, Basegio 1731, pp. 16-21.

45. F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II, t. II, Milano, Agnelli 1742, pp. 12-71; ancora al Redi si rifà l'Affò nel suo *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare* [...], Parma, Carmignani 1777, ad v. Sonetto.

un intento non dissimile da quello che ha suggerito l'esame della terminologia metrica adottata dai trattatisti trecenteschi: pure in un contesto cronologico certo 'tardo' rispetto alla invenzione della forma è forse possibile cogliere echi ed indizi della originaria struttura del metro, specie per quanto attiene alle sue articolazioni interne.

Prendendo le mosse, tradizionalmente, dal Vaticano latino 3793, vediamo come nei sonetti sia segnalato con particolare evidenza lo snodo fondamentale della struttura, cioè lo stacco fra ottava e sestina (indicato dall'a capo e dal segno **C**, diverso da quello che segnala nelle canzoni il passaggio da fronte a sirma, ¶); chiaramente rilevata anche l'articolazione interna delle terzine, evidenziata dalla lettera maiuscola (maiuscola è anche, nelle canzoni, l'iniziale della sirma). Nessun segno esterno separa invece prima e seconda quartina: l'ottava è trascritta su quattro righe, con il punto fermo alla fine di ogni verso. Non dissimile l'impostazione del Laurenziano Rediano 9: l'ottava del sonetto non presenta segni di partizione interna (anzi, una parentesi grafa abbraccia le quattro righe necessarie per la trascrizione); è maiuscola l'iniziale di ogni verso dispari, così come quella di ciascuna terzina; l'individualità metrica di queste ultime è poi ulteriormente posta in risalto dal segno **R** preposto a ciascuna di esse⁴⁶ e dalla disposizione dei tre versi su due righe, con uno spazio bianco dopo l'ultimo verso di ogni terzetto (nelle canzoni: a capo e maiuscola alla fine di ogni strofa, maiuscola l'iniziale della sirma,

46. L'indicazione **R** in inizio di terzina (così anche nel Barberiniano latino 3953 e nel Magliabechiano Stroziano VII 1040) pone certo qualche problema: paleograficamente è indubbia la sua connessione con *responsio*, *responsorium*, fatto che rende assai improbabile la supposizione del Biadene (*Morfologia*..., p. 5) che si tratti di una semplice indicazione di a capo; d'altro canto il termine *responsorium* (su cui si cfr. la nota di Mengaldo a *D.v.e.* Il viii 8 con la relativa bibliografia) rimanda inequivocabilmente all'ambito terminologico della ballata. Difficile, evidentemente, proporre una soluzione che possa fugare ogni perplessità: andrà certamente tenuto presente un elemento già emerso dall'esame della trattatistica, e cioè una certa ambiguità terminologica (che ovviamente non sottintende alcuna affinità metrica) fra sonetto e ballata, che potrebbe essere all'origine dell'equivoco, a meno che non si voglia prendere in considerazione un'altra possibilità, certo più affascinante: la **R** dei manoscritti potrebbe indicare una risposta, ma in senso proprio: replicare, rispondere al problema posto nelle quartine; che di tal genere sia la struttura di gran parte dei sonetti siciliani (e specialmente di quelli del Notaro) è fatto, direi, indubitabile, anche se resta più arduo dimostrare che ad un semplice segno grafico sia rimasto, nella tradizione, il compito di ricordare una caratteristica strutturale così peculiare della forma.

distinzione in piedi e volte segnalata solo nella sezione pisana del codice).

Il Banco Rari 217 (già Palatino 418) riflette una situazione mutata, non solo nell'ordinamento gerarchico delle diverse forme (canzoni, ballate e sonetti), ma anche nell'individuazione precisa (per la prima volta) della quartina come entità metrica, contraddistinta da **C** (lo stesso segno che, nelle canzoni, suddivide al loro interno i piedi e le volte). Lo stacco fra ottava e sestina è indicato da **C** \gg (nello stesso modo nelle canzoni si segnala il trapasso da fronte a sirma). Ogni terzina è su due righe, con uno spazio bianco dopo il primo verso.

È quindi soltanto all'altezza del meno antico tra i tre grandi manoscritti delle origini (ove si riflettono già un gusto e una pratica postguittoniani) che si affaccia la partizione dell'ottava in due quartine e si evidenzia altresì un certo parallelismo nelle modalità di trascrizione del sonetto e della stanza di canzone; ancora nel Trecento avanzato non mancano, per converso, esempi di trascrizione antica, in contrasto con la prassi versificatoria che privilegia nettamente la scansione delle quartine secondo la rima incrociata. Si veda ad esempio il Chigiano L. VIII. 305, il cui copista ancora segnala soltanto l'individualità dell'ottava rispetto alle terzine (a capo) e quella di ciascun terzetto (iniziale maiuscola); o ancora il Barberiniano di Nicolò de' Rossi (Vaticano Barberiniano latino 3953), nel quale lo stacco fra le due terzine è posto in rilievo tanto dalla maiuscola che dal segno \mathcal{R} , mentre l'ottava è trascritta compattamente.

2.2 Schema delle rime

Lo schema delle rime (in particolar modo quelle delle terzine) è un argomento tradizionale nella questione del sonetto⁴⁷; oggi, però, il problema può essere valutato in maniera ben diversa grazie alla pubblicazione, per le cure di Roberto Antonelli, del fondamentale *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, cui va senz'altro riconosciuto, fra gli altri, anche il merito di avere fermamente distinto i testi riconducibili al nucleo originale della scuola federiciana (39, per i sonetti), da quelli culturalmente e

47. Se ne sono valse, in particolare, Biadene e Wilkins nei loro contributi ricordati alle note 1 e 2.

cronologicamente afferenti ad una fase successiva, «siculo-toscana» (117 sonetti⁴⁸). Mentre nelle quartine, come è noto, è attestato solo lo schema a rime alterne⁴⁹, nelle terzine lo schema cdc, dcd (che per gli assertori della teoria dello strambotto avrebbe dovuto essere l'originale) è presente in 16 testi siciliani su 39 (pari al 32,5%) e in 53 siculo-toscani su 117 (45,29%; cfr. lo schema 48 del *Repertorio*); lo schema cde, cde, invece, (cfr. schema 50 del *Repertorio*) è impiegato in 20 testi siciliani (51,2% del totale) e in 47 siculo-toscani (40,17%). Sono comunque giocate su due rime le terzine di un testo siciliano (36:1 aab, aab – il celeberrimo *Eo viso* del Notaro) e di 2 siculo-toscani (47:1 e 47:2 cdc, cdc – due sonetti anonimi); presentano invece uno schema su tre rime (diverso da cde, cde) 5 testi siciliani e 14 siculo-toscani⁵⁰; complessivamente, quindi, sono su due rime le terzine di 14 testi siciliani (35,89%) e di 55 siculo-toscani (47%), su tre rime quelle di 25 sonetti siciliani (64,10%) e di 61 siculo-toscani (52,13%)⁵¹. Appare con assoluta evidenza, dall'esame dei dati

48. Non ho compreso nello spoglio due sonetti: *Re glorioso pieno d'ogni pietate* (117: 1 del *Repertorio*) attribuito al Notaro dal Magliabechiano VII 640 e *A vano sguardo e a falsi sembianti* (115: 1 del *Repertorio*) attribuito a Cino da Pistoia dal Laurenziano Rediano 9, al Notaro dal Magliabechiano VII 640; i due testi, infatti, presentano lo schema a rime incrociate nelle quartine, inattestato nel periodo preso in esame (per l'inaccettabilità dell'attribuzione al Notaro cfr. anche l'*Introduzione* di Antonelli alle *Poesie* di Giacomo da Lentini citata alla n. 3).

49. Fa eccezione il sonetto attribuito a Federigo dall'Ambra dal Laurenziano Rediano 9 e dall'Escorialense latino e. III. 23: *S'Amor, da cui procede ben e male* (66: 1 del repertorio), con schema ab. ab. ba. ba nelle quartine.

50. Su tre rime (testi siciliani) i numeri 38: 1 acd, acd (Giacomo da Lentini, *Amor è un desio che ven da core*), 40: 1 bcd, bcd (Rinaldo d'Aquino, *Meglio val dire ciò c'omo à 'n talento*), 44: 1 cad, cad (Jacopo Mostacci, *Solicitando un poco meo savire*), 45: 1 cda, cda (Anonimo, *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*), 46: 1 cdb, cdb (Pier delle Vigne, *Però ch'Amore non se pò vedire*); per i siculo-toscani cfr. 38a: 1 acd, ada (Anonimo, *Ogni amador ch'ama io vo' pregare*), 40: 2 bcd, bcd (Anonimo, *S'eo pato pena ed agio gran martire*), 43: 1, 43: 2 e 43: 3 cab, cab (Anonimo, *Considerando che Divino Amore*, Anonimo, *Fra me spess'ora doglio ed ò pesanza*, Anonimo, *Amor m'à veramente in gioia miso*), 44: 2, 44: 4 e 44: 5 cad, cad (Ugo Massa, *Amore fue invisibile criato*, Anonimo, *Chi giudica lo pome ne lo fiore*, Anonimo, *Io non sapea che cosa fosse amore*), 46: 2 cdb, cdb (Anonimo, *Naturale mente animali e planti*), 51: 1, 51: 2 e 51: 3 cde, dec (Anonimo, *Sanza lo core viver mi conviene*, Anonimo, *Tu mi prendesti, donna, in tale punto*, Anonimo, *Pozo 'l corpo 'n un loco meo pigliando*), 52: 1 cde, ecd (Anonimo, *Verace 'l ditto che chi à misura*), 66: 1 cde, edc (cfr. n. 49).

51. Non ho considerato il testo che nel repertorio porta il numero 53: 1 (Anonimo siculo-tosciano, *Uno piacere dal core si move*), in quanto presenta nelle terzine una struttura rimica anomala (cde, fge). Da notare poi che le percentuali potrebbero anche

sin qui esposti, che il modulo ternario (che presenta un più altro grado di differenziazione rispetto all'andamento binario dell'ottava) è testimoniato dalla larga maggioranza dei testi più antichi, mentre nei sonetti successivi al nucleo primitivo tende a decrescere, sino ad una condizione di quasi parità con l'altro modello di scansione, quello binario, parallelo agli otto versi iniziali. Anticipando considerazioni che riprenderemo in seguito, a proposito del rapporto sonetto-canzone, possiamo già dire che a nostro avviso la scansione ternaria delle terzine è fondamentale nella forma del sonetto, la connota al suo nascere, ne fa qualcosa di *diverso* da tutte le altre categorie metriche (e soprattutto dalla stanza di canzone); via via che, nello sviluppo dell'esperienza lirica volgare, il sonetto diviene una forma istituzionale, con un posto ben preciso nella tradizione poetica, si fa meno cogente la necessità di elementi in grado di connotarlo metricamente per opposizione rispetto a forme contigue: di qui la più ampia concessione, nelle terzine, a formule binarie, parallele all'ottava e non in opposizione con essa.

2.3 Articolazione logico-sintattica

Quanto sin qui detto riguardo alla rilevanza strutturale dell'opposizione fra ritmo binario e ternario nelle due parti del sonetto, può essere anche verificato attraverso un esame (condotto sui 39 esemplari federiciani) volto a mettere in luce la maggior o minore congruenza delle articolazioni logico-sintattiche dei sonetti⁵² con la struttura delle rime. Si vuole in tal modo dimostrare che la struttura rimica, lungi dall'essere un'orchestrazione accessoria, nasce contemporaneamente all'articolazione del pensiero e ne risulta nel contempo matrice e strumento espressivo.

Com'era del resto ampiamente prevedibile, lo snodo metrico fondamentale del sonetto, cioè la pausa fra ottava e sestina, corrisponde in tutti i testi considerati ad una cesura o ad un trapasso

evidenziare maggiormente la preminenza del modulo ternario qualora si considerasse in questa categoria anche *Eo viso*, che ha sì le terzine su due rime, ma certo non strutturate per distici.

52. Un esame di tale genere, su un numero di testi più ristretto, era già stato condotto da Wilkins, che aveva però assunto come esclusivo parametro la punteggiatura adottata dal Langley nella sua edizione (*The poetry of Giacomo da Lentino*, Cambridge, Mass., s.e., 1915).

logico-argomentativo di primaria importanza, evidenziato per lo più dagli editori col punto fermo⁵³; per quanto attiene all'ottava, il discorso poetico si sviluppa secondo modalità binarie (cioè procede per distici, talvolta con un pausa più rilevata alla fine del quarto verso) in 28 testi⁵⁴, mentre solo in 3 casi esiste *unicamente* una forte pausa logica fra i versi 4 e 5, tale da evidenziare la struttura di una quartina⁵⁵. 8 sonetti⁵⁶, infine, mostrano un'ottava

53. Le citazioni sono fornite secondo la lezione e la punteggiatura dell'edizione Panvini (*Rime*), l'unica che raccolga tutti i testi considerati. Ho però sempre tenuto presenti (e me ne sono valsa ove necessario o opportuno) lezioni ed interpunzione di Contini (*Poeti del Duecento*) e di Antonelli (per Giacomo da Lentini, cfr. la citata edizione delle *Poesie*). L'ordine secondo il quale procedono le citazioni dei testi è quello metrico, ossia quello del *Repertorio* dell'Antonelli; gli schemi, salvo eccezioni espressamente segnalate, sono considerati senza la rima al mezzo.

54. 36: 1 (Giacomo da Lentini, *Eo viso - e son diviso - da lo viso*), 38: 1 (*Amor è un desio...*, cfr. n. 50), 40: 1 (*Meglio val dire...*, cfr. n. 50), 44: 1 (*Solicitando un poco...*, cfr. n. 50), 46: 1 (*Però ch'Amore...*, cfr. n. 50), 48: 9 (Giacomo da Lentini, *Certo mi par che far dea bon signore*), 48: 12 (Giacomo da Lentini [?], *Guardando basilisco venenoso*), 48: 13 (Giacomo da Lentini, *Io m'agio posto in core a Dio servire*), 48: 14 (Giacomo da Lentini, *Ogn'omo c'ama de' amar lo so onore*), 48: 15 (Giacomo da Lentini, *Or come pote si gran donna intrare*), 48: 33 (Anonimo, *Dal cor si move un spirito in vedere*), 48: 62 (Giacomo da Lentini, *Madonna à 'n sé vertute con valore*), 50: 1 (Abate di Tivoli, *Con vostro onore facciovvi uno 'nviato*), 50: 2 (Abate di Tivoli, *Qual omo altrui riprende spessamente*), 50: 3 (Federico II, *Misura providenzia e meritanza*), 50: 4 (Filippo da Messina, *Oi siri deo con forte fu lo punto*), 50: 5 (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista plogia dare*; si è privilegiata in questo caso l'interpunzione di Contini [I, p. 78] e Antonelli [p. 306]), 50: 6 (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*), 50: 7 (Giacomo da Lentini, *Feruto sono isvariatemente*; cfr. interpunzione Contini [I, p. 84] e Antonelli [p. 252]), 50: 8 (Giacomo da Lentini [?], *Lo basilisco a lo specchio lucente*), 50: 9 (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto tost'è passo*), 50: 10 (Giacomo da Lentini, *Molti amadori la lor malatia*, con pausa più forte al v. 4), 50: 11 (Giacomo da Lentini, *Per soffreza si vince gran vittoria*), 50: 12 (Giacomo da Lentini, *Quand'om à un bon amico leiale*), 50: 13 (Giacomo da Lentini, *Si come il sol che manda la sua spera*), 50: 21 (Mazzeo di Ricco da Messina, *Chi conoscesse sì la sua fallanza*; lo stacco fra il v. 2 e il 3, non segnalato dall'interpunzione di Panvini [p. 212], è però evidente per ragioni sintattiche), 50: 58 (Giacomo da Lentini, *Donna, vostri sembianti mi mostraro*), 50: 60 (Giacomo da Lentini, *Si como 'l parpaglion c'è tal natura*; cfr. specialmente l'interpunzione di Antonelli [p. 344]).

55. 48: 10 (Giacomo da Lentini, *Cotale gioco mai non fue veduto*), 48: 39 (Anonimo, *Io no lo dico a voi sentenziando*), 50: 57 (Giacomo da Lentini, *Angelica figura - e comprobata*).

56. 45: 1 (*Non truovo chi mi dica...*, cfr. n. 50; nel testo si evidenzia una serie compatta di 3 versi - le domande sulla natura di Amore - seguita da altri 4 - confutazione dell'opinione corrente sul fenomeno - e infine uno conclusivo, fortemente rilevato, che annuncia il tema poi sviluppato dalle terzine), 48: 1 (Abate di Tivoli, *Oi Deo d'amore, a te faccio preghiera*; solo i primi 2 versi dell'ottava, la preghiera dell'Amante ad Amore, sono chiaramente rilevati), 48: 11 (Giacomo da Lentini, *Diamante, né smeraldo, né zafino*; i primi 6 versi sono saldamente accorpatis nella struttura del *plazer*,

non esattamente scandibile né per distici né per quartine, anche se, fatti salvi due casi⁵⁷, l'articolazione logica del testo è comunque riconducibile al numero due e ai suoi multipli, cioè ad un ritmo binario.

Più complesso, certo, l'esame delle terzine, data la doppia possibilità di strutturazione del sistema rimico; comunque, sui 25 testi che presentano nelle terzine un andamento ternario, in 19 casi è verificabile una congruenza con l'impalcatura logico-sintattica⁵⁸, mentre in 4 sonetti il sistema ternario è contraddetto da uno sviluppo ragionativo su modulo binario⁵⁹; 2 testi, infine, paiono refrattari ad ogni tentativo di riduzione tanto al sistema binario che a quello ternario⁶⁰. Nettamente più alta è la percen-

mentre ai 2 finali è demandato il compito di istituire il parallelismo con la figura femminile), 48: 36 (Anonimo, *Fin amor di fin cor ven di valenza*; i primi 6 versi formano un gruppo compatto), 48: 61 (Giacomo da Lentini, *Lo viso - mi fa andare alegramente*; sotto l'elaborata testura formale, si intravede una struttura sintattica 6+2), 50: 15 (Monaldo d'Aquino [attribuzione del Vaticano Barb. lat. 3953 raccolta dall'Antonelli], *Un oseletto che canta d'amore*; manca del tutto la pausa centrale dell'ottava per l'*enjambement* dei vv. 4 e 5, mentre sono piuttosto rilevati sintatticamente il distico iniziale e quello finale), 50: 23 (Re Enzo [?], *Tempo vene che sale a chi discende*; gli 8 versi dell'ottava si succedono in una serie indifferenziata di proposizioni fra loro coordinate), 50: 59 (Giacomo da Lentini, *Si alta amanza à presa lo me' core*; dopo il distico iniziale, si succedono due gruppi sintatticamente compatti di 3 versi ciascuno).

57. Non tenendo cioè conto di 45: 1, 50: 23 e 50: 59.

58. 38: 1 (*Amor è un desio...*, cfr. n. 50), 44: 1 (*Solicitando un poco...*, cfr. n. 50), 45: 1 (*Non truovo chi mi dica...*, cfr. n. 50), 46: 1 (*Però ch'Amore...*, cfr. n. 50), 50: 1 (*Con vostro onore...*, cfr. n. 54), 50: 2 (*Qual omo altrui...*, cfr. n. 54), 50: 3 (*Misura providenzia...*, cfr. n. 54), 50: 5 (*A l'aire claro...*, cfr. n. 54); si è preferita l'interpunzione di Contini e Antonelli), 50: 6 (*Chi non avesse mai...*, cfr. n. 54), 50: 7 (*Feruto sono...*, cfr. n. 54); si consideri il testo di Contini [I, p. 84], non poco divergente da quello proposto da Panvini [p. 642]), 50: 10 (*Molti amadori...*, cfr. n. 54), 50: 11 (*Per sofferenza si vince...*, cfr. n. 54), l'individuazione della prima terzina non è perfetta a causa dell'isolamento sintattico del v. 9), 50: 12 (*Quand'om à...*, cfr. n. 54), 50: 13 (*Si come il sol...*, cfr. n. 54), 50: 15 (*Un oseletto...*, cfr. n. 56), 50: 21 (*Chi conoscesse sì...*, cfr. n. 54), 50: 57 (*Angelica figura...*, cfr. n. 55), 50: 58 (*Donna, vostri sembianti...*, cfr. n. 54), 50: 60 (*Si como 'l parpaglion...*, cfr. n. 54).

59. 50: 4 (*O siri deo...*, cfr. n. 54); la sestina è scandita in 4+2), 50: 9 (*Lo giglio quand'è colto...*, cfr. n. 54); se si accetta l'interpretazione e quindi l'interpunzione di Panvini [p. 43], la struttura risulta di 2+4, ma il v. 11 potrebbe anche essere messo in rapporto con il 9 e il 10 [cfr. Antonelli, p. 277] e in tal modo la bipartizione della sestina sarebbe recuperata), 50: 23 (*Tempo vene...*, cfr. n. 56, sestina 4+2), 50: 59 (*Si alta amanza...*, cfr. n. 56, sestina 2+2+2); a questi componimenti, qualora si accetti il testo Panvini [p. 642], va aggiunto anche 50: 7 (*Feruto sono...*, cfr. 54), che presenterebbe una sestina strutturata in 4+2.

60. 40: 1 (*Meglio val dire...*, cfr. n. 50, la struttura della sestina è 2+3+1), 50: 8 (*Lo*

tuale di infrazione nei confronti di un ritmo binario nelle rime delle terzine (a conferma ulteriore della sostanziale secondarietà dello schema, che viola una delle caratteristiche più evidenti della nuova forma): su 14 testi a schema cdc, dcd (che può ovviamente essere anche letto cd cd cd), o simile, soltanto in 6 casi lo sviluppo del testo segue un andamento binario⁶¹, mentre sono 7 i testi 'ternari'⁶² (un esemplare, infine, è rimasto irriducibile⁶³).

2.4 Rapporti con la stanza di canzone

La forma del sonetto, alla luce di quanto si è sin qui visto, si caratterizza nel suo stato nascente per un notevole rigore metrico, non limitato esclusivamente agli elementi canonici del metro, ma esteso anche a fattori la cui rilevanza tenderà in seguito a decrescere (ottava esclusivamente a rime alterne, sostanzialmente ancora non scandita in due quartine, forte opposizione pari/dispari fra prima e seconda parte). Mi propongo ora di confrontare la struttura del sonetto delle origini, che proprio per la sua rigida fissità costituisce un agevole termine di paragone, con quella delle stanze di canzone *coeve* (siciliane e siculo-toscane), per verificare se, a livello esclusivamente metrico (il termine si intenda qui impiegato nella sua accezione più ristretta) esistano quei margini di affinità che anche recentemente sono stati individuati sul versante retorico⁶⁴.

La caratteristica forse più evidente della nuova forma, l'uso esclusivo dell'endecasillabo⁶⁵, non trova nelle canzoni *coeve* al-

basilisco a lo specchio..., cfr. n. 54, sestina 1+4+1, anche se Antonelli [p. 390] pone un punto e virgola al v. 11).

61. 48: 10 (*Cotale gioco...*, cfr. n. 55), 48: 11 (*Diamante, né smiraldo...*, cfr. n. 56, sestina 4+2), 48: 12 (*Guardando basilisco...*, cfr. n. 54, sestina 4+2), 48: 13 (*Io m'agio posto...*, cfr. n. 54), 48: 15 (*Or come pote...*, cfr. n. 54), 48: 33 (*Dal cor si move...*, cfr. n. 54, sestina 4+2).

62. 36: 1 (*Io viso - ...*, cfr. n. 54), 48: 1 (*Oi Deo d'amore...*, cfr. n. 56), 48: 14 (*Ogn'omo c'ama...*, cfr. n. 54), 48: 36 (*Fin amor di fin cor...*, cfr. n. 56), 48: 39 (*Io no lo dico...*, cfr. n. 55), 48: 61 (*Lo viso - mi fa andare...*, cfr. n. 56), 48: 62 (*Madonna à 'n sé...*, cfr. n. 54).

63. 48: 9 (*Certo mi par...*, cfr. n. 54, sestina 2+3+1).

64. Cfr. n. 4.

65. Bisognerà arrivare a Cino da Pistoia per veder cadere la barriera dell'uso esclusivo dell'endecasillabo nei 14 versi-base del sonetto. A meno che qualche nuova ricerca non offra elementi utili ad una datazione alta del sonetto di tutti settenari di quel

cun riscontro: su 102 testi schedati dall'Antonelli come siciliani, soltanto 6 presentano strofa compattamente endecasillabica: in un caso di 7 versi⁶⁶, in due di 8⁶⁷, in due di 9⁶⁸, e infine in un caso di 13 versi⁶⁹, per una percentuale complessiva del 5,88%, eloquente conferma di un dato per altro già empiricamente noto: la canzone siciliana non privilegia certo la scelta di quello che sarà il *superbissimum carmen*, né, per altro, pare particolarmente proclive a strutture comunque monometriche⁷⁰. L'altro costituente 'esterno' della struttura, ovvero la misura dei quattordici versi assunta per la strofa, mostra nelle canzoni siciliane un'incidenza pari a 13 testi (12,74% del totale)⁷¹, 9 dei quali con fronte di 8

Pantaleone da Rosano che, allo stato attuale degli studi, è ancora poco più di un «fantasma» (cfr. U. NOTTOLA, *Un antico sonetto minore affatto sconosciuto*, «L'istruzione», VI, 1893, 10, pp. 228-30). Il testo (*incipit: Lo cor d'angoscia grida*) è tradito dal ms. Braidense AG XI 5 (c. 104v) che appunto l'attribuisce ad un «Panthaleon da Rosano».

66. 79:1 ca 4 s 7; a b, a b; c c b (Anonimo, *L'amoroso conforto e lo disdotto*).

67. 85:1 ca 5 u 8; a b, a b; c c, d d (Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto, prima, cordoglienza*), 98:3 ca 5 s 8; a b, a b; c d d c (Pier delle Vigne, *Amore, in cui disio ed ò speranza*).

68. 287:1 ca 5 s 9/12; a b c, a b c; d e d (Anonimo, *Membrando l'amoroso dipartiri*), 294:1 ca 5 s 9; a b c, a b c; d e e (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*).

69. 123a:1 ca 5 s 13; a b b a, b b a b; c c d e e (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*).

70. Si registrano solo 14 testi di ottonari e 11 di settenari.

71. 32:1 ca 4 s 14; a b, c c b; d e d, f, g, h g f (Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avire*; un tempo di attribuzione dubbia, ma recentemente quella a Rinaldo d'Aquino è tramontata), 114:1 ca 5 s 14; a b b a, a b b a; c c c c e e (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*), 171a:1 ca 3 s 14; a b b c, a b b c; d d e e, f f h (Anonimo, *D'uno amoroso foco*), 181:1 ca 5 s 14; a b b c, a b b c; d e e, f f f (Stefano Protonotaro/Pier delle Vigne, *Assai cretti celare*), 310: 1 ca 3 s 14; a b c, a b c; d e f f, g₁₁ g₁₁ e d (Jacopo Mostacci, *Mostrar vorria in parvenza*), 310: 2 ca 5 u 14; a b c, a b c; d e f f, g₁₁ g₁₁ e d (Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*), 312: 1 ca 4 u 14; a b c, a b c; d e f f, g₁₁ g₁₁ e d (Rinaldo d'Aquino, *Per fino amore vao si letamente*), 316: 1 ca 5 u 14; a b c b, a b c b; d e e, d e e (Jacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*), 337: 1 ca 4 s 14; a b c d, a b c d; e e f f, g₁₁ f (Anonimo, *Amor voglio blasmare*), 351: 1 ca 5 s 14; a b c d, a b c d; e f f, g₁₁ g (Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*), 354: 1 ca 5 s 14 (se in due redazioni, ca 3+2 s 14); a b c d, a b c d; e f f g g h (Re Enzo e Semprebene da Bologna, *S'eo trovasse Pietanza* [secondo Contini, I, p. 157, 3 strofe di Re Enzo e 2 di Semprebene, in Panvini, p. 217, con l'attribuzione al solo Re Enzo], 354: 2 ca 4 s 14; a

versi (due piedi di quattro) e sirma di 6 (in quattro casi bipartita)⁷²: si tratta di una percentuale media, superiore a quella delle stanze di 19 versi (1 testo, 0,98%), di 15 (2 testi, 1,96%), di 18 (2 testi, 1,96%), di 13 (3 testi, 2,94%), di 7 (4 testi, 3,92%), di 16 (4 testi, 3,92%), e di 11 (8 testi, 7,84%), ma inferiore a quella delle stanze di 9 versi (15 testi, 14,70%), di 10 (16 testi, 15,68%), e soprattutto di 12 versi, misura che appare largamente privilegiata (26 testi, 24,49%). È a questo punto chiaro che la canzone (con l'eccezione delle stanze di 9 versi⁷³), insiste per lo più sui numeri pari (probabilmente per le maggiori possibilità di articolazione interna tanto della fronte che della sirma); la misura più frequentemente impiegata è vicina a quella del sonetto (che dal Foresti era giudicata la più confacente alla scansione in piedi e volte), ma non coincide esattamente con essa; ancora una volta pare quindi di poter verificare non già la tendenza alla sovrapposizione delle due forme, ma al contrario una precisa volontà di separare, di distinguere ciò che non si voleva correre il rischio di identificare.

Per quanto riguarda la struttura interna, la canzone italiana, come è noto, ammette solo teoricamente la possibilità della fronte indivisa (che, invero, l'Antonelli, fondandosi sull'*auctoritas* del *De vulgari*, ipotizza concretamente realizzatasi in due casi⁷⁴); siamo quindi in una posizione fortemente contrastante con una struttura come il sonetto, la cui ottava iniziale, sostanzialmente, pare indivisa. Nella sirma, sempre relativamente ai soli testi siciliani, si dà una quasi equivalenza fra le forme bipartite (48 testi, 47,05%) e quelle indivise (52 casi, 50,98%), con qualche - raro

b c d, a b c d; e f f g g h (Anonimo, *Ancora ch'io sia stato*), 355: 1 ca 4 s 14; a b c d, a b c d; e f g₁₁, e f g₁₁ (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*).

72. Piuttosto bassa, comunque, la percentuale di sirme che si articolano su 3+3, ossia *sub specie* di terzine.

73. Le canzoni a stanza di 9 versi hanno, necessariamente, la sirma indivisa, con l'eccezione di una di Giacomino Pugliese (91: 1 ca 9 s 9 dial, *Donna, di voi mi lamento*) per la quale Antonelli propone una sirma gd. cd. g (ma potrebbe forse anche leggersi cdcd, analogamente ad altre sirme cdcd).

74. 126: 1 ca 4 s 11; a b b a; c d c d d e d (Anonimo siculo-toscano, *Quando fiore e foglia la rama*; Panvini [p. 550] scandisce la fronte a b, ba) e 127: 1 ca 6 u 8; a b b a; c d e d (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiusa*; Panvini [p. 13] scandisce la fronte a b, b a).

– caso di tripartizione (2 canzoni, 1,96%); nessun rapporto, quindi con la sestina del sonetto, che proprio nella bipartizione individua il suo elemento costitutivo fondamentale. Anche l'estensione delle due parti della stanza non suggerisce elementi di affinità: abbiamo, è vero, una maggioranza di casi di fronte composta di un numero di versi maggiore della sirma (43 testi, 42,15%), ma le percentuali dei testi a sirma più breve (22, 21,56%) o uguale alla fronte (37, 36,27%), mi paiono eloquenti indizi di una sostanziale non rilevanza del rapporto 'quantitativo' fra le due parti della stanza di canzone. Particolarmente significativo l'alto numero dei casi di uguaglianza di fronte e sirma (da porre evidentemente in rapporto con l'elevato indice di frequenza della stanza di 12 versi): ancora una opposizione alla programmata non *omogeneità* di ottava e sestina. Sempre in tema di «disarmonia prestabilita» fra le due parti, rimane ancora da verificare l'eventuale presenza nella stanza di canzone dell'opposizione pari/dispari nell'organizzazione delle rime (a cui s'è visto come nel sonetto siciliano corrisponda un'analoga impalcatura logico-argomentativa); prendendo sempre come base i 102 testi registrati dall'Antonelli, la percentuale globale delle fronti pari⁷⁵ (i cui piedi, cioè, siano di due versi o multipli di due) è del 50,98% (52 testi), quasi identica a quella delle fronti dispari (49,01%, 50 testi); nelle sirme abbiamo invece una leggera predominanza del dispari: 62,75% (64 casi) contro 37,25% (38 casi). Piuttosto che le percentuali assolute converrà però, al fine di poter confrontare meglio questi dati con quelli relativi al sonetto, esaminare più da vicino i rapporti di affinità o di disomogeneità fra le due parti: in presenza di fronte pari, in 24 casi abbiamo anche una sirma pari (46,15%), dispari in 28 (53,85%), mentre in caso di fronte dispari le sirme pari sono 14 (28%) e le dispari 36 (72%).

Mi pare evidente che dati di tal genere non suggeriscono alcuna affinità con la situazione delle quartine e delle terzine precedentemente presa in esame; si potrebbe, semmai, nel caso della fronte dispari, ipotizzare una volontà di omogeneizzare le due sezioni, più che di differenziarle. Comunque, di fronte ad un quadro sotto questo profilo contraddittorio e asistemico, l'unica

75. Il testo di Giacomo da Lentini a fronte indivisa (cfr. nota precedente) è stato comunque computato fra quelli a fronte pari.

conclusione possibile mi pare possa essere quella di una sostanziale non rilevanza dell'elemento pari/dispari nella costituzione della stanza siciliana.

In questo panorama globalmente negativo dei rapporti metrici fra sonetto e canzone, forse un solo fattore può essere collocato sul versante delle affinità: i moduli rimici della sirma di alcune canzoni non sono lontani da quelli delle terzine (nelle due possibili varietà). Un solo caso di schema cd, cd, cd⁷⁶ (che replica una fronte, di modulo non raro in zona siciliana, ab, ab, ab), mentre tre sono gli esempi di strutture affini: cdcde (in varie misure versali)⁷⁷, in rapporto ad un'analoga fronte ab, ab. In 3 canzoni, invece, la sirma si avvicina alla forma cde, cde, in 2 occorrenze in presenza di una identica struttura di fronte (abc, abc), nel terzo caso con fronte affine (abcd, abcd)⁷⁸. Nessun elemento di somiglianza è invece possibile individuare nell'organizzazione della fronte: è infatti inattestato lo schema su ab replicato quattro volte⁷⁹ (mentre non mancano esempi di ab, ab, o, più raramente, di ab, ab, ab); una canzone di Giacomo da Lentini⁸⁰ attesta invece per la prima volta quella struttura a rime incrociate (abba, abba) che nella storia futura del sonetto e della canzone (e dei loro rapporti) giocherà un ruolo fondamentale.

La verifica sulle canzoni siculo-toscane (69 nel *Repertorio* dell'Antonelli) dei parametri già esaminati per i Siciliani consentirà ora di valutare lungo l'asse diacronico il margine di evoluzione presente nella forma della canzone, o meglio, visto lo specifico taglio del lavoro, lo sviluppo del rapporto fra stanza e sonetto.

76. 61: 1 ca 5 s 12 t; a b, a b, a b; c d. c d. c d (Anonimo, *Oi lassa 'namorata*).

77. 90: 1 ca 5 s 9; a b, a b; 10? d c d c (Giacomo Pugliese, *Tutor la dolce speranza*), 90: 4 ca 4 s 9; a b, a b; c d c d c (Giacomo Pugliese, *Quando vegio rinverdire*), 90: 6 ca 5 s 9 dial?; a b, a b; c d c d c (Anonimo, *L'altr'ieri fui in parlamento*).

78. 246: 1 ca 3 s 12; a b c , a b c ; c d e. c d e (Jacopo Mostacci/Giacomo d'Aquino, *Allegramente eo canto*; la seconda attribuzione è quella considerata più probabile), 304: 2 ca 5 d 12; a b c , a b c ; d e f, d e f (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*), 355: 1 *L'amoroso vedere...*, cfr. n. 71).

79. Ampiamente diffuso, invece, in area francese e provenzale: cfr. I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, Paris, Champion 1953; II, *ibidem* 1957 e U. MÖLK-F. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink 1972.

80. 114: 1 ca 5 s 14; a b b a, a b b a; c d c c e (Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*).

Si mantiene negativo il primo fattore esaminato (l'uso della stanza di soli endecasillabi): solo 6 canzoni, infatti, rientrano in questa categoria, per una percentuale dell'8,69%, leggermente superiore a quella dei Siciliani, ma ancora scarsamente rilevante, specie se si tien conto del fatto che nessuna delle 6 canzoni, comunque, ha stanza di 14 versi (2 di 8, 3 di 10 e 1 di 13)⁸¹.

10 canzoni a stanza di 14 versi (14,49%), 3 delle quali con fronte di 8 versi (4+4) e sirma di 6 (in un solo caso bipartita)⁸²; l'indice mostra una leggera tendenza ad aumentare rispetto ai Siciliani (11,76%) e, fatto forse più interessante, risulta ora inferiore soltanto a quello delle stanze di 12 versi (12 testi, 17,33%) e di 10 versi (15 casi, 21,73%); da segnalare anche la vistosa diminuzione delle stanze di 9 versi (4 testi, pari al 5,79% contro il 14,70 dei Siciliani): la scelta del numero di versi pari si va facendo via via esclusiva⁸³. Un dato di un certo interesse emerge anche dagli

81. 56: 1 ca 7 s 10; $\bar{a} b, a b, a b; c c c d$ (Anonimo, *Già mai null'om non è sì gran ricchezza*), 56: 2 ca 6 s 10; $\bar{a} b, a b, a b; c c c d$ (Anonimo, *Un novello pensiero è al core e voglia*), 98: 1 ca 7 s 8 tenz; $\bar{a} b, a b; c d d c$ (Arrigo Baldonasco, *Ben è rason che la troppo argoglianza*; Panvini [p. 396] scandisce la sirma cd, dc), 98: 2 ca 6 s 8 t tenz; $\bar{a} b, a b; c d d c$ (Inghilfredi, *Dogliosamente e con gran malenanza*; Panvini [p. 388] scandisce la sirma come la precedente), 295: 1 ca 3 s 10; $\bar{a} b c, a b c; d e e d$ (Inghilfredi, *Poi la noiosa erranza m'è sorpreso*; Panvini [p. 384], sirma de, ed), 352: 1 ca 6 s 12+1, 6 m; $\bar{a} b c d, a b c d; e f f e$ (Anonimo, *Ai meve, lasso, lo pensier m'è vinto*; Panvini [p. 567], sirma ef, fe).

82. 18: 1 ca 5 s 14; $\bar{a} \bar{a} \bar{b}; a \bar{a} \bar{b}; c d \bar{d} \bar{g}, c d \bar{d} \bar{g}$ (Pietro Morovelli, *S'è la mia donna piacesse*), 116: 1 ca 3 u 14; $\bar{a} b \bar{b} \bar{a}, \bar{a} b \bar{b} \bar{a}; \bar{c} d d \bar{c} \bar{d} \bar{c}$ (Bondie Dietaiuti, *S'èo canto d'alegranza*), 172: 1 ca 5 s 14; $\bar{a} b b c, a b b c; d d e \bar{f} \bar{g}, f$ (Bartolomeo Mocati/Monaco da Siena [ma forse una sola persona], *Non pensai che distretto*), 203: 1 ca 5 s 18/14/16/15; $\bar{a} a b c, a a b c; d d d d d e$ (si consideri solo la III stanza secondo l'edizione Contini, p. 377) Pietro Morovelli, *Donna amorusa*), 218: 1 ca 7 s 14; $\bar{a} b c, a b c; c b b c, c b b c$ (Anonimo, *Sì altamente e bene*), 237: 1 ca 6 s 14; $\bar{a} b c, a b c; c d d c, c d d c$ (Tiberto Galliziani/Rinaldo d'Aquino [più probabile la prima attribuzione], *Blasmoni de l'Amore*), 253: 1 ca 6 s 14; $\bar{a} b \bar{c}, \bar{a} b \bar{c}; \bar{c} d \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{g}, h \bar{i}$ (Neri de' Visdomini, *L'animo è turbato*), 297: 1 ca 5 s 14+1, 6 m; $\bar{a} b \bar{c}, \bar{a} b \bar{c}; \bar{d} e e d, d e e d$ (Anonimo, *D'una alegra ragione*), 311: 1 ca 5 s 14; $\bar{a} \bar{b} \bar{c}, a \bar{b} \bar{c}; d \bar{e} \bar{f} \bar{g}, d \bar{e} \bar{f} \bar{g}$ (Anonimo, *Ciò ch'altro omo a sé noia o pena conta*), 311: 2 ca 3 s 14; $\bar{a} b \bar{c}, \bar{a} b \bar{c}; \bar{d} e \bar{f} \bar{g}, \bar{d} e \bar{f} \bar{g}$ (Neri de' Visdomini, *Per ciò che 'l cor si dole*).

83. Non mi pare utile, in questo caso, fornire un dettagliato elenco delle diverse percentuali a seconda del numero di versi per stanza; il margine di oscillazione varia da 7 a 20 versi per stanza e, con l'eccezione delle stanze di 8 versi (6 testi) e di 16 (9 testi), l'indice di frequenza per ogni tipo è piuttosto basso.

schemi metrici allegati alla nota 82: in 6 casi su 10 la porzione della stanza bipartita in 4+4 presenta uno schema delle rime sostanzialmente incrociato: la struttura è ancora inattestata nel sonetto, ma prosegue il suo sviluppo nella stanza di canzone.

Per il rapporto fra fronte e sirma, non si segnalano grandi scarti rispetto ai Siciliani: se la fronte è comunque bipartita⁸⁴, la sirma nella maggior parte dei casi è indivisa (44 testi, 63,76%, contro a 25,36,23%, di bipartizione); la distanza nei confronti della struttura del sonetto è ancora più accentuata. 33 testi (47,82%) hanno la fronte composta da un numero di versi maggiore di quello della sirma, 14 hanno fronte più breve (20,28%), 22 infine sono in una situazione di parità (31,8%); ancora poco significativo il rapporto pari/dispari nei due costituenti della stanza: fronte pari in 36 testi (52,89%), dispari in 33 (47,84%); sirma pari in 38 testi (55,07%), dispari in 31 (44,92%); in caso di fronte pari la sirma è pure pari in 20 testi (55,55%), dispari in 16 (44,44%); con fronte dispari, la sirma è pari in 18 casi (54,54%), dispari in 15 (45,45%).

Riguardo all'organizzazione delle rime, due canzoni presentano una sirma su schema cdc dc (già visto per la Scuola Siciliana, cfr. nota 77), non lontano dalla struttura per distici delle terzine⁸⁵; in assenza di fronti su modulo ab replicato 4 volte, 3 canzoni e una ballata si organizzano su ab, ab, ab⁸⁶. Da ricordare infine la canzone di Bondie Dietaiuti⁸⁷ su schema abba, abba; cddc dc, non lontano da quello che sarà il sonetto negli anni a venire, e quella di Pucciandone Martelli⁸⁸, notevole per la fronte endecasillabica a rime incrociate.

84. In un caso Antonelli propone una fronte indivisa (di contro alla bipartizione di Panvini, cfr. n. 74), mentre in tre casi la fronte è tripartita: 56: 1 (*Già mai null'om...*, cfr. n. 81), 56: 2 (*Un novello pensiero...*, cfr. n. 81) e 57: 1 ca 5 s 12+1, 6 n; $\bar{a} b, a b, a b; c c c d c d$ (Anonimo, *Di dolor convien cantare*).

85. 90: 2 ca 6 s 9 dial; $\bar{a} b, a b; c d c d c$ (Compagnetto da Prato, *L'amor fa una donna amare*), 90: 3 ca 6 s 9 dial; $\bar{a} b, a b; c d c d c$ (Compagnetto da Prato, *Per lo marito c'ò rio*).

86. 56: 1 (*Già mai null'om...*, cfr. n. 81), 56: 2 (*Un novello pensiero...*, cfr. n. 81) e 57: 1 (*Di dolor convien...*, cfr. n. 84); la ballata è *Tuttora agio di voi rimembranza* di Pucciandone Martelli (62: 1 ball 2+5 s 8; $\bar{x} y; a b, ab, ab; c y$).

87. 116: 1 (*S'èo canto...*, cfr. n. 82).

88. 123: 1 ca 5 s 17; $\bar{a} b b a, b a a b; \bar{b} \bar{c} d \bar{e} \bar{f} d \bar{c} \bar{b}$ (Pucciandone Martelli, *Lo fermo intendimento ched eo agio*).

Non può a questo punto che essere pienamente confermata la assoluta *non sovrapponibilità* dello schema del sonetto (nei suoi elementi costitutivi) a quello della stanza di canzone: una lontananza totale, che non può che confermare l'ipotesi già avanzata (specie quando si consideri che la distanza fra le due forme tenderà in seguito a decrescere): al momento dell'invenzione del sonetto e nella prima fase della sua utilizzazione era necessaria una divaricazione molto accentuata rispetto al metro già esistente; in questo modo la nuova forma si sarebbe valsa di caratteristiche indiscutibilmente sue proprie, corrispondenti anche ad una ben precisa delimitazione del genere letterario di sua competenza. Da non sottovalutare, comunque, l'esperimento di Pucciandone Martelli, prima spia di un futuro, possibile avvicinamento fra le due forme; un avvicinamento che d'altro canto potrà avvenire solo a prezzo della modificazione dello schema delle rime del sonetto e di una diversa strutturazione della stanza di canzone.

3. LA MODIFICAZIONE DELLA STRUTTURA

3.1. *Guittone, Chiaro Davanzati e Monte Andrea*

Il progressivo riaccostamento del sonetto e della stanza, o meglio, data la sostanziale immobilità del sonetto (nella sua nuova articolazione a rime incrociate nelle quartine)⁸⁹, il progressivo inclinazione della canzone verso una struttura che originalmente non le compete, è un fenomeno che, come vedremo, raggiungerà il suo grado più elevato (e anche il maggior livello di consapevolezza di impiego) in area stilnovistica. Le audaci innovazioni tardo duecentesche presuppongono però tutta una intensa attività sperimentale condotta da Guittone e dai suoi sodali sull'uso della rima incrociata, prima limitatamente alla canzone, in un secondo tem-

89. Non si sono in questa sede prese in considerazione, data la mancanza di repertori intermedi fra quello curato dall'Antonelli e quello stilnovistico di Adriana Solimena, le possibili modificazioni che il sonetto conosce sull'onda della sperimentazione guitoniana e postguittoniana; è tuttavia indubbio, anche sulla scorta di taluni esempi adottati dal Biadene (*Morfologia...*, pp. 50-4) che l'avvicinamento fra le due forme potrebbe essere considerato anche come un cammino nei due sensi. Ma, a parte le difficoltà pratiche di cui s'è detto, il fatto che alcune modificazioni sulla struttura base del sonetto lo abbiamo potuto far avvicinare ad una forma per sua natura quantomai libera ed oscillante come quella della stanza di canzone, mi pare di gran lunga meno eversivo nei confronti della tradizione letteraria di quanto non sia il caso opposto, cioè l'irrigidirsi della *cobla* sino a modellarsi su una struttura originariamente fissa.

po, e con molta prudenza, estesa anche al sonetto. E sarà proprio il sonetto in questa forma modificata ad assumere a sua volta, in un diverso contesto culturale e poetico, il ruolo di *pattern* metrico e stilistico nei confronti della canzone.

In assenza del repertorio metrico dei rimatori «municipali»⁹⁰, le mie esplorazioni in questo settore hanno di necessità dovuto assumere un carattere meno sistematico delle precedenti: ho infatti assunto come oggetto privilegiato di studio tre autori dell'età di mezzo universalmente considerati novatori sul terreno metrico, allargando il *corpus* degli autori presi in esame soltanto per quanto riguarda l'impiego di strutture di otto versi a rime incrociate (tipo *abba, abba* e sue modificazioni)⁹¹. In assenza, come s'è detto, di strumenti moderni, ho dovuto ricorrere allo *Studio* (quasi un repertorio *ante litteram*) sulla canzone del Duecento approntato dal Lisio nel lontano 1895⁹², previo, ovviamente, un controllo diretto dei testi per ragioni ecdotiche e attributive (si sono anche eliminati tutti i componimenti già registrati dall'Antonelli e dalla Solimena⁹³).

Tutto ciò premesso, lo schema-chiave del nostro discorso (cioè la forma di base *abba, abba*) non risulta attestato altrimenti che nei casi registrati dall'Antonelli (cfr. nn. 80 e 87), mentre conosce un incremento di due testi lo schema simmetrico *abba, baab*⁹⁴, che l'Antonelli attesta solo per un componimento sicilia-

90. Per le cure di Adriana Solimena, di imminente pubblicazione (cfr. l'introduzione di Antonelli al suo *Repertorio*).

91. Sarà da ricordare che in ambito francese e provenzale la *cobla crozada* conosce una certa diffusione tanto come struttura metrica autonoma (8 versi su rima *abba abba*: 3 esempi nel Mölk e 9 nel Frank), che come apertura di un componimento maggiore (14 testi registrati dal Mölk, 6 dal Frank).

92. G. LISIO, *Studio sulla forma metrica della canzone italiana nel secolo XIII*, Imola, Galeati 1895.

93. Si sono anche esclusi, ovviamente, i testi dei tre autori esaminati singolarmente.

94. E cioè i numeri 312 e 362 del Lisio; il primo corrisponde alla canzone di Terino da Castelfiorentino *Di sì buono movimento* (si cfr. l'edizione diplomatica del Vaticano Latino: *Il libro di varie romanze volgari*, a cura di F. EGIDI, Roma, Società filologica romana 1908, p. 179; di Terino è anche segnalata un'edizione del 1901, a cura di Armando Ferrari, che non mi è stato possibile reperire); piuttosto interessante lo schema metrico: $\bar{a} b b \bar{a}, \bar{b} a a \bar{b}; \bar{c} \bar{d} e. \bar{d} e c$. La seconda canzone è anonima (*Et donali conforto se te chiese*), testimoniata dal Vat. lat (cfr. EGIDI, *Il libro...*, p. 296), con fronte $\bar{a} \bar{b} b \bar{a}, b \bar{a} a \bar{b}$ e sirma (di tipo guitoniano) di 11 versi.

no e uno siculo-toscano⁹⁵; molto più diffusa la forma che consente (almeno potenzialmente) il collegamento fronte-sirma: abbc, abbc, attestata dal Lisio per 8 testi⁹⁶, che vanno ad aggiungersi ai 15 siciliani e ai 13 siculo-toscani dell'Antonelli⁹⁷. Il Lisio segnala poi altre forme di fronte a rime variamente incrociate: abbc, addc in 2 testi⁹⁸ (cfr. nell'Antonelli i nn. 189-194), abbc, cdda ancora in 2 testi⁹⁹ (cfr. Antonelli 197-199, ricostruibili però solo con la rima al mezzo), abba, cddc¹⁰⁰ (inattestato nell'Antonelli) e infine abbc, cdde in 2 testi¹⁰¹ (inattestato nell'Antonelli).

95. 121: 1 (Guido dalle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*) e 123: 1 (*Lo fermo intendimento...*, cfr. n. 88).

96. N. 124: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, a b $\bar{c} \bar{c}$ (Panuccio del Bagno, *Considerando la vera partenza*, cfr. *Le Rime di Panuccio del Bagno*, a cura di F. BRAMBILLA ACENO, Firenze, Accademia della Crusca 1977, p. 66); 209: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$ (Nocco di Cenni di Frediano, *Greve di gioia - pò l'om malenansa*; cfr. CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 319); 225: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, sirma (piuttosto interessante) su 5 versi $\bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g}$ (Ser Polo Zoppo da Bologna, *La gran nobilitate*, cfr. EGIDI, *Il libro...*, p. 282); 329: fronte tutta endecasillabica a b b c, a b b c, sirma guittoniana a prevalenza settenaria (Ser Monaldo da Sofena, *Gentile amore a la tua gran merzede*; cfr. EGIDI, *Il libro...*, p. 183); 330: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$ e sirma, piuttosto interessante, di 7 versi in schema $\bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{g} \bar{f} \bar{e} \bar{d}$ (Lemmo Orlandi, *Gravoso affanno e pena*; cfr. *Il canzoniere Laurenziano-Rediano 9*, a cura di T. CASINI, Bologna, Romagnoli-dall'Acqua 1900, p. 148); 364: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, a b b c (Anonimo [tardo duecentesco, secondo il Lisio], *A voi gentile amore*; cfr. EGIDI, *Il libro...*, p. 295); 378: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, a b b c, sirma speculare $\bar{d} \bar{e} \bar{e} \bar{f}$, d e e f (Anonimo [tardo duecentesco, secondo il Lisio], *In quanto la natura*; cfr. *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di A. BARTOLI e T. CASINI, Bologna, Romagnoli-dall'Acqua 1888, p. 93); 379: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, a b b c, sirma di 6 versi $\bar{c} \bar{d} \bar{d}$, e e f (Anonimo [tardo duecentesco, secondo il Lisio], *Amor novellamente*; cfr. BARTOLI-CASINI, *Il Canzoniere Palatino...*, p. 93).

97. Si confrontino, nel *Repertorio* dell'Antonelli, i numeri da 131 a 188 (sono presenti anche testi nei quali lo schema è ricostruibile solo tramite la rima al mezzo).

98. 123: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, a d $\bar{c} \bar{c}$ (Panuccio del Bagno, *Vero è che stato son tanta stagione*; cfr. *Le Rime di Panuccio del Bagno...*, p. 31); 206: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$ (Bacciarone di Messer Bacone da Pisa, *Sì forte m'ha costretto*; cfr. *Rimatori siculo-toscani del Duecento*, a cura di G. ZACCAGNINI e A. PARDUCCI, Bari, Laterza 1915, p. 199).

99. 133: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, c d d a, sirma, pure endecasillabica, speculare $\bar{c} \bar{c} \bar{f} \bar{f} \bar{g}$, g l l e (Panuccio del Bagno, *Dolorosa dogliensa in dir m'adduce*; cfr. *Le Rime di Panuccio del Bagno...*, p. 79) e 205: schema identico alla precedente (Bacciarone di Messer Bacone da Pisa, *Nova m'è volontà nel cor creata*; cfr. ZACCAGNINI-PARDUCCI, *Rimatori siculo-toscani...*, p. 195).

100. 227: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$, c d d c; c d d c e e [il Lisio scandisce c d d c. e e, ma, vista l'altezza cronologica dell'autore e le sue ben note frequentazioni stilnovistiche, penso possa essere più corretta una scansione della sirma cdd, cee] (Onesto da Bologna, *Se co lo*

Passando ora ai tre autori 'maggiori' e prendendo le mosse, non per ragioni cronologiche ma di tradizione, dal *corpus* guittoniano, sarà da premettere che, sul terreno qui specificamente esplorato, le caratteristiche peculiari della canzone guittoniana¹⁰² non rivestono un grande interesse: due soli i testi a stanza endecasillabica (XII e XIII dell'edizione Egidi), una di 9 e l'altra di 8 versi. La caratteristica più spiccatamente guittoniana della stanza di canzone, cioè la struttura allungata della sirma a distici¹⁰³, non presenta evidentemente alcun punto di contatto col sonetto, mentre qualche elemento di maggiore interesse emerge dall'esame strutturale della fronte, nella quale Guittone sperimenta in varie forme la rima incrociata, su 4 o su 8 versi¹⁰⁴; forma incrociata che,

vostro val mio dire e solo; cfr. *Le Rime di Onesto da Bologna*, a cura di S. ORLANDO, Firenze, Sansoni 1974, p. 29; da notare che il componimento, indubbiamente di rilevante interesse metrico, si rivolge ad un interlocutore, Amore, in seconda persona).

101. 331: fronte $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{c} \bar{d} \bar{d} \bar{e}$, sirma di 6 versi $\bar{f} \bar{f} \bar{g} \bar{g} \bar{h} \bar{i}$ (Lemmo Orlandi, *Fera cagione e dura*, cfr. CASINI, *Il Canzoniere Laurenziano Rediano 9...*, p. 149) e 332: schema identico alla canzone precedente (Mino del Pavesio, *Stato son lungiamente*; cfr. CASINI, *Il Canzoniere Laurenziano Rediano 9...*, p. 147 e EGIDI, *Il libro...*, p. 300).

102. L'ultima edizione completa delle *Rime* è quella dovuta a Francesco Egidi (Bari, Laterza 1940); si è tenuto conto, ove possibile del testo approntato per i *Poeti del Duecento* e delle osservazioni dello stesso Contini nella recensione al lavoro dell'Egidi («Giornale storico della letteratura italiana», CXVII, 1941, pp. 55-82).

103. Presentano una struttura diversa da quella usuale in Guittone solo le canzoni III (*Chero con dirittura*: $\bar{c} \bar{d} \bar{d} \bar{e} \bar{d}$), XIII (*La gioia mia, che de tutt'altre è sovra*: $\bar{c} \bar{c} \bar{c}$, d d) e XX (*Ahi, lasso, che li boni e li malvagi*: $\bar{c} \bar{c} \bar{f} \bar{f} \bar{c}$).

104. Il modulo iniziale su 4 versi a rima incrociata è presente in II (*Amor, non ho podere*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$ [che potrebbe tradizionalmente leggersi, come tutti i successivi, ab, ba]), VIII (*A renformare amore e fede e spera*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XIII (*La gioia mia...*, cfr. n. 103: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XV (*Genere noiosa e villana*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XVI (*Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XVIII (*Ora che la freddore*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XX (*Ahi, lasso...*, cfr. n. 103: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XXV (*Ora parrà s'eo saverò cantare*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XXVIII (*O tu, de nome Amor, guerra de fatto*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XXXIII (*Ahi, dolce terra aretina*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XXXIV (*Tanto sovente dell'aggio altra fiada*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$), XLIX (*Altra fiata aggio già, donne, parlato*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$); 8 versi (due piedi di 4) in rima variamente incrociata sono invece presenti in I (*Se de voi, donna gente*: $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$), VII (*Ahi Deo, che dolorosa*: $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$), XVII (*Altra gioi non m'è gente*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$, a b b a), XIX (*Ahi lasso! or è stagion de doler tanto*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{a}$, c d d c), XXIV (*Tutto ch'eo poco vaglia*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$), XXIX (*O vera virtù, vero amore*: $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$), XXX (*Degno è che che dice omo el defenda*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, a b $\bar{b} \bar{c}$), XLVIII (*Onne vogliosa d'omo infermitate*: $\bar{a} \bar{b} \bar{b} \bar{c}$, a $\bar{d} \bar{d} \bar{c}$). È ricostruibile uno schema analogo tramite la rima al mezzo in XXII (*Gioia gioiosa piagente*: $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$) e XLIII (*Sovente vegio saggio*: $\bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{c}$, $\bar{a} \bar{d} \bar{d} \bar{c}$). Due piedi simmetrici di 4 versi (non a rima incrociate)

però, sull'intero *corpus* dei sonetti è presente solo in due casi¹⁰⁵; è quindi assolutamente minoritaria, ma, in ogni caso, per la prima volta pare una *possibile* articolazione rimica¹⁰⁶.

Le *Rime* di Chiaro Davanzati¹⁰⁷ offrono un esempio di sperimentazione metrica estremamente avanzata sul versante della *colba crozada* (anche in questo caso l'impiego per il sonetto è estremamente limitato¹⁰⁸); su 61 canzoni, sono infatti 21 i testi che si aprono su una struttura rimica incrociata. Non si registrano occorrenze dello schema abba replicato, mentre è largamente maggioritario il modulo speculare abba, baab (14 testi¹⁰⁹), in 2 casi inserito in un contesto esclusivamente endecasillabico¹¹⁰, in 4 occorrenze all'interno di una stanza di 14 versi, talora quadri-

anche in XIV (*Tutto 'l dolor, ch'eo mai portai, fu gioia*: a b c b, a b c b; d d e e d e; 14 versi, 13 endecasillabi) e in XLI (*Guido conte Novello, se om da pare*: a b c d, a b c d).

105. Nei sonetti che portano nell'edizione Egidi i numeri 230 e 245 (*Lo nom'al vero fait'ha parentado*, indirizzato a Meo Abbracciavacca e *Esso meraviglioso guai che dico*, settimo testo del cosiddetto *Trattato d'amore*).

106. S'intenda «prima volta» solo relativamente al presente lavoro e agli autori sin qui esaminati.

107. Citazioni e riferimenti dall'edizione a cura di A. MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1965.

108. Due sole eccezioni: i sonetti *Lo dragone regnando pur avampa* (n. 43 dell'edizione di Menichetti, di dubbia attribuzione anche a causa del suo schema metrico) e *Palamidesse amico, ogni virtù* (n. 54).

109. Per i testi di Chiaro si fornisce lo schema-base di Menichetti, senza le rime al mezzo (a meno che non siano funzionali all'individuazione di una particolare struttura metrica). Oltre ai testi di cui alle note 110 e 111, segnaliamo le canzoni XVII (cfr. n. 110 per l'inizio della tenzone, *Orato di valor, dolce meo sire*: a b b a, b a a b; c d d c, e f f e, con oscillazioni fra settenari e endecasillabi nelle stanze II, III e V), XXXVI (*Talento aggio di dire*: a b b a, b a a b; c d d c, c d d c), XXXVII (*Donna, la distanza*: a b b a, b a a b; c d d c e c, con asimmetrie nelle stanze II, V e VI; si tratta di una canzone a *colbas tensonadas*), XXXVIII (*La gioia e l'alegranza*: a b b a, b a a b; c d d c, d c e d), XLI (*La mia fedel voglienza*: a b b a, b a a b; c d e e c d; II, III e V stanza chiudono la sirma su f f c), XLII (*Non già per gioia ch'v'aggia*: a b b a, b a a b; b c c b d e e d, f f f [lo schema è quello della I e della II stanza, le altre sono fortemente asimmetriche]), LX (*S'io mi parto da voi, donna malbagia*: a b b a, b a a b; c c d (d) e), LXI (*A San Giovanni, a Monte, mia canzone*: a b b a, b a a b; c c d d, in tenzone con Monte Andrea).

110. La prima delle due canzoni della tenzone (fittizia) con Madonna: XVI (*Io non posso celare né covrire*: a b b a, b a a b; c d d c. e f f e; la risposta è per le rime, ma con alternanza di settenari e endecasillabi) e LII (*Per la grande abbondanza ch'io sento*, di schema identico alla precedente).

partibili¹¹¹. È altresì attestata, pur se più parcamente, la scansione abbc, abbc, che sarà poi della dantesca *Donne ch'avete*: 7 occorrenze complessive¹¹², in un caso in serie di endecasillabi¹¹³, due volte inserita in una struttura di 14 versi¹¹⁴. In una globale valutazione del fenomeno non dovranno essere poi trascurati neppure i testi davanzatiani che attestano strutture a rime incrociate nella sirma, in rapporto ad una analoga impostazione della fronte¹¹⁵.

Per quanto riguarda poi la misura versale, in Chiaro la stanza di canzone tutta endecasillabica¹¹⁶ è attestata in 13 casi: una

111. Le canzoni III (*Assai m'era posato*: a b b a, b a a b; c d d c e e) [o perché non invece, certo più suggestivo, c d d. c e e?], IV (*Donna, ciascun fa canto*: a b b a, b a a b; b c c c c e e) [è lo schema della I strofa, le successive presentano oscillazioni nella misura versale; anche in questo caso, come nel precedente, potrebbe essere anche proposta una scansione della sirma in due piedi simmetrici], XIX (*Chi m'prima disse «amore»*: a b b a, b a a b; c c d d c d; qualche variazione nella misura versale alle stanze IV e V), XXV (*Ahi dolce e gaia terra fiorentina*: a b b a, b a a b; c d d e e e f).

112. V (*La mia vita, poi ch'è senza conforto*: a b b c, a b b c; d e d. f g g f, con oscillazioni nella misura versale), XIV (*Gentil donna, s'io canto*: a b b c, a b b c; d e f f d d f f, con oscillazioni sulla prima e sulla terzultima sede), XLIV (*Amore, io non mi doglio*: a b b c, a b b c; c d d e e d f f e), XLVII (*Lo mio doglioso core*: a b b c, a b b c; d e e d, d e e d).

113. L (*Non già per gioia ch'aggia mi conforto*: a b b c, a b b c; d d e e f f d).

114. La III stanza della canzone XII (*Quand'è contrado il tempo e la stagione*: a b b e, a b b c; c d d e e d) e, seppure in uno schema leggermente variato, la VIII (*Quando mi membra, lassa*: a b b c, c a a b; b d d e e d, con oscillazioni nella misura versale).

115. Si vedano le canzoni III (*Assai m'era posato*, cfr. n. 111), V (*La mia vita...*, cfr. n. 112), XV (*Quant'io più penso, e 'l pensier più m'incende*: a b b, b a; c d. d c a rime incrociate, ma non replicate tanto nella fronte che nella sirma), XVI (*Io non posso...*, cfr. n. 110), XVII (*Orato di valor...*, cfr. n. 109), XXXVI (*Talento aggio...*, cfr. n. 109), XXXVII (*Donna, la distanza*, cfr. n. 109, a rime incrociate, ma non replicate, nella sirma), XLII (*Non già per gioia...*, cfr. n. 109; la sirma, dopo la struttura a rime incrociate, si chiude con un distico endecasillabico a rima baciata), XLVII (*Lo mio doglioso core*, cfr. n. 112), LII (*Per la grande abbondanza...*, cfr. n. 110).

116. II (*Novo sapere e novo intendimento*: a b c, a b c; d d e e, in tenzone con frate Ubertino), XV (*Quant'io più penso...*, cfr. n. 115), XVI (*Io non posso celare...*, cfr. n. 110), XXIX (*Or tornate in usanza, buona gente*: a b, a b; c d. d c), XXXIX (*Madonna, lungiamente aggio portato*: a b c, a b c; d e d e d), XL (*D'una amorosa voglia mi conviene*: a b c, b c a; d e f. e f d), XLVI (*Valer voria s'io mai fui validore*: a b b, b a; c d. c e e), XLVIII (*La mia gran benenanza e lo disire*: a b c, a b c; d e. d f f), XLIX (*Amor m'ha dato in ta' loco a servire*: a b c, a b c; d e f g b a), L (*Non già per gioia...*, cfr. n.

frequenza d'impiego che non può non sorprendere, specie se si tien conto dei risultati emersi dall'esame dei testi siciliani e siculo-toscani (cfr. paragrafo 2.4), come pure delle esigue attestazioni guittoniane (2 canzoni su 49, il 4,09%). Da non trascurare, infine, anche il tasso piuttosto elevato di incidenza della stanza di 14 versi (11 testi, 7 con fronte di 8 versi, 4 con strutture a rime incrociate nella fronte e nella sirma¹¹⁷).

Sono già, *in nuce*, tutti gli elementi del 'gioco' stilnovistico, ma ancora disaggregati in una sorta di *puzzle* di sperimentazione ad oltranza: la rima incrociata non è applicata soltanto nella fronte dei componimenti¹¹⁸, non si dà *mai* il caso di una canzone che riunisca in sé tutte le caratteristiche esaminate (abbia cioè la stanza di 14 versi endecasillabi, scanditi in 4 periodi metrici¹¹⁹), la sirma spesso è indivisa, o solo simmetrica. Inoltre, ed è il fatto certo di maggior rilievo, è proprio sul sonetto che la nuova struttura sostanzialmente non viene sfruttata in tutte le sue possibilità: nelle *Rime* davanzatiane lo schema predominante (e si potrebbe quasi dire esclusivo) è quello arcaico a rime alterne nell'ottava, lontano dai nuovi modelli metrici a rime incrociate. In ultima analisi, se pare forse non del tutto rispondente al vero la proposta di Casini, che individua in Chiaro un preciso precedente per la

113), LI (*Tutto l'affanno, la pena e 'l dolore*: a b c, a b c; d e e . d f f), LII (*Per la grande abbondanza...*, cfr. n. 110) e LVI (*Di lungia parte aduce mi l'amore*: a b c, a b c; d e f, d e f).

117. Hanno fronte di 8 versi le canzoni III (*Assai m'era posato*, cfr. n. 111), IV (*Donna, ciascun fa canto*, cfr. n. 111), VIII (*Quando mi membra...*, cfr. n. 114), XII (III stanza, *Quand'è contrado...*, cfr. n. 114), XIX (*Chi m'prima disse...*, cfr. n. 111), XXIII (*Allegrosi cantari*: a b c d; a b c d; e f f. g g h) e XXV (*Ahi dolze e gaia...*, cfr. n. 111); di 6 versi la VI (*Lungiamente portai*: a b c, a b c; d e e d f g g, d, con oscillazioni nella misura versale), VII (*Or vo' cantar, e poi cantar mi tene*: a b c, a b c; d e e d f g g, f, con forti asimmetrie nelle misure versali), XXI (*Fa' mi semblanza di sì gran ardire*: a b c, a b c; d e e f. d g g f) e LIX (*Nesuna gioia creò*: a b c, a b c; c d d e. e f f c).

118. Il fenomeno in area stilnovistica conosce una evidente riduzione: nel *Repertorio* della Solimena, infatti, presentano la sirma incrociata solo i nn. 118: 1 (con distico finale dopo gli 8 versi, a rima baciata, come in Chiaro XLII, cfr. n. 115), 119: 1, 165: 1 (con distico a rima baciata), 187: 1, 196: 1, 198: 1, 210: 1, 211: 1, ma mai in rapporto con una fronte di identica struttura.

119. Secondo quanto afferma Casini (cfr. *Introduzione* di MENICETTI, p. XXVII): «Chiaro fu uno dei primi a dare l'esempio della grande stanza tutta d'endecasillabi distribuiti in quattro periodi metrici, quale fu poi fissata da Dante».

stanza di canzone dantesca «tutta d'endecasillabi distribuiti in quattro periodi metrici»¹²⁰, si può senz'altro ritenere che l'inesausto sperimentare di Chiaro abbia offerto ai poeti che lo hanno seguito gli elementi di base sui quali fondare la modificazione e della stanza e del sonetto.

Il *corpus* delle rime di Monte Andrea¹²¹ conferma, se pure con minore evidenza, il quadro già tratteggiato per Chiaro: totalmente assente nei sonetti¹²², la *cobla cruzada* conosce invece una certa diffusione nell'esiguo (11 testi) manipolo delle canzoni; lo schema preferito da Monte è ancora diverso da quelli sin qui visti: in luogo di abba replicato (assente), di abbc, abbc (1 attestazione¹²³), del davanzatiano abba, baab (usato una sola volta, appunto in risposta ad una canzone di Chiaro¹²⁴), Monte Andrea sceglie la forma abbc, addc, di uso certamente minoritario nella tradizione poetica (cfr. l'inizio di questo stesso paragrafo). È comunque importante che la fronte bipartita in due piedi tetrastici sia nelle *Rime* solo ed esclusivamente intessuta di endecasillabi (salvo che nella risposta a Chiaro), di contro ad una notevole varietà nelle misure versali sperimentata in strutture diverse. Da segnalare, infine, fra i casi di fronte abbc, addc¹²⁵, le due canzoni di Monte nella tenzone con Tomaso: 14 versi, tutti endecasillabi, scanditi in quattro periodi metrici: abbc, addc; eff, gge; non è possibile affermare che si tratti di una variazione (e significativa-

120. Sarà forse il caso di tenere presente, per spiegare l'origine (non certo con la presunzione di «giustificare») dell'asserzione di Casini, che la struttura metrica delle canzoni del Davanzati è particolarmente complessa e suscettibile, anche in rapporto a diverse risultanze ecdotiche, di scansioni anche molto differenti.

121. Citazioni e riferimenti dall'edizione a cura di F. F. MINETTI, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1979.

122. Ove pure, per altri aspetti, lo sperimentalismo montiano (fatte anche salve le ascendenze guittoniane) è inesauribile.

123. I (*Ai, Deo merzé, che fia di me, Amore?*: a b b c, a b b c; d d e e f f g h h f g).

124. VII (3) (*Or è nel campo entrato tal campione*: a b b a, b a a b; c c d c. d d e d, risposta per le rime alla davanzatiana *A San Giovanni...*, cfr. n. 109).

125. IV (1) (*Ai doloroso lasso, più non posso*: a b b c, a d d c; e f f. g g e, la proposta di Monte nella tenzone con Tomaso), V (3) (*Ai misero tapino, ora soperchio*; è la seconda canzone di Monte, di schema identico alla precedente, ma con rime mutate), VI (1) (*Più soferir no' m' posso ch'io non dica*: a b b c; a d d c; e f f e g h h e, la canzone che apre la tenzone con Chiaro), VIII (*Tanto m'abonda matera, di soperchio*: a b b c, a d d c; e e f f. g. h h i i g).

mente proprio in sede di tenzone) sullo schema del sonetto (proprio perché è il sonetto montiano che non conosce questa forma), ma possiamo senz'altro dire che si tratta di un esemplare metrico di notevole interesse. L'uso della canzone in tenzone in Italia è infatti piuttosto tardo (presso i Siciliani l'unica forma deputata alla corrispondenza poetica è il sonetto) e acquista quindi una notevole rilevanza la particolarità della scelta metrica operata da Monte, anche se, per prudenza, non mi sembra possibile insistere sulla totale consapevolezza critica di una opzione formale di tale genere. In altri e più semplici termini: è senz'altro possibile che Monte Andrea fosse a conoscenza della forma a rime incrociate nelle quartine che il sonetto veniva assumendo e che quindi si sia volontariamente proposto di imitarla in sede di canzone, ma d'altro canto, vista l'assenza nei suoi componimenti di strutture di ottava non a rime alterne e in mancanza di una precisa cronologia degli autori coevi, mi pare impossibile giungere ad una conclusione di indubbia certezza¹²⁶.

3.2 *Lo Stil novo*

Che lo Stil novo, nei confronti della tradizione precedente, si ponga in una posizione che è certo di superamento – critico –, ma anche di consapevole rielaborazione di esperienze passate è un fatto, direi, ampiamente assodato; non sorprende, quindi, che una simile situazione si riscontri anche sul terreno metrico. Gli stilnovisti, infatti, muovendo dalla sperimentazione (in specie avanzatiana) della rima incrociata nella canzone, compiono un risolutivo passo avanti applicando sistematicamente alla 'fronte' del sonetto la medesima struttura¹²⁷; le due forme, in tal modo, risultano facilmente sovrapponibili (si sono già visti, del resto, esempi di 'quasi sonetti' presso i poeti municipali).

126. Maggiori lumi, ancora una volta, si spera potranno essere offerti dal repertorio degli autori municipali.

127. Resta ovviamente aperta la questione della paternità dello schema abba, abba nelle quartine del sonetto; allo stato attuale degli studi, mi pare comunque un fatto importante almeno la sicurezza, emersa da quanto visto sin qui, che tale sperimentazione muove dal terreno della canzone e solo in un secondo tempo viene applicata al sonetto. Quanto poi alla scelta della forma abba replicata in luogo degli schemi con rima continua (sul tipo di abbc e simili) preferiti nelle canzoni, essa può essere considerata una logica conseguenza dell'impostazione originale del metro, che assegna una funzione metricamente di rilievo al cambio di rime fra ottava e sestina.

All'origine di questo gioco sulle forme metriche (cui non rimase estranea neppure la ballata)¹²⁸ ritengo si possa porre, come ho già avuto modo di osservare, un consolidamento progressivo degli istituti formali della nostra lirica, tale da garantire spazio sufficiente a tutte le forme entrate nella tradizione, senza necessità di marche metriche rigide ed immutabili. Presso gli stilnovisti, però, a differenza di quanto accade spesso in ambito guittoniano, il significante metrico non giustifica di per se stesso un'esperienza poetica, ma diviene comunque veicolo di istanze diverse, che si potrebbero, anche se piuttosto rozzamente, dire di contenuto («I'mi son un...»), o forse meglio, intendendo il termine nella sua accezione più ampia, di stile. L'inclinare della canzone verso il sonetto, quindi, importa anche un'adesione ai modelli peculiari della forma imitata: la corrispondenza poetica (di tradizione), o il moderno (stilnovistico) motivo della lode (ogni strofa equivarrà in questo caso ad un sonetto d'omaggio a Madonna); anche il sonetto, dal canto suo, assurgerà talvolta, specie per opera di Cavalcanti, ad una dimensione lirica di autosufficienza, estranea alle sue originarie connotazioni. Si produce in tal modo una mescolazione (quando non un'inversione) nelle gerarchie metriche, nei confronti della quale il Dante del *De vulgari* sentirà il bisogno di prendere decisamente posizione (si confronti quanto detto in apertura del presente lavoro); potrebbe essere qui, dunque, la risposta al quesito che, con la consueta lucidità, già era stato posto da Domenico De Robertis (cfr. n. 14):

ci domandiamo da tempo se lo stile tragico, e lo stil novo, cioè lo stile di Dante più Cavalcanti, non rimodellassero (e quasi temprassero) la loro unità ritmica sul blocco metrico del sonetto, non costituissero la loro dignità, la loro «superbia» su una sorta di elevazione a potenza, per cui ciò che era il prodotto di una certa sintesi ritmica diventava la base di un più arduo processo, e se insomma il comune sforzo di ricerca di una ragione poetica non si estendesse alla tecnica strofica (pp. 265-6).

128. La convinzione che il punto fondamentale della questione metrica esaminata sia quello relativo ai rapporti fra sonetto e canzone, mi ha indotto, per lo meno in questa sede, a non prendere in esame il problema della ballata, che pure, specie nello Stil novo, presenta di frequente strutture di 14 versi endecasillabici (cfr. SOLIMENA, *Repertorio*). Il fenomeno mi pare però sostanzialmente indotto dalla canzone e testimonia, a mio avviso, soltanto l'applicazione, priva però di una precisa consapevolezza metrica, di un modulo rimico-versale avvertito come privilegiato e peculiare di una data esperienza poetica.

Il mio esame dei testi stilnovistici implicati in questa problematica si svilupperà per tappe successive, a partire dagli esemplari di più evidente sovrapposizione sonetto/canzone, via via verso la periferia delle forme solo vagamente affini; fondamentale è, infatti, chiarire le ragioni poetiche che hanno, fosse anche una sola volta, indotto un autore al consapevole riaccostamento delle due forme: una volta stabilito un precedente, specie se illustre, tutta una certa linea poetica può essere collocata (fatte salve, s'intende, le ragioni della cronologia) in una prospettiva ben diversa da quella dello sperimentalismo asettico dei poeti municipali.

Nonostante la fama e l'autorevolezza della dantesca *Donne ch'avete*, sulla quale mi riservo di spendere ancora qualche parola in seguito, vorrei prendere le mosse da un testo che mi pare sia stato sino ad ora lasciato piuttosto in ombra nella trattazione dell'argomento: *La gioven donna cui appello Amore*, recentemente, con gli altri del continiano «Amico di Dante», raccolto sotto l'emblema di Lippo Paschi de' Bardi¹²⁹. Il testo, fra tutti quelli che prenderemo in esame, è infatti quello che maggiormente si riaccosta ad uno schema di sonetto: tre stanze endecasillabiche su schema abba, abba; acc. add¹³⁰ (non è da escludersi, comunque, che si tratti di una variazione di *Ben aggia l'amoroso e dolce core* e che quindi, in ultima analisi, muova sempre dal modello dantesco di *Donne ch'avete*, cfr. più avanti). La non casualità dello schema adottato è a mio avviso evidente dal tenore delle tre strofe: quella iniziale si presenta come risposta ad una richiesta proveniente dalla donna, e può essere quindi agevolmente inserita in un contesto dialogico, se pur non tecnicamente di corrispondenza:

La gioven donna cui appello Amore,
[...]

129. Cfr. CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, p. 705 (secondo la cui lezione si riproduce il testo) e G. CORNI, *Lippo amico*, «Studi di filologia italiana», XXXIV (1976), pp. 27-44.

130. Per forme analoghe di sonetti, si cfr. di Cino da Pistoia *O voi che siete voce nel deserto* (abba, abba; abb, baa) e *Senza tormento di sospir non vissi* (abba, abba; acc, acc). Gli schemi metrici sono presentati conformemente al *Repertorio* della Solimena, senza le rime al mezzo (salvo ove espressamente segnalato). In assenza di specifici riferimenti, i testi si intendono citati dall'edizione di Marti, *Poeti del Dolce Stil Novo*.

vole e comanda a'mme su' servidore
ch'i' canti e'mmi diporti, a le fiata,
per dimostrar lo pregio e la bontate
di ciascun ch'ave in sé punto d'onore
(vv. 1-8).

Le due strofe seguenti (da non trascurare anche l'assenza di congedo, per non turbare l'intelaiatura 'a sonetto' del testo) sviluppano attraverso modalità ben note (si confronti il commento continiano) lo stilnovistico tema della lode, sulla cui connessione con un preciso istituto metrico non varrà forse nemmeno la pena di indugiare.

Riguardo al dittico costituito da *Donne ch'avete* e dalla risposta per le rime «in figura delle donne», *Ben aggia l'amoroso e dolce core*¹³¹, oltre quanto s'è già osservato a proposito di *De vulgari* II viii 6-8, vorrei aggiungere, seguendo l'indicazione offerta da De Robertis¹³², che rispetto al modello davanzatiano da lui suggerito per *Donne ch'avete* (*Per la grande abbondanza ch'io sento*, su schema abba, baab; cddc. effe), Dante introduce due novità di notevole portata; una di contenuto, cioè la presenza di un pubblico, di un interlocutore privilegiato cui indirizzare il proprio testo (in quello davanzatiano il tema della necessità della lode è sviluppato in una dimensione esclusivamente solipsistica), e l'altra, strettamente implicata con la prima, di metro: la caduta dell'ultimo endecasillabo delle due volte, infatti (unita alla modificazione della fronte che, però, strutturalmente è di minore momento), modifica profondamente il modello di partenza, tipicamente davanzatiano nella sua specularità strutturale, evidenziandone al massimo la somiglianza con lo schema del sonetto. Quanto alla risposta, essa si colloca lungo il filone della ripresa per le rime nelle tenzoni composte di canzoni (cfr. gli esempi ricordati per Chiaro e Monte Andrea), ma conferma e ribadisce (possiamo supporre consapevolmente) una scelta metrica decisamente d'eccezione.

All'esperienza poetica dantesca ci riconducono altri due testi di notevole interesse: *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore e Lo meo*

131. CONTINI, *Poeti del Duecento*, II, p. 698.

132. Cfr. n. 14 per le indicazioni bibliografiche; «Circa il possibile modello (anche metrico), o parallelo esemplare (se il modello non è Dante) davanzatiano della canzone *Per la grande abbondanza* [...]» (p. 116).

servente core, ove, di contro all'abbandono dell'esclusiva utilizzazione dell'endecasillabo¹³³, si segnala però l'impianto monostrofico. Nel caso del primo testo (85:211; *abba, abba; cdd, cee*), l'affinità di struttura con un sonetto è talmente evidente da avere indotto lo Scherillo¹³⁴ ad ipotizzare che in origine esso altro non fosse; alle osservazioni di De Robertis nel commento al passo nella *Vita Nuova* (cap. XXVII), si può forse soltanto aggiungere che lo schema del frammento di canzone è identico (fatta salva ovviamente la presenza del settenario) a quello di un sonetto di Gherarduccio da Reggio indirizzato a Cino (*Con sua saetta d'or percorse Amore*). Riguardo poi alle ragioni che in questo caso possono aver guidato la scelta metrica dantesca, penso che le parole dell'autore siano più eloquenti di qualsiasi commento: «Non credendo potere ciò narrare in brevitate di sonetto, cominciai allora una canzone, la quale comincia: *Si lungiamente*». Corrisponda o meno a verità (e si può ragionevolmente supporre che non corrisponda), l'affermazione di Dante conferma comunque, al livello cronologico della *Vita Nuova*, una certa intercambiabilità di registro stilistico fra sonetto e canzone.

L'altra stanza isolata di Dante (in questo caso non dovrebbe quindi trattarsi del frammento di un disegno più vasto), *Lo meo servente core*¹³⁵ mostra evidenti segni di tangenza con un'altra peculiare funzione del sonetto, la «lettera missiva», nel caso specifico in rapporto con la situazione topica della partenza:

Lo meo servente core
vi raccomandi Amor, [che] vi l'ha dato,
e Merzé d'altro lato
di me vi rechi alcuna rimembranza
(vv. 1-4).

133. Da non dimenticare, però, sempre in area stilnovistica, i due sonetti di Cino misti di endecasillabi e settenari: *Deh, piacciavi donare al mio cor vita e lo prego, donna mia*, che offrono una interessante conferma della progressiva attenuazione della rigidità delle forme.

134. Nel suo commento alla *Vita Nuova*, Milano, Hoepli 1911.

135. 116: 3; *a b b b c, a b b b c; c d d, c e e*; lo stesso schema, salvo l'alternanza di endecasillabi e settenari, presente in *Donne ch'avete*. Il testo è presentato nella lezione fissata da M. BARBI e F. MAGGINI (D. ALIGHIERI, *Rime della «vita Nuova» e della giovinezza*, Firenze, Le Monnier 1956, p. 176).

Già più lontane, per così dire, dal nucleo centrale del fenomeno, sono senz'altro da segnalare le stanze di canzone di 14 versi quadripartite: 16 testi in tutto (sui 63 schedati dalla Solimena¹³⁶), 5 con fronte di 8 versi¹³⁷ e 11 con fronte di 6¹³⁸ (3 di questi ultimi a stanza esclusivamente endecasillabica¹³⁹). Altri testi, infine, possono essere ricondotti all'ambito del nostro discorso, sia pure per eccesso o per difetto; il primo sarà il caso, ad esempio, della

136. Alle quali si potrebbero aggiungere anche le 7 «stanze isolate» presenti nel *Repertorio*; anche in tal modo, avremmo comunque una percentuale del 30% complessivo di canzoni a stanza di 14 versi.

137. Tre canzoni senza rima continua fra fronte e sirma, due di Cino: 96: 1 ca 4 sg 14 T; *a b b a, a b b a; c d e f g* (*L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire*; tramite la rima al mezzo [cfr. n. 77: 1] è però individuabile nella sirma una struttura a distici con rima baciata *c₁ (c) d₁ (d) e₁ (e) f₁ (f) g₁ (g)*) e 106: 1 ca 3 sg 14 Ts; *a b b a, b a a b; c c d d e e* (*Io che nel tempo reo*; MARTI, *Poeti del Dolce Stil Novo*, p. 669, propone una diversa scansione della sirma, che evidenzia il distico finale a rima baciata). Il terzo testo è cavalcantiano: 138: 1 ca 4 sg 14 T; *a b b c, b a a c; d e d, f e f* (*Io non pensava che lo cor giammai*); lo schema è di un certo interesse, adattato com'è alla successione di «lodi» della donna e privo del congedo, o meglio con un congedo che replica esattamente la struttura ambigua della stanza. Da ricordare anche un sonetto di Cavalcanti (*Deh, spirii miei, quando mi vedete*), che presenta nelle terzine una struttura rimica (cdc, odd) non dissimile da quella presente nella sirma della canzone di Cino citata in apertura di questa nota.

Due canzoni presentano invece rima continua fra fronte e sirma: una ancora di Cino: 103: 1 ca 4 sg 14 Ts; *a b b a, b a a b; b c c b d d* (*Lo gran disio, che mi stringe cotanto*; Marti [p. 701] scandisce la sirma *bcdb, dd*) e l'altra di Dino Frescobaldi: 125: 1 ca 3 sg 14 Ti; *a b b c, a b b c; c d d e e f f* (*Amore, i' veggio ben che tua vertute*).

138. Oltre ai testi cui si farà riferimento nella n. 139, sono da segnalare 4 canzoni dantesche, due della *Vita Nuova* e due comunque riferibili a Beatrice: 160: 1 ca 6 sg 14; *a b c, a b c; c d d e e c c d d* (*Donna pietosa e di novella etate*), 174: 1 ca 6 sg 14 Ts; *a b c, a b c; c d e d f f e e* (*E' m'incresce di me sì duramente*), 177: 1 ca 5 sg 14 Ti; *a b c, a b c; c d e e d d e f f* (*Li occhi dolenti per pietà del core*), 180: 1 ca 3 sg 14 Ti; *a b c, a b c; c d e e f e g g* (*Lo doloroso amor che mi conduce*). Ancora, con la dovuta considerazione per gli elementi della cronologia, una di Guinizzelli: 187: 1 [stanze I e II] e 196: 1 [stanza III] ca 3 sg 14; *a b c, a b c; d a a b, d a a b* (*In quanto la natura; nella III stanza la sirma ha rime diverse da quelle della fronte: deed, deed*). Infine tre canzoni di Cino: 161: 1 ca 5 sg 14 Ti; *a b c, a b c; c d d e e c f f* (*Avegna ched el m'aggia più per tempo*, con buona probabilità modellata sulla dantesca *Donna pietosa*), 210: 1 ca 3 sg 14; *a b c, c b a; d e e d, e d d e* (*Degno son io ch'io mora*) e 211: 1 ca 3 sg 14; *a b c, c b a; d e e f f, d e e f f* (*Non che 'n presenza de la vista umana*).

139. La cavalcantiana *Donna me prega* (199: 1 ca 5 sg 14 Ti; *abc, abc; deff, deff*) e le due stanze di Lapo Gianni: *Si come i Magi a guida de la stella* (179: 1; *abc, abc; cdeedff*) e *Se tu, martoriata mia Soffrenza* (207: 1; *abc, bca; aaddeeff*; il testo accompagna la canzone *Donna, se 'l prego*).

guinizzelliana *Lo fin pregi' avanzato*¹⁴⁰, o della dantesca *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, non lontana, in fondo, dallo schema di *Donne ch'avete*¹⁴¹, o ancora della canzone di Cino per la morte di Dante, *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*, che di *Così nel mio parlar* riprende lo schema metrico¹⁴². Esorbitano, invece, per un verso la dantesca *Amor, che movi tua virtù da cielo*¹⁴³ (che ricalca ancora una volta, parzialmente, lo schema di *Donne ch'avete*), 2 componimenti di Frescobaldi (il primo su schema identico a quello dantesco): *Poscia che dir convienmi ciò ch'io sento*¹⁴⁴ e *Un sol penser che mi ven ne la mente*¹⁴⁵; infine una stanza cavalcantiana: *Poi che di doglia cor convien ch'i' porti*¹⁴⁶. La fronte abbc, abbc, infine, è anche di *Amor che ne la mente mi ragiona*¹⁴⁷, mentre adde, adde è nella ciniana *Sì mi stringe l'amore*¹⁴⁸.

Un'ultima eco, ormai piuttosto lontana, può forse essere colta in alcuni testi la cui struttura si avvicina a quella 3+3; 4+4 (speculare, quindi, rispetto a quella del sonetto), per difetto di un verso (8 casi, 5 dei quali, piuttosto significativamente, sono ancora testi danteschi¹⁴⁹), o invece per eccesso, nel caso specifico

140. Anche in questo caso (si cfr. la n. 138), il testo di Guinizzelli può solo essere indicato quale precedente di uno sperimentalismo successivo; lo schema, specie tenendo conto anche della rima al mezzo, è di un qualche interesse: 112: 1 ca 5 sg 13; a b b c, a b b c; a a d e (e) f.

141. 120: 2 ca 6 sg 13 T; a b b c, a b b c; c d d e e.

142. 120: 1 ca 3 sg 13 T.

143. 122: 2 ca 5 sg 15; a b b c, a b b c; c d d e f e f.

144. 122: 1 ca 5 sg 15; a b b c, a b b c; c d d e f e f.

145. 123: 1 ca 3 sg 15 Ti; a b b c, a b b c; c d e d e f f.

146. 135: 1 a b b c, a b b c; d e e f f g g.

147. 124: 1 ca 5 sg 18 T; a b b c, a b b c; c d e e d f d f g g.

148. 136: 1 ca 5 sg 19; a b b c, a b b c; c c e f g g, f f f h h e.

149. E precisamente 178: 3 ca 5 sg 13 T-3; a b c, a b c; c d e e f f f (La dispietata mente, che pur mira) con la petrosa *Io son venuto* (178: 2 ca 5 sg 13 Ts, che della giovanile *La dispietata mente...* replica esattamente lo schema), 202: 1 ca 2 sg 13; a b c, a b c; b d e e d f f (Quantunque volte, lasso! mi rimembra), 205: 1 ca 4 sg 13 Ti; a b c, b a c; c d e e d f f (Voi che ntendendo il terzo ciel movete, che pare quasi una replica della struttura de *Li occhi dolenti*, cfr. n. 138) e infine, di identico schema, *Ai faux ris, poir quoi traï avés*, di recente indagata nella sua complessa testura linguistica e metrica da F. BRUGNOLO, *Note sulla canzone bilingue «Ai faux ris» attribuita a Dante*, in

(due canzoni di Dante¹⁵⁰) a causa della presenza della *combinatio* finale a rima baciata.

4. IPOTESI SULL'ORIGINE

L'intento di questo lavoro, come si è già detto nell'introduzione, non era quello di avanzare nuove (o vecchie) ipotesi 'generative' per la forma del sonetto, alla ricerca del modello da cui una struttura, così caratteristica da apparire anche a prima vista originale ed unica, possa aver avuto origine. Quello che ritengo invece possibile, e forse anche storicamente più corretto, è invece chiarire le ragioni che hanno indotto un autore (possiamo ragionevolmente supporre Giacomo da Lentini) ad 'inventare' una forma metrica prima non esistente; è importante cioè acclarare di che cosa quella struttura sia stata veicolo, in funzione di quale genere letterario abbia dovuto essere creata. Del resto, che la nascita di una forma metrica non possa mai essere giudicata casuale, spontanea, ma vada sempre valutata in rapporto ad un movente culturale, letterario, mi pare sia indubitabile, specie alla luce degli ultimi studi sulla genesi della terzina e dell'ottava¹⁵¹; ma, a differenza di quanto è avvenuto con il Boccaccio, e soprattutto con Dante, il sonetto non pare una forma stabilmente connessa ad un autore, all'esperienza di una singola opera comunque mai più replicabile

Retorica e critica letteraria, a cura di L. RITTER SANTINI e E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino 1979, pp. 35-68, ora in *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni 1983, pp. 107-65 (205: 2 ca 3 sg 13 Ti; a b c, b a c; c d e e e f f f). A questi testi si possono aggiungere la canzone di Lapo Gianni *Amor, nova ed antica vanitate* (asimmetrica la struttura delle varie stanze, particolarmente interessante la prima: 181: 1 ca 5 sg 13 Ts; a b c, a b c; c d e e f (f) g g) e le due ciniane: *Oimé lasso, quelle trezze bionde* (167: 1 ca 3 sg 13 T-4; a b c, a b c; c d d e f e f) e *Io non posso celar lo mio dolore* (si vedano in particolare le strofe successive a quella d'esordio: 164: 1 ca 5 sg 13 T; a b c, a b c; c d e f e f).

150. 157: 1 ca 5 sg 15 Ts; a b c, a b c; c d d e c d d e e (*Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*) e 158: 1 ca 5 sg 16 T Ts; a b c, a b c; c d d e c d d e f f (*Io sento sì d'Amor la gran possanza*).

151. Mi riferisco per la terzina all'articolo di G. GORNI, *Sull'origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca*, «Metrica», II (1981), pp. 43-60 e al lavoro di Franco Gavazzini di cui a nota 13. Per l'ottava si cfr., ancora di GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), pp. 79-94 e A. BALDUINO, «Pater semper incertus». *Ancora sulle origini dell'ottava rima*, «Metrica», III (1982), pp. 107-58.

(si pensi ovviamente al caso della *Commedia*), o quantomeno ad un genere (vedi l'ottava e la dimensione narrativa propria del metro): al contrario, appena creato, esso è stato integrato in una compagine letteraria (nella fattispecie la scuola siciliana) che lo ha immediatamente fatto proprio (cancellando e come riassorbendo l'identità del suo inventore), e poi trasmesso alla tradizione successiva, quale metro forse più peculiare della nostra lirica. Un processo di assorbimento, e nel contempo anche di trasformazione, lenta, ma continua, tanto a livello di struttura che di genere di appartenenza. Proprio il problema del genere letterario in funzione del quale è nato il sonetto si collega poi strettamente all'altro cui ho fatto cenno in margine al *De vulgari* dantesco: la pertinenza del metro allo stile comico e, quindi, la sua svalutazione nei confronti della canzone (e secondariamente della ballata). Una possibile via per la risoluzione del problema penso possa essere offerta da una caratteristica del sonetto sulla quale ho già avuto più volte modo di soffermarmi: il suo essere quasi sempre un testo in funzione di altro, che presuppone un interlocutore o comunque una problematica offerta dall'esterno e che quindi mostra non pochi elementi di affinità con un genere ben noto in area francese e provenzale, quello della tenzone. L'ipotesi, almeno a prima vista, non è nuova, se Salvatore Santangelo già nel 1928 ha dedicato un intero volume¹⁵² al tentativo (per altro in seguito quasi unanimemente respinto) di riconnettere i più antichi sonetti della nostra tradizione poetica a forme di tenzone. Il lavoro del Santangelo, che prestava evidentemente il fianco a non poche critiche¹⁵³ ha però, per così dire, bruciato un'ipotesi che oggi, in una diversa prospettiva, credo valga la pena di riprendere in esame: non è infatti assolutamente necessario, né auspicabile, ricostruire, sulla base dei testi in nostro possesso (che nessuno ci autorizza a credere possano costituire l'intero *corpus* della lirica duecentesca), le grandi tenzoni-serbatoio architettate da Santangelo, entro le quali far confluire (sulla base di indizi sovente

152. *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki 1928.

153. Basta scorrere i continiani *Poeti del Duecento*, ogniqualvolta si tratti di testi implicati con la tesi del Santangelo.

fragili¹⁵⁴) testi di provenienza anche disparata. Ben diverso è invece chiedersi se, fosse anche una sola volta, la prima, la forma del sonetto sia stata pensata e impiegata come equivalente italiano delle strutture francesi e provenzali connesse alla tenzone poetica. Gli indizi di ciò, mi pare, non mancano:

1. I Siciliani non si servono *mai* di schemi di stanza di canzone per la tenzone, ma esclusivamente del sonetto: una prima traccia del fatto che, in un certo senso, si è operata una sostituzione; al sonetto è stato cioè attribuito il ruolo che spettava ad una forma diversa.
2. Quando, in area siculo-toscana, anche la canzone comincerà poi ad essere utilizzata per la tenzone¹⁵⁵, non avremo comunque mai una esatta replica della struttura provenzale (una strofa per contendente), ma lo scambio di interi componimenti (per lo più sulle stesse rime), non lontano da certi modelli francesi e provenzali (certo affini, ma non identici alla tenzone) di scambio di sirventesi¹⁵⁶. Anche questa, penso, potrebbe essere una conferma del fatto che la forma esattamente equivalente alla tenzone fosse il sonetto (o più esattamente, la serie dei sonetti dei diversi contendenti).
3. In entrambe le tenzoni oggi note della scuola siciliana è implicato il Notaro (con l'Abate di Tivoli nella prima, con Pier delle Vigne e Iacopo Mostacci nella seconda); è quindi legittimo connettere la struttura della tenzone con l'origine stessa del metro, con la primissima fase della sua elaborazione.
4. In Provenza la tenzone, nella sua fase di compiuto sviluppo¹⁵⁷, si estrinseca praticamente in una struttura di can-

154. Non di molto più fragili, invero, degli elementi di connessione esistenti fra i testi delle tenzoni giunte sino a noi.

155. Quelle accolte entro il *corpus* siculo-toscano dell'Antonelli sono 3: Arrigo Baldonasco, *Ben è ragion che la troppo argoglianza* (cfr. n. 81) e Inghilfredi, *Dogliosamente e con gran malenanza* (cfr. n. 81); Bondie Dietauti, *Amor quando mi membra* (180: 1 ca 5 s 16 t tenz; a b b c, a b b c; d e e d, e d d e) e Brunetto Latini, *S'eo sono distretto innamoratamente* (180a: 1 ca 5 u 10 t tenz; a b b c, a b b c; c a a c; senza ripresa né di schema né di rime); Galletto Pisano, *Credeam'essere, lasso!* (283: 2 ca 5 s 12 tenz; a b c, a b c; d d e, f f e) e Lunardo del Guallacca, *Come lo pesce al lasso* (283: 3 ca 6 s 12 (V=) tenz; stesso schema e stesse rime della precedente).

156. Interessanti, in tale prospettiva, i vv. 55-6 del componimento di Lunardo del Guallacca di cui alla nota precedente: «Serventes', a dir esto / va [...].

157. Cfr. D.J. JONES, *La tenson provençale*, Paris, Droz 1934. Mi pare più opportuno

zone (una strofa per ciascuno dei contendenti, almeno uno dei quali deve essere un poeta reale), a numero di versi variabile (fisso però all'interno di ogni singolo componimento), con l'obbligo della ripresa per le rime¹⁵⁸. Ora, potremmo anche considerare le tenzoni siciliane una audace e geniale variazione rispetto al modello originario: in luogo della ripresa per le rime (che comparirà in un secondo tempo) l'elemento fisso diventa la struttura, cristallizzata nei quattordici versi endecasillabi (8+6), mentre il gioco delle rime è libero¹⁵⁹.

Non vorrei, evidentemente, riammettere per altra via una connessione sonetto/stanza di canzone che a mio avviso, in ambito siciliano, non è più postulabile, quanto piuttosto proporre una equivalenza di carattere *strutturale* delle due forme. Tutto ciò comporta, evidentemente, un notevole margine di creatività demandata ai Siciliani, una creatività che ebbe modo di manifestarsi sul terreno della strumentazione metrica (si pensi anche alle innovazioni delle canzoni del Notaro rispetto alle strutture di tradizione provenzale) più che su quello tematico.

5. Anche la forte differenziazione metrica fra sonetto e stanza di canzone può essere ricondotta a questo ambito: la divaricazione segnala l'appartenenza a due campi distinti, a due diverse funzioni letterarie¹⁶⁰; l'origine stessa del sonetto, pensato come equivalente di una forma francese e provenzale che si vale della canzone, avrebbe infatti potuto ingenerare equivoci, annullare l'originalità della creazione di una forma che fosse *specificata* per la tenzone. Di qui quindi la necessità, almeno all'i-

parlare di tenzone piuttosto che di *partimen*, in primo luogo per la più ampia nozione di genere che pertiene alla prima forma; nelle nostre tenzoni, inoltre, manca un'alternativa dilemmatica chiaramente posta (con l'offerta all'avversario di una tesi a sua scelta), elemento fondamentale perché una corrispondenza poetica possa essere definita un *jeu-parti* (cfr. A. LANGFORS, *Récueil général des jeux-partis Français*, Paris, Champion 1926).

158. Non nella fase più arcaica della sua esistenza (cfr. JONES, *La tenson...*).

159. Anche nelle canzoni, per altro, i Siciliani privilegiano l'uso di *coblas singulars*, di contro alle *unissonans* preferite dai Provenzali.

160. A proposito di un riferimento esplicito alla tradizione della tenzone, si rileggano i famosi (e discussi) versi del Notaro: «Cotale gioco mai non fue veduto, / ch'ag[g]io vercogna di dir ciò ch'io sento» (vv. 1-2, CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 86) ove il riferimento tecnico al *jeu-parti*, a mio avviso, è probabile; così anche al v. 3 del sonetto anonimo *Io no lo dico a voi sentenziando* (PANVINI, *Rime*, p. 646): «ca s'eo mi parto con voi ragionando» (se pure nell'emendazione proposta dal Santangelo).

nizio, di marche metriche molto precise a distinguere sonetto e canzone.

Fondamentalmente quindi il sonetto, almeno secondo le sue caratteristiche originali, non è una forma autonoma, monostrofica, creata in rapporto all'espressione di un fatto poetico individuale: presuppone invece comunque un fattore esterno di aggregazione, concreto, come nel caso di una tenzone esplicita, o anche più labile, riconducibile comunque ad una condizione di dialettica culturale, di scambio di opinioni come di testi poetici. Dopo la parentesi innovativa dello Stil novo e l'autonomia della quale, specie ad opera del Cavalcanti, il sonetto poté godere, il *De vulgari* ribadisce una svalutazione della forma che affonda le sue radici nella storia stessa del metro, nella sua origine e quindi nella sua originaria funzione; l'inferiorità del sonetto, pertanto, non si fonda su ragioni di monostroficità contrapposta alla possibile pluristroficità di canzone e ballata, bensì su una sostanziale mancanza di autonomia, sul suo essere comunque un testo in funzione di altro. Qualcosa di non dissimile, a livello di funzione letteraria e non di realizzazione tecnica, da quanto affermato da Dante sulle ragioni dell'inferiorità della ballata (comunque legata ad una esecuzione esterna) rispetto alla canzone; se di tal genere fossero le ragioni della 'condanna' dantesca, penso che fra l'altro potrebbe considerarsi superato il problema, per ora certo di non facile soluzione, della svalutazione di una forma ad esclusiva testura endecasillabica: la funzione di una forma fa comunque aggio sulla sua articolazione e struttura esterna.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

ANTONELLI, *Repertorio*

R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, supplemento 7 al «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, 1984.

CONTINI, *Poeti del Duecento*

Poeti del Duecento, a cura di G. CONTINI, tomi I e II, Milano-Napoli, Ricciardi 1960.

De vulgari eloquentia (D.v.e.)

De vulgari eloquentia, a cura di P.V. MENGALDO, in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, pp. 3-237.

MARTI, *Poeti del Dolce Stil Novo*

Poeti del Dolce Stil Novo, a cura di M. MARTI, Firenze, Le Monnier 1969.

PANVINI, *Rime*

Le rime della scuola siciliana, a cura di B. PANVINI, vol. I, Firenze, Olschki 1962.

SOLIMENA, *Repertorio*

A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil Novo*, Roma, Società filologica romana 1980.

GIANCARLO MAZZACURATI

ALESSANDRO TASSONI E L'EPIFANIA DEI «MODERNI»

«...c'est nous qui sommes les Anciens»
(Ch. Perrault, *Parallele...*, Tom. I^o, I^o Dialogue,
Paris, 1688, p. 49)

1. *I giganti sulle spalle dei nani*

Tra i molti 'mondi alla rovescia' disseminati per culture marginali, eretiche od esoteriche; e tra i molti ordini dell'antico *logos* scompaginati dalle scoperte geografiche, astronomiche, scientifiche, fin dal primo Cinquecento cominciano ad affiorare sintomi e segnali di quel rovesciamento radicale dello sguardo critico e storiografico che si chiamerà «querelle des anciens et des modernes». Il grande tema polemico che sembrerà a lungo tipico del «siècle de Louis XIV» fruiva in realtà, com'è ormai noto, di una lunga vicenda di ribaltamenti e di inversioni 'paradossali' del canone pedagogico dei «ciceroniani» e della disciplina scolastica che l'aveva preceduto: tanto che ogni saggistica fornita di sguardo internazionale gli riconosce radici e passaggi di testimone che vanno almeno dalle prime polemiche umanistiche quattrocentesche ai percorsi della lezione filologica di Poliziano, da Erasmo all'erasmismo europeo, da Vives e Rabelais a Bodin, da Bruno a Bacone¹. Dura circa tre secoli, insomma, la discesa dei nani

1. L'intreccio europeo di questi temi è tale (e tanti sono i suoi possibili attraversamenti) che ci limiteremo ad indicare, qui e nelle note successive, soltanto i pochi e fondamentali contributi di cui ci siamo avvalsi, a partire dai più remoti archetipi storiografici della «querelle» e cioè H. RIGAULT, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856; F. BRUNETIÈRE, «La formation de l'idée du progrès au XVIII^e siècle», in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette 1896⁴, V^e serie (ed il cap. lezione «La querelle des Anciens et des Modernes - 1690-1720», in *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette 1890); H. GILLOT, *La Querelle des Anciens et des Modernes, en France*, Paris, Champion 1914. In Italia si può far data dalle prime ricerche moderne (d'area tardo-ottocentesca e primo-novecentesca) sulla nuova scienza e la nuova filosofia (Bruno, Galilei, Campanella); in particolare risulterà un punto di partenza il saggio di G. GENTILE, «*Veritas filia temporis*» (1912), raccolto in *G. Bruno e il pensiero del Rinascimento* (I^a ediz. 1920, poi ribattezzato, con la III^a, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze, Sansoni 1940 e 1955, pp. 331-55); lo stesso tema, sul versante iconografico ed emblematico, sarà oggetto di una affascinante ricognizione di F. SAXL,