

L'«invenzione» del sonetto

1. Il problema: il metodo compositivo di Giacomo da Lentini.

È solo apparentemente singolare che fra le questioni eziologiche relative alle grandi forme metriche europee la più oscura sia ancora quella dell'«origine» del sonetto¹. È infatti proprio la natura di «invenzione» ormai generalmente riconosciuta all'atto costitutivo del sonetto a rimandare ad un vuoto tra la situazione metrica precedente e la forma concretamente attestata del «sonetto». Di conseguenza ogni indagine che accetti l'idea di un'«invenzione» ha dovuto e deve confrontarsi coll'operazione filologicamente più complessa e opinabile, quella di tipo ricostruttivo.

¹ L'opinione oggi probabilmente maggioritaria collega il sonetto alla stanza di canzone ma con argomentazioni generali e/o generiche dal punto di vista strutturale e storico: permangono pertanto irrisolte molte questioni fondamentali. I lavori basilari sull'argomento rimangono quelli dovuti a L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, in *SFR*, IV (1888-1889) pp. 1-231 [pubblicato in realtà nel fasc. 10° della rivista, 1888, come rileva R. FEDI nella Nota bibliografica premessa alla ristampa anastatica in volumetto, dallo stesso titolo, Firenze, Casa editrice Le lettere, 1977] e a E. H. WILKINS, *The Invention of the Sonnet*, in «Modern Philology», XIII (1915) pp. 463-494 poi ristampato con modificazioni in *The invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*, Roma 1959, pp. 11-39. Entrambi sostennero, con diverse sfumature e conclusioni, la derivazione del sonetto dallo strambotto: ciò può spiegare sia la scarsa articolazione dimostrativa (talvolta l'apoditticità) delle posizioni espresse dai sostenitori della derivazione dalla stanza di canzone (compreso il sottoscritto), sia i recenti recuperi della tesi «strambotto», effettuati ignorando le controdeduzioni decisive portate da C. DIONISOTTI (*Appunti su antichi testi*, in *IMU*, VII [1964] pp. 99-105). In mancanza di nuove analitiche ricerche è stato cioè inevitabile che il peso di Biadene e Wilkins fosse e sia ancora determinante. Hanno recentemente riaperto il discorso complessivo due interventi puntuali, di CH. KLEINHENZ, *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*, Lecce 1986 (ove sono ripresi e rielaborati saggi precedenti, i più interessanti per la nostra ricerca datati al 1976 e 1978) e C. MONTAGNANI, *Appunti sull'origine del sonetto* (in «Rivista di letteratura italiana», IV [1986] pp. 9-64), molto analitico ma solo parzialmente condivisibile. È vantaggiosa la lettura di H.-J. SCHLÜTTER, *Sonett, mit Beiträgen von R. BORCMEIER und H. W. WITTSCHIER*, Stuttgart 1979 mentre può essere stimolante ma infine molto attardato e disinvolto il contributo di P. OPPENHEIMER, *The Origin of the Sonnet*, in «Comparative Literature», 34, numero 4, 1982, pp. 289-304. È appunto ad Oppenheimer che si deve la riacquisizione di almeno parte della teoria sullo strambotto avanzata da Wilkins, messa sullo stesso piano dell'altra da W. PÖTTERS, *La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria*, un saggio pubblicato nel 1983 e recentemente ripreso nel volume *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel canzoniere di Francesco Petrarca*, Bologna 1987 (con prefazione di D'A. S. AVALLE): la «nuova teoria» consiste nella spiritosa invenzione («evidente in modo autosufficiente») di far derivare il sonetto dal cerchio basilare di Archimede, in definitiva dalla frazione 22/7. Pötters ci sembra però nel giusto nel notare come allo stato attuale dei fatti «nessuna delle due teorie espone è in grado di descrivere l'individualità della nuova creazione», ciò che forse spiega l'insistenza con cui il problema dell'etimologia del sonetto viene collegato al termine «invenzione» più che a «origine» (al di là della stessa polemica alquanto retorica e spesso nominalistica contro il positivi-

L'impresa di riuscire a trovare almeno uno dei bandoli della matassa non sembra però oggi disperata; non nel senso dell'individuazione di un precedente preciso ma in quello intanto della ricostruzione del sistema formale e poetico, delle ragioni e del procedimento che verosimilmente presiedettero all'invenzione: con qualche possibile acquisizione anche nell'individuazione di ambienti e poeti (provenzali e nord-italiani) connessi alle origini della prima tradizione letteraria italiana di carattere lirico e laico.

Un passaggio inevitabile nella scomposizione del problema è ovviamente rappresentato dal caposcuola dei Siciliani, Giacomo da Lentini, comunemente individuato quale «inventore» del genere: situazione critica in parte curiosa, posto che è noto l'autore ma non l'evento, e cioè le regole e le ragioni del «mutamento» e dell'invenzione. Anzi, ciò che è ancora più curioso, si è convenuto sull'inventore ma non vi è traccia finora, che io sappia, in una bibliografia peraltro sterminata, di tentativi volti a comprendere quale fosse il metodo compositivo di Giacomo, perlomeno in ambito metrico.

È quanto invece tenterò di fare in questo lavoro, ritagliando per ora solo un tassello dal sistema complessivo e augurandomi che al festeggiato e maestro sia gradita la prima conclusione di una ricerca iniziata molti anni or sono, all'inizio di un lungo rapporto scientifico e affettivo.

La motivazione autobiografica spero varrà anche a scusarmi per l'inusitata lunghezza e pesantezza dell'offerta, altrimenti inopportuna.

2. Il sonetto e il sistema dei generi lirici in Provenza e in Italia.

Premesso che ogni analisi sarà quasi esclusivamente proiettata sulla sola produzione trobadorica, l'unica per ora riconoscibile fra gli antefatti lirici sicuramente

simo critico). Ai lavori citati di Biadene, Wilkins e Montagnana rimando per un quadro bibliografico completo: fra gli interventi meno recenti mi limito a ricordare P. RAJNA, *Come nacque il sonetto*, in «Il Marzocco», XXIX (1924) n. 26, p. 3 in quanto antecedente non lontanissimo delle tesi che tenteremo di dimostrare in questo contributo; fra i lavori meno lontani, reputo importante ricordare L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in *CN*, XVII (1958) pp. 61-70: l'intervento di Spitzer e il precedente articolo di E. L. RIVERS (*Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet*, in «Speculum», XXXIII [1958] pp. 42-55) costituiscono l'immediato retroterra dell'analisi dedicata da A. MENCHETTI agli unificatori lessicali e retorici che collegano ottava e sestina (*Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», IX [1975] pp. 1-30) e poi estesa da M. SANTAGATA alle due parti (fronte e sirma) della canzone italiana (*Dal sonetto al Canzoniere*, Padova 1979, pp. 59-113 ovvero *Connessioni intratestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento*). Il lavoro di Santagata va integrato, in un punto fondamentale per la questione, con M. SIMONELLI, *Il «Grande canto cortese» dai provenzali ai siciliani*, in *CN*, XLII (1982) pp. 230-238, ove si documenta l'esistenza di unificatori lessicali e retorici anche nella canzone trobadorica (e si pone quindi il problema di una loro diversa interpretazione anche per quanto riguarda l'etimologia del sonetto). Anche l'analisi da me dedicata alla ripetizione di rimanti identici fra ottava e sestina del sonetto arriva a identificare nella poesia antico-italiana una analogia di comportamento fra ottava / sestina e fronte / sirma, eliminando una possibile per quanto inavvertita specificità del sonetto (*Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?*, in *MR*, V [1978] pp. 169-206). Le analisi che tento in questo lavoro partono da quanto concisamente anticipato nell'introduzione all'edizione critica da me curata di Giacomo da Lentini (Giacomo da Lentini, *Poesie*, ed. crit. a cura di R. A., I, Roma 1979, pp. XIII-XIV). Nel prosieguo del discorso i rimandi bibliografici saranno di necessità limitati all'indispensabile, dando per scontato il quadro e le posizioni sostenute nei saggi sopra citati e nella bibliografia ivi presente o discussa.

fruiti dal Notaro, esamineremo le rime di Giacomo da Lentini in primo luogo da un punto di vista macrostrutturale, a livello cioè di generi metrici (e non 'poetici'; escluderei perciò tutti i generi, codificati o meno, riconoscibili solo in base a considerazioni contenutistiche: albe, canzoni di crociata, pianti, etc.).

La produzione lirica del Notaro comprende canzoni, discordi, sonetti in tenzone e sonetti isolati. Il genere del sirventese, come è noto, è completamente assente dalla Scuola siciliana e semmai sarà proprio al sonetto che nell'Italia comunale verrà devoluta la tematica politica: quella gnomica è invece già attestata nei sonetti siciliani, particolare questo per nulla trascurabile. Giacomo, sulla base della documentazione a noi nota, è l'unico federiciano titolare di una produzione poetica metricamente tanto articolata: di canzoni e sonetti isolati risultano autori Federico II, Re Enzo e il più tardivo Mazzeo Ricco (dubbia la posizione di Rinaldo d'Aquino); di canzoni e sonetti in tenzone Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, di canzoni e discordi Giacomino Pugliese. Produttore di soli sonetti in tenzone figura il misterioso (e intrigante, per un'invenzione non lentiniana del sonetto) Abate di Tivoli; di sonetti estravaganti Filippo da Messina e «Monaldo d'Aquino»; di un solo discordo il pure misterioso e importante «Re Giovanni». L'unico altro autore antico-italiano titolare di un sistema metrico similmente articolato sarà non a caso il più tardo toscano e lentiniano Bonaggiunta Orbicciani, con canzoni, discordi, sonetti in tenzone e sonetti isolati, cui sarà ormai aggiunta la ballata. Il discordo non risulta cioè gradito all'ambiente municipale post-siciliano, forse perché sentito troppo caratteristico di un ambiente feudal-cortese o perché poco inquadrabile in un sistema di generi tendenzialmente molto preciso e chiaro nei manoscritti posteriori: binario nel Vat. lat. 3793 e nel Laurenziano rediano 9 (canzoni vs sonetti con i discordi inseriti fra le canzoni, con notazione grafica peraltro tutta particolare), ternario nel Palatino 418 (ora Banco rari 217; canzoni, ballate e sonetti, secondo l'articolazione poi proposta da Dante quale corrispondente alle proprie gerarchie stilistiche).

Proprio il discordo, d'altra parte, contribuisce in modo decisivo ad individuare la posizione del Notaro anche rispetto ai suoi predecessori e maestri trobadorici. Il corpus dei poeti provenzali titolari di discordi è infatti relativamente esiguo e soprattutto molto compatto: I. Frank scheda in tutto venti pezzi, attribuiti a quattordici autori noti, cui vanno aggiunti dieci anonimi². Fra gli autori noti almeno tre sono certamente posteriori al Notaro: Bonifacio Calvo, Cerveri (tre pezzi), Guiraut Riquier (comunque non trascurabili, malgrado la loro recenziarietà). Gli altri si situano tutti, da un punto di vista cronologico, nella generazione immediatamente precedente o addirittura contemporanea al Notaro: Guilhem Augier Novella (tre pezzi), Guilhem de Salignac, Guiraut de Calanso (due), Peire Raimon de Tolosa, Elias de Barjols (due), Pons de Capdoill, Guilhem de la Tor, Raimbaut de Vaqueiras, Aimeric de Belenoi,

² I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, Paris 1953; II, Paris 1957 (rist. anast. 1966); d'ora innanzi il *Répertoire métrique* sarà citato nel testo soltanto col nome dell'autore, Frank, seguito se il caso dal rinvio agli schemi metrici (una cifra seguita da due punti e da un'altra cifra). I criteri (discutibili) che hanno guidato il Frank alla definizione del corpus dei discordi (*Introduction*, pp. XL-XLIV) non ne intaccano la validità per il nostro studio; il corpus completo, con i rinvii all'*Index bibliographique* per ogni pezzo, alle pp. 183-195 del I volume. Sulla definizione del genere e quindi sulla stessa composizione del corpus dei discordi si vedano anche i successivi interventi di R. BAUM, *Le descort ou l'anti-chanson*, in *Mélanges...J. Boutière*, I, Liège 1971 pp. 75-98; J. H. MARSHALL, *The Isostrophic descort in the Poetry of the Troubadours*, in *RPh*, XXV (1981) pp. 130-157; D. BILLY, *Le descort occitan. Réexamen critique du corpus*, in *RLR*, LXXXVII (1983) pp. 1-28.

Elias Cairel, Albertet de Sisteron. Tutti autori in qualche modo noti o sospettabili per interferenze con l'ambiente siciliano e italiano.

Se consideriamo soltanto l'aspetto metrico, riscontriamo un sistema basato su canzoni, discordi e tenzoni o *partimen*³ in Albertet de Sisteron, Elias de Barjols, Guilhem Augier Novella, Guilhem de la Tor, Raimbaut de Vaqueiras (cui vanno aggiunti i più tardivi Bonifacio Calvo e Guiraut Riquier). A Guilhem Augier Novella e a Raimbaut de Vaqueiras (?) il Frank attribuisce anche, e rispettivamente, una e due «coblas», ovvero il genere metrico talvolta indicato come l'immediato antecedente o comunque il tipo più affine al sonetto. In realtà nel primo caso⁴ si tratta certamente di un «estratto» da un componimento più articolato – corrispondentemente ai criteri di selezione del florilegio *F*, unico manoscritto relatore; nel secondo siamo di fronte di fatto ad una tenzone di tre stanze (più almeno una quarta, caduta) e non a *coblas esparsas*⁵: per di più l'attribuzione a Raimbaut de Vaqueiras è molto dubbia. A conferma di una situazione storica ed ecdotica che dovremo esaminare con attenzione specifica proprio in relazione alla sua importanza per la genesi del sonetto ma di cui intanto possiamo individuare due aspetti caratteristici: la scarsità di certezze riguardo alla reale consistenza e sviluppo storico del genere *cobla*⁶ e peraltro la corrispondenza «triangolare», una volta che si faccia perno sul discordo, fra sistema metrico di Giacomo da Lentini, sistema metrico dei produttori provenzali di discordi e tradizione «materiale», manoscritta, della lirica trobadorica (e poi di quella siciliana). Il genere delle *coblas*, al di là dei dubbi su singoli pezzi e sull'evoluzione e cronologia del genere così come oggi risulta rappresentato nei codici, è infatti sicuramente parte, in forma più o meno codificata, del sistema trobadorico più vicino al Notaro dal punto di vista metrico (e generazionale). Significativamente, è la stessa situazione rappresentata nell'ordinamento dei canzonieri, a cominciare dall'Estense (*D*), nella sua parte più antica (*D''*), per proseguire con molti altri, ove si distingue fra sezione dedicata alle canzoni e sezione dedicata alle tenzoni e/o *coblas esparsas*, talvolta anche ai

³ La distinzione indubbia, malgrado l'altrettanto indubbia parentela, tra tenzone e *partimen* (come fissata da P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris 1871, pp. 66-67 e accettata da D. J. JONES, *La tenson provençale*, Paris 1934, pp. 13-14) non sembra rilevante rispetto al nostro discorso, se non dal punto di vista cronologico, come vedremo più oltre. Lo *status quaestionis* (ma non più che tanto) in E. KÖHLER, *Tenzone e Partimen*, in *GRLMA*, 1/5, B III, Heidelberg 1979, rispettivamente alle pp. 3-15 e 16-32. La questione andrebbe riesaminata dalle fondamenta, in relazione con le *coblas*, il sirventese, e forse la pastorella, ripartendo dall'analisi della tradizione manoscritta e dallo studio codicologico dei singoli manoscritti, non dalle edizioni, critiche o meno che siano.

⁴ *Sirventes...* (Frank 205, 6): d'ora innanzi il rimando all'*Index bibliographique* del Frank *Répertoire métrique*, ove è usata la stessa classificazione e numerazione della *Bibliographie der Troubadours*, sarà effettuato con una cifra (che indica il rango del trovatore nell'ordinamento alfabetico della *Bibliographie*) seguita da una virgola e da una seconda cifra, che indica il rango del componimento nell'ordinamento alfabetico interno ad ogni autore (esattamente come avviene del resto nel *Répertoire métrique* di I. Frank): le cifre seguite invece da due punti e da una seconda cifra rimanderanno, si è detto, al numero d'ordine dello schema metrico nel primo volume del *Répertoire métrique* (anche in questo caso usiamo lo stesso sistema del Frank, ormai del resto familiare ad ogni romanista).

⁵ *Engles ben...* (392, 15a). Per A. JEANROY invece (*La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, II p. 275), seguito da CH. LEUBE, cit. alla nota successiva, si sarebbe trattato di uno degli esempi più antichi del genere.

⁶ Anche per la *cobla* lo *status quaestionis* in *GRLMA*, 1/4 B II, Heidelberg 1980, pp. 66-72, ad opera di CH. LEUBE. Per le *coblas*, malgrado altri recenti interventi, sarebbe più che mai urgente (e importante) un'analisi completa e accurata dei manoscritti relatori, a volte florilegi ricavati da componimenti pluristrofici e non raccolte o sezioni riservate a «vere» *coblas esparsas*.

sirventesi e più raramente, e in contesto forse meno significativo, ai discordi e altri generi.

Anche a voler essere prudentissimi, pur in una situazione critica che ancora recentemente individua in generale nelle *coblas* (come poi nel sonetto) una forma specifica dell'articolazione su più livelli gerarchici del sistema trobadorico classico dei generi, non c'è dubbio che, in base ai dati ora disponibili, discordi, *partimen* (non le tenzoni) e *coblas* offrono tutti le loro prime attestazioni all'incirca nello stesso periodo, il decennio 1190-1200. Si affermano poi soprattutto nei decenni successivi, in corrispondenza, fra l'altro, della più rigogliosa fioritura dei trovatori italiani, grandi frequentatori di tenzoni e, sembra, di *coblas* anche *esparsas*. Come che sia del rapporto preciso tra tenzoni, *partimen* e *coblas*, il trentennio 1220-1250 appare un periodo nodale per il costituirsi di una tradizione metrica basata, oltre che sul discordo, su un registro alto, la canzone, e su un registro «basso», tenzoni / *partimen*, *coblas* e sirventesi. È la situazione, in ogni caso, che sarà codificata dai manoscritti e sancita anche dalla produzione e dalla coscienza dei produttori, fino a Guiraut Riquier.

Fra la nuova articolazione dei generi nella generazione trobadorica immediatamente precedente il Notaro e quella successiva c'è insomma continuità e sviluppo: anche per quel che riguarda l'opportunità, la necessità quasi, di un tipo di componimento breve che racchiudesse in forma compendiosa il senso di un dibattito e di un'intera canzone. In questa prospettiva va sottolineata l'importanza della ricerca metrica e della presenza nei manoscritti di un trovatore come Uc de Saint Circ, così decisivo per la trasmissione della poesia trobadorica in Italia, e di trovatori pur successivi all'esperienza siciliana, come Guilhem de l'Olivier e Bertran Carbonel, ove il problema del registro «minore» trova di fatto una vera e propria definizione formale. Di Bertran Carbonel conosciamo novantaquattro componimenti, settantacinque dei quali sono *coblas*, strutturate per gran parte sugli stessi schemi: si vedano gli schemi del *Répertoire métrique* del Frank ai numeri 382 (ventiquattro pezzi), 390 (sei), 577 (venticinque), 592 (sette). Guilhem de l'Olivier tramanda s o l o *coblas*, anch'egli in gran parte su schemi ripetuti con grande frequenza: si vedano gli schemi Frank numero 577, 592, 624, 635 che da soli raggiungono quasi le cinquanta unità sulle settantasette complessive dell'intera produzione di Guglielmo.

A livello macrostrutturale, di sistema, è dunque difficile non pensare al sonetto come ad una particolare e geniale soluzione, in altro contesto linguistico e politico-culturale (da cui le molte incomprensioni e la complessità necessaria delle analisi), di un «problema» già presente, per così dire, nella situazione dei generi trobadorici poco prima della metà del secolo. Sarebbe infatti difficile negare a Giacomo da Lentini la coscienza di v o l e r creare una «forma» e un «genere» metrico: i più di venti sonetti attribuitigli con qualche sicurezza si dislocano infatti, come è noto, su tre soli schemi, tutti, per di più, identici nell'«ottetto» ($a b a b a b a b$) e variati solo nel «sestetto» (secondo i tipi $| a b c a b c |$, $| a b a b a b |$, $| a a b a a b |$)⁷. In fin dei conti neppure presso Arnaut Daniel nell'«invenzione» della sestina è possibile ritrovare una tale

⁷ Con le barrette verticali segnaliamo che lo schema addotto è un «tipo», il frutto cioè di un'astrazione formale di parte di uno schema metrico reale, indipendentemente dalle rime precedenti: in uno schema reale $a b, a b; c d e, c d e$ ad esempio, il «tipo» della seconda parte dello schema sarà non $c d e, c d e$ ma $| a b c, a b c |$: è così possibile confrontare tipi di sirma o volte dipendenti da diverse fronti, rilevando immediatamente le identità. Le barrette verticali sono anche usate per indicare il «modulo», e cioè l'unità distintiva (metrica) minima iterando la quale si possono sviluppare altre forme metriche: anche questo accorgimento permette una rapida comparazione di apparenze diverse. Ad evitare equivoci

determinazione e coscienza formale nel voler creare un «genere»: ciò che oggi definiamo «sestina» s'impone come genere, si costituisce in tradizione, solo grazie agli imitatori, pur essendo innegabile nella ricerca di Arnaldo una evidente volontà e coerenza, oltre il rapporto con Raimbaut d'Aurenga analizzato da Roncaglia⁸, nel perseguire una forma precisa.

In Giacomo, coerentemente ad altri suoi atteggiamenti chiaramente individuabili, la «tradizione» è costituita come tale dallo stesso fondatore: a meno di non voler pensare ad un contributo decisivo dell'Abate di Tivoli o ad altre tenzoni precedenti perdute, il sonetto è già genere autonomo, e peraltro legato alla tenzone, nel 1240-41⁹. Il fatto indubbiamente importante che nella tenzone fra l'Abate e Giacomo, e in quella successiva fra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaro, non vi sia l'obbligo di una risposta integralmente sulle stesse rime e sullo schema della proposta¹⁰ può rimandare o alla «frammentazione» cui fu sottoposto il sistema metrico-retorico provenzale nel passaggio ai Siciliani o alla utilizzazione e ricomposizione in tenzone di un «genere» breve già affermato alla stessa data¹¹.

Dunque, nell'Italia settentrionale, cortese e comunale, lingua provenzale e un sistema costituito da canzoni vs sirventesi, tenzoni / *partimen* e *coblas*; nel Regno (e quindi, poi, nell'intera penisola), siciliano illustre e canzoni, discordi vs tenzoni e sonetti. Si noti, per contro, e a conferma, come fra i produttori di discordi provenzali non vi sia un solo 'italiano' (nord-italiano, nella fattispecie), ad eccezione di Bonifacio Calvo, residente a lungo presso Alfonso X di Castiglia e autore di un discordo in più lingue (fra cui il galego-portoghese, ma senza un volgare 'italiano'). Conferma di una connotazione fortemente cortese del discordo (e quindi di una possibile ragione per lo scarso successo post-siciliano del genere in Italia) epperò anche del carattere sperimentale e quasi agonistico dell'esperienza di Giacomo e dei Federiciani.

3. Traduzioni e strutture metriche.

Una conferma delle considerazioni appena svolte e insieme una traccia sicura per passare da rilievi macrostrutturali, sistemici, all'analisi puntuale della struttura metrica del sonetto (quanto a dire del processo «genetico»), la si può avere anche per altra via.

Sappiamo che il Notaro tradusse molto fedelmente e bene una canzone (giuntaci frammentaria) di Folchetto di Marsiglia (*A vos, midons, vuelh retraire en cantan*)¹² e che ne rielaborò liberamente un'altra di Perdigon (*Trop ai estat mon bon Esper no*

proponiamo inoltre di indicare con «ottetto» i primi otto versi del sonetto, con «sestetto» gli ultimi sei (per la scelta di «ottetto» debbo l'incoraggiamento finale ad A. Castellani).

⁸ Au. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981) pp. 3-41.

⁹ GIACOMO da LENTINI, *Poesie* cit., p. 244.

¹⁰ Lo schema della proposta, a dire il vero, è osservato nella tenzone a tre: si tratta sempre, pur variando la rima ripetuta dall'ottetto al sestetto, del «tipo» [a b c, a b c].

¹¹ Per la verità, il rapporto sonetto-tenzone è reso emblematicamente già dal ms. Vat. lat. 3793 che apre la sua seconda sezione dedicata ai sonetti proprio con le tenzoni più antiche.

¹² 155, 4; ed. STROŃSKI p. 94. L'identificazione di Folchetto come fonte immediata di Giacomo è di F. TORRACA, *Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921, p. 498.

vi)¹³. Il fatto costituisce innanzitutto un'ulteriore conferma, avvalorata anche dalle traduzioni dal provenzale compiute da altri Siciliani, della preferenza accordata da Giacomo (e dai Federiciani) ai trovatori della generazione fra XII e XIII secolo. Proviamo poi a comparare gli schemi delle due canzoni provenzali con quelli delle corrispondenti riprese del Notaro¹⁴:

A vos, midons, (ca frammentaria, 2u11; Frank 518:1)

a b b a a c d d c c d

10

da interpretare con ogni probabilità come composta da una fronte *a b b a* e da una sirma in *a c d d c c d* (dunque con rima di collegamento in *a* più sei versi); più difficile dire, invece, se siamo dinanzi ad una fronte indivisa o a due piedi speculari (*a b, b a*): propenderei per riconoscervi due piedi.

Madonna, dir vo voglio (ca, 5s16; Antonelli 112:1)

a b a c, d b d c; e e f (fg), h h i (ig)

7 11 7 11 7 7+4 7 7+4

7+5(V)

Lasciamo da parte le pur molte deduzioni ricavabili da un confronto dei due testi operato in base all'incrocio fra mutamenti metrici e linguistico-retorici¹⁵ e limitiamoci alle strutture metriche. La strofa di Folchetto è a *coblas unissonans*, costruita su una fronte (o piedi) di quattro versi, dalla partizione se non incerta certo la più pronta a sottolinearne l'unità nella differenza, grazie al contatto immediato stabilito fra le rime *b* dal riuso speculare del modulo $|a b|$ e ad una sirma indivisa quindi unitaria. I versi sono tutti decasillabi e non svolgono, come del resto normalmente presso i provenzali, la funzione di sottolineare le partizioni: semmai tessono un filo unitario rispetto al discorso rimico.

Esattamente contrario il discorso metrico della canzone del Notaro: la struttura è chiaramente visibile, «razionale», quasi «logica». Esattamente quadripartita, con piedi e volte ciascuno di quattro versi, i primi tre settenari e l'ultimo endecasillabo (indiviso nei piedi, diviso in un settenario e un quaternario nelle volte e dunque col primo emistichio identico ai versi precedenti, quasi a ripresa e ulteriore scansione).

¹³ 370, 14; ed. CHAYTOR p. 8. L'identificazione della canzone di Perdigon quale retroterra di Giacomo, *Troppo son dimorato*, è in A. GASPARY, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, trad. dal tedesco di S. Friedmann, con aggiunte dell'autore, Livorno 1882, pp. 44-45.

¹⁴ Ricordiamo che agli schemi metrici del *Répertoire métrique* di I. FRANK, cit., si rinvia sempre col nome dell'autore seguito da due cifre separate dai due punti (nel caso di *A vos, midons* avremo Frank 518: 1). Analogamente, nel caso dei Siciliani si rinvierà agli schemi metrici del repertorio metrico di R. ANTONELLI (*Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo 1984) mediante il nome dell'autore seguito dalle cifre, separate da due punti, che identificano il rango dello schema specifico (quindi, nel caso seguente, lo schema di *Madonna, dir vo voglio* si troverà al numero Antonelli 112: 1). Con «ca» abbreviamo il termine «canzone». Le altre abbreviazioni («s», «d», etc.) sono quelle usuali nei repertori metrici. Le cifre sottoscritte alle lettere indicano naturalmente il tipo di verso impiegato: se vi sono versi uguali si sottoscrive una cifra solo al primo; più oltre, in caso di versi tutti decasillabi (o endecasillabi) useremo le lettere maiuscole.

¹⁵ Un'analisi puntuale si troverà in Au. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in Onore di N. Sapegno*, II, Roma 1975, pp. 1-36.

Non è il caso di affrontare in questa sede l'esame analitico della restante produzione di Folchetto, ciò che peraltro sarebbe ben giustificato, quasi imposto, dall'eccezionale rilievo del suo rapporto col Notaro: basterà dire per ora che in nessuna delle canzoni di Folchetto si realizza una situazione neppure lontanamente paragonabile a quella «dimostrata» da Giacomo.

Traduzione sostanzialmente fedele ma completa indipendenza di schema rimico e prosodico. È una constatazione rafforzabile ulteriormente attraverso numerosi altri componimenti di Folchetto ma in nessuno così chiaramente giustificata e autoevidente: non sarebbe però giusto tacere di un altro rapporto interessante che coinvolge Folchetto nella canzone XI *Si tot me soi a tart aperceubutz*, quasi certamente nota in ambito siciliano, vv. 11-12 «co'l parpaillos qu'a tant folla natura / que'is fer el foc per la clardat qe lutz»¹⁶, e il sonetto XXXIII di Giacomo vv. 1-2 «Sì como 'l parpaglion c'à tal natura / non si rancura – de ferire al foco /...»¹⁷. A prescindere dalla brevità del riscontro, è suggestivo che la puntuale ripresa di un topos, usato in due diverse strutture metriche, coinvolga una canzone e un sonetto.

Passiamo ora al secondo caso, quello di Perdigon, quasi provvidenzialmente complementare al primo. Mentre infatti il Notaro da Folchetto ha tradotto piuttosto fedelmente, con Perdigon *Trop ai estat* ha invece operato una vera e propria rielaborazione, molto raffinata e personale (ma assolutamente visibile e certa). Disponiamo cioè, dato un testo e una rielaborazione, di una casistica completa, perlomeno per gli estremi.

Trop ai estat

(ca 5u8, 2-4; Frank 577: 157)

a b b a c c d d
10 10' 10' 10 8

Lo schema va interpretato con certezza come composto di una fronte *a b b a* (ovvero di due piedi *a b*, *b a*) e di una sirma *c c d d* (o volte *c c*, *d d*?) (come dimostrano le due tornate di quattro versi [cf. oltre, nota 43] e l'intero schema n° 577 del Frank; si aggiunga anche l'utilizzazione differenziata di decasillabi e ottosillabi). Composta di cinque strofe unissonans (più le due tornate), la canzone (ripresa poi da Joan Esteve nel sirventese 266,6 *Francs reis*, sulle stesse rime *i, anha, e, an*), si svolge secondo lo schema metrico più amato dai trovatori (306 presenze nel già citato Frank).

Lontanissima, anche in questo caso, la struttura scelta dal Notaro nella canzone derivata

Troppo son dimorato

(ca 5d12; Antonelli 304: 2)

a b c, a b c; d e f, d e f
7 11 7 11 7

Da sottolineare però che questo è il solo componimento di Giacomo da Lentini con collegamento strofico a *coblas doblas*: probabile allusione strutturale allo stretto sodalizio con un'*auctoritas* trobadorica. Notevole, non solo in tal senso, che l'unico altro esemplare a *coblas doblas* della Scuola siciliana, *Di sì fina ragione*,

¹⁶ 155, 21; ed. STROŃSKI p. 51.

¹⁷ ed. ANTONELLI, cit., p. 344; tutte le citazioni dal Notaro saranno desunte da questa edizione, senza ulteriori avvertenze.

più che a Ruggieri d'Amici sia da assegnare (col Vat. lat. 3793) a Jacopo Mostacci, anch'egli traduttore dal provenzale come il Notaro e Rinaldo d'Aquino e come loro autore degli unici componimenti a *coblas unissonans* tra i federiciani del gruppo più antico¹⁸ (e proponente della tenzone in sonetti sulla natura d'amore a Pier della Vigna e al Notaro). Lo schema impiegato dal Notaro è tipico del suo stile: uso del modulo | a b c | (in questo caso ripetuto sia nella prima che nella seconda parte della canzone), quadripartizione della stanza in due piedi e due volte, sottolineatura delle partizioni grazie all'impiego differenziato del tipo di versi (settenari e endecasillabi). Non concede cioè nulla al modello, salvo la possibile e difficile allusione al sistema trobadorico tramite l'impiego di *coblas doblas*. Lo stesso schema *a b b a; c c d d* usato da Perdigon, sebbene fosse frequente nella poesia provenzale, non è impiegato in nessuno dei componimenti attribuiti con qualche certezza al Notaro. Di nuovo, dunque, rapporto semantico e retorico ma completa indipendenza nelle scelte metriche.

Sarebbe forse possibile, per completare questa rassegna, anche un analogo confronto analitico tra il discordo *Dal core mi vene* e i pochi discordi provenzali giunti sino a noi. Mentre, in linea di massima, non sembrano sussistere sul piano semantico condizioni simili a quelle appena analizzate per Folchetto e Perdigon, andrà invece rilevata — in generale — una maggiore vicinanza degli schemi rimici e prosodici impiegati dai trovatori e da Giacomo (e da altri poeti siciliani e antico-italiani): quasi il riconoscimento e il riuso di tipologie metriche caratteristiche di un genere dallo statuto molto particolare ma non così «discordante» e sottratto ad una tradizione interna come comunemente si crede. Se ciò è vero, non sarà privo di interesse notare come nel discordo di Giacomo manchi completamente uno degli schemi più usuali nei discordi provenzali: l'ottava *a b a b a b a b*, ovvero, e appunto, la prima parte costitutiva del sonetto.

4. Le canzoni con corrispondenza metrica nella poesia trobadorica.

Per potere utilizzare con tranquillità i dati emersi dall'esame delle due (tre?) traduzioni da Folchetto e Perdigon occorrerà però considerare anche la circostanza opposta: come si comporta usualmente Giacomo da Lentini nei confronti dei trovatori, da un punto di vista metrico, per le canzoni nelle quali non è stata finora individuata alcuna fonte precisa? Esaminiamo dunque, raggruppandoli per tipo di piedi, gli schemi impiegati dal Notaro nei suoi componimenti e le eventuali corrispondenze nel *Répertoire métrique* del Frank (per fornire il quadro completo, diamo nuovamente, in parentesi quadra, anche i due appena esaminati):

a b, a b; c c b
8

S'io doglio no è meraviglia
(Antonelli 79: 4; Frank 361: 1-9)

¹⁸ Malgrado manchi una precisa prova al riguardo mi sembra altamente probabile, per molteplici indizi, una distinzione interna alla Scuola siciliana tra autori più vicini, cronologicamente e culturalmente, a Federico e alla sua corte, e poeti un po' più distanziati nel tempo e nello spazio dalle prime esperienze (un caso tipico potrebbe essere indicato ovviamente in Mazzeo di Ricco).

a b, a b; c c b, d d b 7	I strofa	<i>Dolce coninzamento</i> (Antonelli 81: 1; per la sola II strofa Frank 366:1)
a b, a b; c c b, c c b 7	II strofa	
a b, a b; a a c, d d c 7	III strofa	
a b, a b; b b a, b b a 7	IV strofa	
a b, a b; c c d, e e d 8		<i>Amor non vole ch'io clami</i> (Antonelli 87: 1; Frank 401: 1-2)
a b, a b; c d d c 7		<i>Madonna mia, a voi mando</i> (Antonelli 98: 7; Frank 421: 1-37)
a (a)b, a (a)b; (b)c c d d 11 5+6 11 5+6 5+6 11		<i>Ben m'è venuto prima cordoglienza</i> (Antonelli 13: 1; Frank 382: 1-112 ma senza rime interne)
a (a)b, c (c)b; d d e e f f 11 5+6 11 5+6 11 7 11		<i>Donna, eo languisco e no so qua'speranza</i> (Antonelli 29: 1)
[a b a c, d b d c; e e f (f)g, h h i (i)g] 7 11 7 11 7 7+4 7 7+4 7+5 V		<i>Madonna, dir vo voglio</i> (Antonelli 112: 1)
a a b, a a b; c c d d e e 11 5 11 5 11 5 7 11		<i>Uno disio d'amore sovente</i> (Antonelli 15: 1)
a a b, c c b; d e d (e)f, g h g (h)f 8 4 8 4 7 7+4 7 7+4		<i>Guiderdone aspetto avere</i> (Antonelli 31: 1)
a b, b a; c d d c 9 5 11		<i>La 'namoranza disiosa</i> (Antonelli 127: 1; Frank 624: 1-92)
a b b (b)a, a b b (b)a; c d (d)c c e e 7 5+6 7 5+6 9 7 5+6 5 11		<i>Amando lungiamente</i> (Antonelli 130: 1)
a b c, a b c; d d c 7		<i>Meravigliosamente</i> (Antonelli 269: 2)
a b c, a b c; (c)d (d)b c 11 7 11 7 3+8 5+6 11		<i>Poi no mi val merzé né ben servire</i> (Antonelli 235: 1)
[a b c, a b c; d e f, d e f] 7 11 7 11 7		<i>Tropo son dimorato</i> (Antonelli 304: 2; Frank 776: 1)

A quest'ultimo gruppo si potrebbe aggiungere anche *Membrando l'amoroso dipartire*, anonima nel Vaticano ma per molteplici indizi attribuibile a Giacomo:

a b c, a b c; c d d e e d (Antonelli 240: 1)

11 5 7 5 7 5 7

ovvero

a b c, a b c; d e d

11 11?

4.1. Corrispondenza di schemi metrici e rapporti semantici.

Lo schema rimico di sette canzoni, sulle quindici complessive, risulta dunque essere stato impiegato anche in componimenti provenzali: le prime cinque dell'elenco (*S'eo doglio*, *Dolce coninzamento* [II strofa soltanto], *Amor non vole*, *Madonna mia*, *Ben m'è venuto*) cui vanno aggiunte *La namoranza* e la già nota rielaborazione da Perdigon *Tropo son dimorato*. Non hanno corrispondenza gli altri otto componimenti, tre strofe su quattro di *Dolce coninzamento* (canzonetta integralmente a «sirma variabile», cfr. oltre) e *Ben m'è venuto* nella sua struttura integrale, comprensiva cioè delle rime interne.

Fra gli schemi metrici del *Répertoire métrique* del Frank corrispondenti a schemi usati da Giacomo da Lentini, alcuni presentano anche identità di formula sillabica (ferma restando la nota equivalenza tra verso provenzale a norma prosodica «maschile» [ossitona] e verso siciliano a norma «femminile» [parossitona]), dunque superiore di una sillaba, l'atona finale).

Per *Amor non vole* c'è corrispondenza perfetta con Frank 401:2 = Guiraut Riquier 248,73 (*Sancta Verges*, una canzone religiosa, composta di tutti eptasillabi, femminili e maschili); per *Madonna mia, a voi mando* identità perfetta c'è con Frank 421: 36-37 entrambi componimenti di Pons de Capduoill (375, 13 *L'amoros* e 375, 18 *Qui per*), il primo costruito su esassillabi tutti maschili, il secondo maschili e femminili); per *Ben m'è venuto* risultano perfettamente sovrapponibili i componimenti Frank 382: 5-53, con presenze molto varie¹⁹: in quest'ultimo caso va ricordato comunque che si tratta dello

¹⁹ Per permettere un rapido orientamento del lettore fornirò, per ogni schema metrico o rimico provenzale identico ad uno lentiniano, i nomi degli autori del componimento, il rimando all'*Index bibliographique* del Frank e, se opportuno, le caratteristiche fondamentali del pezzo (tipo di componimento, numero delle strofe, collegamento strofico, numero e lunghezza delle tornate) così come fornite dal Frank nella seconda colonna del *Répertoire métrique*. Il nome di ogni autore è preceduto dal numero progressivo che lo identifica all'interno di ogni schema metrico del Frank; tutte le abbreviazioni usate sono quelle del *Répertoire*. Dunque, per lo schema Frank 382: 5-53:

5 Aim Bel. 9, 11. ch. 6 u 8, 3-4. 6 Aim Pég. 10, 33. ch. 5 u 8, 2-4. 7 Bt Born. 80, 34. sirv. 7 u 8, 2-2. 8 Bt Carb. 82, 87. cobl. 1 c 8. 9 Bt Paris. 85, 1 sirv. str. I, III, V, VIII, torn.; cf. 577: 15. 10 a 8, 3-4. 10 Gl Rain. 231, 1a. sirv. 6 u 8, 1-4. 11 Gl St-Did. 234, 3. ch. 6 u 8, 2-2. 12 Jo Aub. 265, 3. cobl. 2 u 8, 1-4. 13 P Card. 335, 57. sirv. 6 u 8, 2-4. 14 Rm Gauc 401, 3. sirv. 5 u 8, 1-4. 15 Rm Mirav. 406, 43. cobl. 2 u 8. 16 Sord. 437, 31. ch. 5 u 8, 1-4. 17 Anon. 461, 33. cobl. 1 c 8. 18 Anon. 461, 80. cobl. 1 c 8. 19 Gr Riq. 248, 30. sirv. 5 u 8, 2-4, 2. 20 Bt Carb. 82, 42. cobl. 1 c 8. 21 Bt Carb. 82, 43. cobl. 1 c 8. 22 Pa Mars. 319, 7. planh. 5 u 8, 2-4, 2. 24 Pist. 372, 2. ch. 5 u 8. 25 Pist. 372, 3. sirv. 5 u 8. 26 Pist. 372, 4. tens. fict. 7 d 8. 27 Rb Vaq. 392, 29. tens. 4 u 8. [Incompl.] 28 Anon. 461, 120. cobl. 1 c 8. 29 Bert Zorzi. 74, 10. sirv. 7 u 8, 2-4. 30 Bt Carb. 82, 3. ch. 5 u 8, 2-4. 31 Bon Calvo. 101, 7. sirv. 5 u 8, 1-4. 32 P Lun. 289, 1 a. sirv. 6 u 8, 2-4. 33 Rm Jord. 404, 3. ch. 5 u 8, 1-4. 34 Bt Born. 80, 7. sirv. 5 d 8, 1-4. 35 Gl Berg. 210, 17. sirv. 4 u 8, 1-4. 36 Anon. 461, 232. cobl. 1 c 8. 37 Anon. Relig., 8. ch. relig. 6 d 8. 38 Gr Born. 242, 35. ch. 5 u 8, 2-4. 39 Aim Pég. 10, 20. ch. 5 u 8, 2-4. 40 Fred III. 160, 1. cobl. 2 u 8, 1-4. 41 Ct Amp. 180, 1. cobl. 2 u 8, 1-4. 42 Ct Prov. 184, 2. cobl. 2 u 8, 1-4. 43 Gl Berg. 210, 20. sirv. 5 u 8, 2-3. 44 Rb Or. 389, 38 a. ch. 5 u 8, 1-4. 45 Anon. 461, 211 a. cobl. 1 c 8, 1-4. 46 Bt Carb. 82, 6. ch. 5 u 8, 1-4. 47 Anon.

schema del Notaro deprivato delle rime interne e quindi per un'eventuale ascendenza da Frank 382: 5-53 si dovrebbe comunque postulare una qualche iniziativa del poeta siciliano.

Guiraut Riquier è cronologicamente posteriore al Notaro: il riscontro rimane comunque interessante ma non potrà essere considerato neppure ipoteticamente e in astratto come un possibile modello di Giacomo.

Più interessante il caso di Pons de Capduoill (probabilmente operante intorno al primo ventennio del XIII secolo), in quanto a noi già noto come titolare di un discordo (375,26 *Un gai descort*). I due componimenti di Pons con schema perfettamente sovrapponibile a *Madonna mia* per disposizione rimica e prosodica non offrono peraltro altre coincidenze rilevanti sul piano del dettato semantico: la citazione di Isotta in Giacomo (vv. 45-46 «più bella mi parete / ca Isolda la bronda») e di Tristano in Pons («Mais vos am ses bausia, / non fetz Tristanz s'amia, / e nuill pro non i ai», vv. 41-44²⁰), al di là della comune funzione esemplare, è diversa per intendimento e contesto e non potrà che essere indipendente, non svolgendo neppure un qualche ruolo di allusione intertestuale.

Quantitativamente e metodologicamente è più complesso il caso di *Ben m'è venuto*. Fra i quarantanove esemplari perfettamente coincidenti (Frank 382: 5-53), poco più di una quindicina appartengono a trovatori attivi in età posteriore a Giacomo, con Lanfranco Cigala ai limiti più vicini ma titolare di un sirventese di nessun immediato interesse ai nostri fini. Fra gli altri offrono un qualche interesse i soli Aimeric de Peguilhan (10, 20 *De fin'amor*, ma non 10, 33 *Lonjamen* = Frank 382: 6) e Guilhem de Cabestanh (213, 7 *Mout m'alegra*), laddove alcuni autori graditi nella penisola italiana (Aimeric de Belenoi 382: 5 - 9, 11; Raimbaut de Vaqueiras 382: 27 - 392, 29) non presentano in quest'occasione riscontri degni di rilievo. In Aimeric de Peguilhan, *De fin'amor*, vv. 41-44 («Dels huelhs no vey lieys cui de cor remire, / per qu'ensens plor mesclamens e sospire; / e si's laisses a Merce covertir, / dreyt for'hueymais que'm fes vas si venir»²¹) si scorge una lieve presenza dell'immagine della donna nel cuore dell'amante, ma certo lontanissima dall'evidenza dell'uso lentiniano e perfino da quello di altri trovatori²². In ogni caso, oltre che rappresentare una traccia lontana, il riscontro riguarderebbe non *Ben m'è venuto* ma altri componimenti lentiniani. Ancor più labile la situazione specifica di Guilhem de Cabestanh *Mout m'alegra* (vv. 29-30 «Can mi membra son bell oill e son vis, / a pauc no'n muor can de lei me partis»²³); più interessante invece il contesto complessivo (e qualche sintagma sparso), chiaramente derivato da Jaufre Rudel: il tema della «lontananza» è uno dei *leit-motiv* del Notaro ma sarà difficile farlo dipendere o incrociare con questa canzone; il problema generale, in ogni caso, non solo esula dal nostro discorso immediato ma riguarderebbe di nuovo altri componimenti lentiniani (e sarebbe semmai metodologicamente affine a quello posto da *Troppo son dimorato* coincidente non con lo schema di Perdigon ma con Frank 776: 1, sul quale si veda più oltre).

È possibile perciò una prima conclusione la cui importanza è inversamente proporzionale alla sua banalità: Giacomo da Lentini, anche ove usa schemi metrici perfettamente identici per disposizione rimica e prosodica a precedenti trobadorici, non

461, 36. cobl. 1 c 8. 48 Bt. Carb. 82, 27. cobl. 1 c 8. 49 Gran. 189, 4. sirv. 2 u 8, 2-4. 50 Gl Berg. 210, 1. sirv. 6 d 8. 51 Gl Capest. 213, 7. ch. str. V; cf. 577: 151. 52 Lanfr Cig. 282, 26 a. sirv. 5 (?) u 8, 2-4. 53 Anon. 461, 177. ch. 4 s 8.

²⁰ 375, 18 *Qui per*; ed. NAPOLSKI p. 57.

²¹ 10, 20; ed. SHEPARD-CHAMBERS p. 121.

²² Per un'analisi del topos nei trovatori e nella lirica antico-italiana cfr. R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini, 1. Le canzoni*, in *BCSFLS*, XIII (1977) pp. 43-46 (nota 75).

congiunge mai l'eventuale calco strutturale con quello semantico. Emerge inoltre (vedi Frank 421: 36-37, 401: 2, 382: 5-53) una massiccia presenza dei trovatori la cui attività si colloca prevalentemente a cavallo fra XII e XIII secolo o in anni contemporanei e immediatamente successivi al periodo in cui opera Giacomo²⁴. Dato il carattere di «lunga durata» dello schema rimico Frank 382 (scomponibile peraltro all'interno in sezioni significative per giacitura prosodica o serie rimica), sembrano particolarmente notevoli i casi Frank 421: 36-37 (Pons de Capduoill) e 401: 2 (Guiraut Riquier).

È pure notevole che l'unico altro frequentatore delle schema r i m i c o 401 sia Lanfranco Cigala, attivo più o meno negli stessi anni di Giacomo: l'abbiamo del resto già incontrato e lo incontreremo di nuovo ad un passaggio decisivo di questa ricerca.

4.1.1. Corrispondenze prosodiche e corrispondenze rimiche.

Più varia invece la situazione complessiva di Frank 421, ove non si limiti l'indagine alla perfetta identità rimica e prosodica²⁵: accanto ad una quantità di nomi in linea con quanto appena notato, la presenza di Bernardo di Ventadorn (421: 28) e di Peire d'Alvernia (421: 32) non sembra offuscare le molteplici occorrenze di Lanfranco Cigala, Guilhem de St. Didier, Gaucelm Faidit, Pons de Capduoill, Sordello accompagnati da Aimeric de Belenoi, Uc de St. Circ, Raimbaut de Vaqueiras e dai più tardivi Folquet de Lunel, Bertran Carbonel, etc.

La presenza di trovatori della generazione immediatamente precedente o contemporanea al Notaro è assolutamente evidente anche in altri tre dei quattro schemi con perfetta corrispondenza rimica ma non prosodica. In Frank 361 (= *S'eo doglio*) sui nove rappresentanti non ve n'è uno che esuli da tale tipologia (Peire Vidal, Manfredi Lancia, Guilhem de Montanhagol, Palais, Peire Cardenal, Uc de St. Circ [con due *coblas*])²⁶: sei

²³ 213, 7; ed. LANGFORS p. 21.

²⁴ Le ragioni di tale fortuna, in questo come in altri casi, sono relativamente indifferenti per i fini di questa ricerca: i *contrafacta* o i veri e propri dialoghi testimoniano comunque dell'adesione ad un determinato modello strutturale.

²⁵ Ecco l'elenco completo dei trovatori presenti in Frank 421:

1 Gl St-Did. 234, 4. ch. 6 u 8, 2-4. 2 Aim Bel. 9, 12. ch. 5 u 8, 1-3. 3 Bt Alam. 76, 9. sirv. 5 u 8, 1-4. 4 Bt Carb. 82, 11. ch. 5 u 8, 3-4, 4, 2. 5 Bt Carb. 82, 41. cobl. 1 c 8. 6 Bt Pug. 87, 2. sirv. 5 u 8. 7 Gc Faid. 167, 37. ch. 6 u 8, 2-4, 2. 8 P Mula. 352, 2. sirv. 3 u 8. 9 Po Chapt. 375, 14. ch. 5 u 8, 1-4. 10 Pujol. 386, 1 a. ch. 5 u 8, 1-2. 11 Sord. 437, 20 b. cobl. 1 c 8, 1-4. 12 Uc St-C. 457, 20 a. cobl. 2 u 8. 13 Anon. 461, 38. cobl. 1 c 8. 14 Anon. 461, 70 a. sirv. 2 u 8. 15 Bn Tort. 68, 1. ch. 4 u 8. 16 Gl St-Did. 234, 11. ch. 7 u 8, 2-4. 17 Lanfr Cig. 282, 26. cobl. fragm. 1 c 8. 18 Anon. Relig., 6. ch. relig. 6 a 8. 19 Bt Gour. 84, 1 a. cobl. 1 c 8, 1-4. 20 Lanfr Cig. 282, 21. sirv. 3 u 8, 1-3. 21 Matieu. 298, 1 cobl. 1 c 8, 1-4. 22 Bn Aur. 57, 2. sirv. 3 u 8, 1-4. 23 Blacst. 96, 9. cobl. 1 c 8, 1-4. 24 Fq Lun. 154, 1. sirv. 6 u 8, 2-4. 25 Ggo Caban. 197, 1 a. tens. 4 u 8, 1-4. 26 Cerv. 434 a, 40. cobl. 1 c 8, 1-2. 27 Sord. 437, 7. [e 437,3] ch. 5 u 8, 1-4. 28 Bn Vent. 70, 17. ch. 7 u 8, 1-4. 29 Gavaud. 174, 6. past. 6 u 8, 1-4. 30 Gl Adem. 202, 10. ch. 6 u 8. 31 Gl Capest. 213, 1. ch. 6 u 8. 32 P Auv. 323, 9. sirv. 8 d 8, 1-4. 33 Form Perp. 157, 1. ch. 4 u 8. 34 Rb Vaq. 392, 6. ch. 6 u 8, 1-4. 35 Anon. 461, 224. dansa. (4) 3 s 8, 1-4. 36 Po Chapt. 375, 13. ch. 4 u 8. 37 Po Chapt. 375, 18. ch. 5 u 8, 1-4.

²⁶ Fornisco le indicazioni essenziali, desumendole al solito da Frank:

1 Cerv. 434 a, 26. sirv. 5 u 7, 3-3, 3, 1. 2 Manfr Lanc. 285, 1. cobl. 3 u 7. 3 Palais. 315, 3. cobl. 1 c 7. 4 P Card. 335, 24. sirv. 5 u 7, 1-3. 5 P Vid. 364, 40. ch. 7 u 7, 4-3. 6 Uc St-C. 457, 5. cobl. 2 u 7. 7 Uc St-C. 457, 22. cobl. 2 u 7, 1-3. 8 Anon. 461, 79. cobl. 1 c 7. 9 Gl Mont. 225, 5. ch. 5 u 7, 2-3.

su nove, per di più, sono collegati dall'uso delle stesse rime, ciò che ne rafforza il forte valore dimostrativo quali testimoni puntuali del gusto compositivo dell'età precedente e contemporanea al Notaro. Lo stesso avviene in Frank 366 (= *Dolce coninzamento*, II strofa) e Frank 776 (= *Troppo son dimorato*), frequentati entrambi da un solo trovatore, rispettivamente Rainaut de Pons (in tenzone con Jaufre de Pons) e Lanfranco Cigala²⁷. Non diverso, nel complesso, appare anche il caso di Frank 624²⁸ (= *La 'namoranza disiosa*) ove la presenza di Bernardo di Ventadorn (624: 51, 624: 86) e di pezzi isolati di qualche altro trovatore classico, o quasi (Beatrice di Dia 624: 57, Peirol [?] 624: 90), è coperta dalla frequentazione massiccia di personaggi ormai per noi consueti, come Raimbaut de Vaqueiras (cinque esemplari), Elias de Barjols (cinque), la «fonte» autorevole Folchetto di Marsiglia (due), Uc de St. Circ (due), Lanfranco Cigala (due), etc., oltre che di un personaggio tardivo ma molto interessante in quanto quasi esclusivamente produttore, l'abbiamo visto, di *coblas*: Guilhem de l'Olivier (sei componimenti). Sono dati che anche considerando il diverso peso quantitativo dei trovatori non «classici» e il valore modellizzante di taluni schemi di grandi *auctores*, mantengono inalterato a mio parere il loro valore, pur con le cautele suggerite da una situazione critica estremamente insoddisfacente.

²⁷ Rain. Pons. 414, 1 tens 6 d 10, 2-3; Lanfr. Cig. 282, 10 ch. relig. 4 u 12.

²⁸ Ecco l'elenco dei novantadue componimenti schedati dal Frank:

- 1 Aim Pég. 10, 50. ch. 5 s 8, 1-2. 2 Bert Zorzi. 74, 13. ch. 7 a 8, 1-4. 3 Bt Alb. 77, 2. cobl. 1 c 8. 4 Fq Mars. 155, 3. ch. 5 s 8, 1-4. 5 Gl St-Did. 234, 15. ch. 6 u 8, 1-4(?). 6 P Milo 349, 7. ch. 5 u 8, 2-4, 3. 7 P Rm Toul. 355, 16. ch. 5 u 8, 2-4. 8 Uc Brun. 450, 7. sirv. 7 u 8, 2-4. 9 Anon. 461, 217. cobl. 1 c 8. 10 Gl Capest. 213, 4. ch. 6 u 8, 1-5. 11 Gl Fig. 217, 7. ch. crois. 6 u 8, 1-4. 12 Jfr Foixà. 304, 3. ch. 6 u 8, 1-4. 13 Anon. 461, 60. cobl. 1 c 8, 1-4. 14 Am Luc. 22, 1. sirv. 5 u 8, 1-4. 15 Bg Poizr. 48, 1. cobl. 1 c 8. 16 Bt Alb. 77, 1. tens. 3 u 8. 17 Bt Alb. 77, 1 a. cobl. 1 c 8. 18 Bon Calvo. 101. 8 a. tens. 7 u 8, 2-4. 19 Clara And. 115, 1. ch. 3 u 8, 1-4. 20 Fq Mars. 155, 16. ch. 5 u 8, 2-4. 21 Gc Faid. 167, 28. ch. 4 u 8. 22 Gl Baux. 209, 1. cobl. 1 c 8. 23 Gl P Caz. 227, 6. ch. 5 u 8, 1-4. 24 Lanfr Cig. 282, 7. planh. 5 u 8, 1-4. 25 Lanfr Cig. 282, 12. ch. 5 u 8, 1-2. 26 P Card. 335, 69. sirv. 5 d 8, 2-1. 27 P Vid. 364, 14. sirv. 5 u 8, 1-4. 28 Rb Vaq. 392, 2. ch. 5 u 8, 2-4. 29 Rb Vaq. 392, 10. ch. 5 u 8. 30 Rb Vaq. 392, 15 a. cobl. 1 c 8. 31 Rb Vaq. 392, 25. ch. 5 u 8, 1-3. 32 Rb Vaq. 392, 31. cobl. 1 c 8. 33 Rost Ber. 427, 8. ch. 5 u 8, 1-4. 34 Sord. 437, 26. sirv. 5 u 8, 1-4. 35 Uc St-C. 457, 6. cobl. 1 c 8. 36 Uc St-C. 457, 26. ch. 5 u 8, 1-4. 37 Anon. 461, 127. cobl. 2 u 8. 38 Gl And. 203, 1. ch. 5 u 8. 39 Gr Riq. 248, 86. ch. relig. 5 a 8, 3-4, 4, 2. 40 Jo Est. 266, 2. ch. 5 u 8, 1-4. 41 Po Chapt. 375, 12. ch. 5 a 8. 42 Rm Gauc. 401, 8. ch. crois. 5 u 8, 2-4. 43 Uc Brun. 450, 4. ch. 7 u 8, 1-4. 44 Ct Rod. 185, 1. cobl. 1 c 8. 45 Uc St-C. 457, 33 a. cobl. 2 u 8. 46 Alegr. 17, 1. ch. 5 u 8, 1-4. 47 Bn Aur. 57, 1. ch. relig. 5 u 8. 48 Fq Lun. 154, 2. ch. relig. 5 u 8, 2-4. 49 Gl Oliv. 246, 64. cobl. 1 c 8. 50 Ric Barb. 421, 5. ch. 5 u 8, 1-3. 51 Bn Vent. 70, 31. ch. 7 a 8, 1-3. 52 D Prad. 124, 12. ch. 6 a 8. 53 P Rm Toul. 355, 14. ch. 5 a 8, 1-4. 54 Uc Brun. 450, 1. ch. 7 u 8. 55 Gl Oliv. 246, 41. cobl. 1 c 8. 56 Bt Carb. 82, 78. cobl. 1 c 8. 57 Beatr Die. 46, 4. ch. 3 d 8. 58 Po Chapt. 375, 15. ch. 4 u 8. 59 Rm Mirav. 406, 31. ch. 6 u 8, 3-4. 60 Rm Salas. 409, 3. tens. fict. 4 u 8, 2-4. 61 Anon. 461, 101. cobl. 1 c 8. 62 Uc Brun. 450, 6. sirv. 6 u 8. 63 Crdo Ros. 240, 6. ch. 5 u 8. 64 El Barj. 132, 4 a. ch. 5 u 8, 2-4. 65 Bg Pal. 47, 10. ch. 5 u 8, 1-4. 66 Gl Bal. 208, 1. ch. 7 u 8, 1-2. 67 Mo Mont. 305, 7. tens. fict. 7 u 8, 4-4. 68 Rm Mirav. 406, 39. ch. 5 u 8, 1-4. 69 Bt Carb. 82, 16. sirv. 5 a 8, 2-4, 2. 70 Po Fabre. 376, 1. sirv. 5 a 8. 71 Pist. 372, 6 a. tens. 6 d 8, 2-2. 72 El Barj. 132, 1. ch. 5 u 8, 2-4. 73 El Barj. 132, 11. ch. 5 u 8, 2-4. 74 El Barj. 132, 7. ch. 5 u 8, 2-4. 75 El Barj. 132, 9. ch. 5 u 8, 1-4. 76 Gl Anel. 204, 2. sirv. 5 u 8, 1-4. 77 Ev Baz, 94, 1. ch. 3 u 8. 78 Blac. 97, 4. tens. 6 u 8. 79 Bon Calvo. 101, 6. ch. 5 s 8. 80 Gl Rm Gir. 230, 1 a. tens. 6 u 8, 2-4. 81 Gl Oliv. 246, 51. cobl. 1 c 8. 82 Gl Oliv. 246, 72. cobl. 1 c 8. 83 Jo Est. 266, 3. sirv. 5 u 8, 2-4. 84 Po Ort. 379, 2. ch. 5 u 8, 2-4. 85 Uc Brun. 450, 2. ch. 7 u 8. 86 Bn Vent. 70, 8. ch. 6 u 8, 2-4. 87 Gl Oliv. 246, 50. cobl. 1 c 8. 88 Anon. 461, 20 a. ch. fragm. 1 c 8 + 4 vers. 89 P Milo. 349, 9. ch. 6 a 8, 1-4. 90 Peirol. 366, 9. ch. 6 a 8, 2-4. 91 El Barj. 132, 4. ch. 5 u 8, 2-4. 92 Gl Oliv. 246, 8. cobl. 1 c 8.

Il gusto metrico del Notaro, in questo gruppo di canzoni per le quali esistono corrispondenze precise nel repertorio trobadorico, almeno dal punto di vista rimico (e sempre comunque per modelli molto semplici e relativamente compatti), si rivela perciò molto coerente con quello provenzale a lui contemporaneo, per quanto è concesso rilevare in base agli strumenti e agli studi disponibili.

Per le formule sillabiche, invece, sembra affiorare un atteggiamento diverso, che svincola, nei confronti della grande matrice lirica trobadorica, il trattamento prosodico da quello rimico. È un fenomeno che appare assumere una dimensione strategicamente rilevante in *Ben m'è venuto* (con rime interne) e in *Troppo son dimorato* (ovvero proprio nella rielaborazione da Perdigon), quando cioè risulta evidente la funzione di scansione strutturale, nella partizione interna della strofa, attribuita alla formula sillabica, in modo completamente nuovo e «originale» rispetto alla tradizione precedente. Proprio la situazione consegnata a *Troppo son dimorato* (= Frank 776) assume del resto un valore emblematico: il Notaro scinde nettamente il ri-uso metrico (o l'innovazione su *pattern* metrici preesistenti) da quello tematico e topico. *Troppo son dimorato* è improntato su una canzone di Perdigon, alla quale però risulta metricamente del tutto estraneo: lo schema rimico è invece identico a quello di un *unicum*, una canzone religiosa (*Gloriosa santa Maria*), di un trovatore contemporaneo, Lanfranco Cigala (morto intorno al 1257-1258); per di più la canzone di Lanfranco è forse l'unico esempio realmente sicuro, insieme ad alcuni componimenti del più tardivo Guiraut Riquier (Frank 773: 1-2; forse 769: 1, 770: 1-2 e 771: 1), di piedi *a b c*, *a b c* possibile sviluppo di una fronte *a b c*, questa sì usata da lungo tempo nella poesia trobadorica. È impossibile dire se la struttura rimica di *Gloriosa santa Maria* abbia costituito un punto di riferimento per il Notaro; la cronologia è del tutto sconosciuta, pur se applicando una curva topica del normale percorso poetico trobadorico (e non solo) potremmo ascriverla, azzardando, agli ultimi anni della carriera di Lanfranco. Allo stato attuale dei fatti sarebbe puramente fantasioso ipotizzare un intento allusivo di tipo polemico da parte di Giacomo verso un fiero avversario della politica di Federico II, poetante per di più negli stessi anni e sugli stessi avvenimenti per i quali è dato sorprendere nella Scuola siciliana uno dei due unici riferimenti ad eventi storico-politici²⁹. Una proposta che volesse infatti scorgere un rapporto fra i due (ancora più improbabile un influsso di Giacomo su Lanfranco) potrebbe per ora addurre a sostegno soltanto la ripetuta presenza del Cigala (ma non solo) tra i frequentatori di schemi e abitudini metriche non lontane dal Notaro. Al momento riesce più agevole e corretto pensare alla presenza, in entrambi, di stimoli e reattività simili rispetto all'evoluzione del gusto metrico trobadorico (come confermerebbero anche i piedi *a b c*, *a b c* usati da Guiraut Riquier).

4.2. Corrispondenze di schemi rimici e rapporti semantici.

In ogni caso è confermata la scissione tra scelte formali e scelte «ideologiche» e retoriche; anzi, dal punto di vista formale il Notaro aggiunge di suo, rispetto a Lanfranco, la forte scansione dei piedi tramite una formula sillabica giocata sull'alternanza di settenari ed endecasillabi. Considerato dunque che schema rimico e formula

²⁹ Si veda la canzone *Ben m'è venuto* datata dal Santangelo al 1234 grazie alle allusioni contenute ai vv. 33 e segg.

sillabica sono sempre trattati dal Notaro in modo autonomo e «originale» rispetto alla situazione trobadorica e che anzi proprio nel trattamento parallelo e coerente della scansione rimica e sillabica interna alla strofa si stabilisce un'organicità formale sconosciuta ai possibili modelli provenzali, occorrerà per completezza estendere la ricerca di eventuali rapporti semantici anche a quei componimenti i cui soli schemi rimici coincidono con quelli impiegati da Giacomo. È ovvio che in un'indagine simile è inevitabile l'assunzione di una responsabilità soggettiva forte da parte dell'operatore: tutti i casi dall'esito negativo non potranno infatti essere riportati e sottoposti, come il resto del lavoro, alla verifica del lettore: confidiamo peraltro di non avere abusato della fiducia richiesta.

In Frank 361: 1-9, 366: 1, 401: 1-2 non abbiamo individuato alcun riscontro con i corrispondenti o con altri componimenti di Giacomo (di 776: 1 si è detto). Rimangono i gruppi più numerosi, forse non a caso: Frank 421: 1-37 (= *Madonna mia, a voi mando*), Frank 382: 1-112³⁰ (= *Ben m'è venuto* [senza rime interne]), Frank 624: 1-92 (= *La 'namoranza disiosa*): gli ultimi due corrispondenti a canzoni lentiniane a *coblas unissonans*, collegamento fra i Siciliani estremamente raro e tale da costituire di per sé un'indicazione di adesione all'*autoritas* trobadorica.

Per Frank 421 in tre componimenti troviamo le tracce più consistenti di sintagmi e topoi usati dal Notaro in *Madonna mia, a voi mando*. In due sono talmente labili ed isolati da trattenere poco la nostra attenzione. Quasi nulla offre Guilhem de Saint Didier *Estat aurai*, tutta in decasillabi: poco più di una situazione notissima al v. 26 («dompna, .../ a cui non aus trametr'autre messatge»³¹ vs *Madonna mia*, v. 24, versione del ms. Palatino 418, «no m'auso dimostrare» eventualmente incrociato coi vv. 11-12

³⁰ Per Frank 421 e 624 cfr., rispettivamente, l'elenco fornito alle note 25 e 28. I componimenti schedati in Frank 382: 5-53 sono già stati riportati alla nota 19: per i numeri 1-4 e 54-112 accludo qui di seguito le consuete indicazioni essenziali:

1 Gl St-Did. 234, 8. tens. fict. 5 d 8, 2-4. 2 Gl St-Did. 234, 12. tens. 6 d 8. 3 P Card. 335, 44. sirv. 5 u 8, 1-4. 4 Anon. 461, 220. cobl. 1 c 8. 54 Fq Mars. 155, 13. ch. 5 u 8, 1-3. 55 Alex. 19, 1. tens. 2 u 8, 2-4. 56 Aust Aur. 40, 1. sirv. 5 u 8, 1-4. 57 Bn Rouv. 66, 2. sirv. 6 u 8, 1-4. 58 Bt Alam. 76, 10. cobl. 1 c 8. 59 Bt Carb. 82, 5. sirv. 5 u 8, 1-4. 60 Bt Carb. 82, 23. cobl. 1 c 8. 61 Bt Carb. 82, 26. cobl. 1 c 8. 62 Bt Carb. 82, 73. cobl. 1 c 8. 63 Jacm Mot. 259, 1. sirv. 6 u 8, 1-4. 64 Luq Gat. 290, 1 a. sirv. 5 u 8, 1-4. 65 P Card. 335, 1. sirv. 7 u 8. 66 P Card. 335, 6. sirv. str. I-III; cf. 116:1. 5 u 8, 1-4. 67 Peirol. 366, 20. ch. 7 u 8, 1-4. 68 Rm Gauc. 401, 5. ch. relig. 5 u 8, 1-4. 69 Templ. 439, 1. ch. crois. 5 u 8, 1-4. 70 Anon. 461, 204. ch. 4 u 8, 2-4. 71 Anon. 461, 215 a. cobl. 1 c 8. 72 Bn Vent. 70, 39. ch. 7 u 8, 1-2. 73 Perd. 370, 4. ch. 5 u 8. 74 Gl Oliv. 246, 53. cobl. 1 c 8. 75 Bn Vent. 70, 41. ch. 6 u 8, 2-2. 76 Bt Carb. 82, 62. cobl. 1 c 8. 77 P Card. 335, 17. sirv. 5 u 8, 1-4. 78 Anon. 461, 159. cobl. 1 c 8. 79 Bt Carb. 82, 52. cobl. 1 c 8. 80 Bt Carb. 82, 61. cobl. 1 c 8. 81 Bon Calvo. 101, 14. ch. 5 u 8. 82 El Fons. 134, 1. ch. 5 u 8, 2-2. 83 Ramb Buv. 281, 2. ch. 5 u 8, 1-4. 84 P Vid. 364, 35. sirv. ch. 7 u 8. 85 Anon. 461, 165. cobl. 1 c 9. 86 D Prad. 124, 13. ch. 5 u 8, 2-4. 87 Gl Uc. 237, 1. ch. 6 a 8, 2-4. 88 Ad Jord. 2, 2. sirv. 4 u 8. 89 Bt Born. 80, 20. sirv. 6 u 8, 1-4. 90 P Card. 335, 40. sirv. 5 u 8, 1-4. 91 Fq Lun. 154, 3. ch. 5 u 8, 2-4. 92 Bg Pal. 47, 3. ch. 5 u 8, 1-4. 93 P Durb. 340, 1. sirv. 4 u 8, 1-2. 94 P Cavar. 343, 1. sirv. 3 u 8, 1-2. 95 Rb Vaq. 392, 11. sirv. 6 u 8, 1-4. 96 P Brem. 330, 15. ch. 3 u 8, 1-4. 97 Bn Vent. 70, 29. ch. 7 u 8, 2-4, 2. 98 Rm Mirav. 406, 46. ch. 6 u 8, 4-4, 4, 2, 2. 99 Bt Carb. 82, 72. cobl. 1 c 8. 100 Rm Mirav. 406, 8. ch. 6 u 8, 2-4. 101 Grdo Ros. 240, 3. ch. str. I, III, [V?]; cf. 225:2. 6 a 8, 2-4. 102 Bn Vent. 70, 6. ch. 7 u 8, 2-4. 103 P Card. 335, 55. ch. relig. 5 u 8. 104 Anon. 461, 209 a. cobl. 2 u 8. 105 Gr Riq. 248, 6. ch. 5 u 8, 1-4. 106 Anon. Relig. 12. ch. relig. 9 s 8. 107 Az Porcair. 43, 1. ch. 6 d 8, 1-4. 108 Beatr Die. 46, 5. ch. 2 u 8, 1-4. 109 Rm Cast. 396, 3. ch. 5 u 8, 1-2. 110 Bn Tot-lo-M. 69, 2. sirv. 5 u 8, 2-4, 2(?). 111 Peirol. 366, 2. ch. 6 u 8, 1-4. 112 Pist. 372, 4 a. ch. 5 u 8, 1-2.

³¹ 234, 11; ed. SAKARI p. 116.

«e non so cui vo mande / per messaggio parlando»), più un sintagma lentiniano (ma da altra canzone, *La 'namoranza disiosa*, v. 4 «di voi, madonna, è pur chiamata, / merzé se fusse aventureosa») al v. 33, «Si per servir fos tant aventuros / c'Umilitatz...». Più persuasivo il riscontro di Raimbaut de Vaqueiras, *A vos, bona don'e pros*, tutta in versi corti, ma eptasillabi: «A vos, bona don'e pros, / vas cui van tug mei consir, / dic en chantan mas razos, / qu'estiers no'us aus descubrir / so qu'ieu ai e mon coratge»³², da leggere accanto alla strofa iniziale del Notaro («Madonna mia, a voi mando / in gioi li mei sospiri, / ca lungiamente amando / non vi porea mai dire / com'era vostro amante / e lealmente amava / ...»), integrata magari dal già citato v. 24 nella versione del Pal. 418. Non è poco, questa volta: analoga giacitura prosodica e sintagmatica nell'apertura; uguale rima in *b* (-ir / -ire), con *dire* [^hcantare'] vs *dic en chantan*; un sintagma, «no' us aus descubrir», sostanzialmente affine al v. 24. Si potrebbe aggiungere anche la serie rimica, facilmente traducibile (-os, -ir, -atge, -ars) e difatti molto usata nei suoi vari componenti dai Siciliani e da Giacomo, ivi compresi taluni rimanti (tra i quali notevoli almento *vars*, usato nella lentiniana *Amando lungiamente*). Resta il fatto che si tratta comunque di indizi sparsi, inseriti in un contesto completamente diverso e tale da non sopportare il peso di un rapporto affidato soltanto a tali elementi. Lo stesso discorso varrà per Gaucelm Faidit *Mon cor e mi ove*, a conferma di quanto appena concluso per Raimbaut, troviamo riscontri già rilevati nel caso precedente («de vos, / a cui non aus descubrir ni mostrar / l'amor q'ie-us ai, don languisc e sospir; / e pos l'amor no-us aus mostrar ni dir / ni-l ben q'ies-us vuoill, ...»³³) e altri invece specifici ma più mediati («d'una doussor d'amor qe-m venc ferir / al cor» vs «li mei sospiri e pianti / vo pungano lo core»; il tenuissimo «l'afans e-l cossirs m'es tant bos / qu'on plus i pens e mais i vuoill pensar», vv. 41-42, vs «Vostra cera plagente / ... / m'incalcia fortemente / ch'io v'ami più ch'io v'ami», vv. 33-36). Troppo frequenti e comuni, ma certo molto precisi, infine, eventuali riscontri con altri componimenti del Notaro che confermerebbero comunque un metodo combinatorio («Al prim q'ie-us vi», v. 9 vs *Lo giglio quand'è colto*, v. 12 «imprima che vi vidi»; «pero saber podetz leu lo desir» v. 30 vs «Senza merze[de] potete / saver, bella, 'l meo disio, / c'assai meglio mi vedete / ch'io medesmo non mi veo » vv. 41-44 di *Amor non vole*).

Da Frank 382, oltre ai due casi già citati, non provengono altre suggestioni rispetto a *Ben m'è venuto*: estremamente limitati e generici anche i possibili riscontri con altre rime del Notaro, ivi compreso quanto desumibile dall'amatissimo Folchetto di Marsiglia (Frank 382: 54 *Meravil me*, v. 17 «ieu non l'aus mon messatge enviar»³⁴ vs *Madonna mia*, vv. 11-12 «e non so a cui vo mande / per messaggio parlando»; vv. 41-43, con l'abusatissimo paragone con Tristano e Isotta, «Qu'ie'us sui guirens / plus vos am ses enjan / non fetz Yzeutz son bon amic Tristan» vs *Dal core mi vene*, vv. 39-40 «Tristano Isalda non amau si forte»). Guilhem Uc d'Albi *Quan lo breus*, v. 25 segg., di incerta cronologia, tocca un tema ben lentiniano, l'immagine della donna nel cuore / pensiero («Per qu'ie'n planh e plor e'n sospire, / quan pessen remir sa faisso, / quar ieu non l'aus mostrar ni dire / que'm fezes del sieu tort perdo»³⁵) ma in termini generici e certo non soltanto suoi.

In Frank 624 si riproduce una situazione analoga: singoli sintagmi, temi topici o

³² 392, 6; ed. LINSKILL p. 281 (e si notino i legami con Folchetto, *A vos, midons*, non limitati al solo incipit).

³³ 167, 37; ed. MOUZAT p. 161, vv. 3-7. Gli altri riscontri da Gaucelm, più oltre addotti, sono ai vv. 14-15, 41-42, 9 e 30 secondo l'ordine delle citazioni. Il caso di Gaucelm è realmente molto interessante per la ricostruzione della memoria poetica del Notaro ma pone problemi che vanno al di là degli scopi qui perseguiti. Per quanto ci riguarda immediatamente possono eventualmente confermare soltanto la frammentazione del discorso semantico rispetto a quello metrico.

³⁴ 155, 13; ed. STROŃSKI p. 92.

³⁵ 237, 1; per il testo cfr. K. APPEL, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig 1892, p. 155.

proverbi relazionabili ad altri componimenti di Giacomo da Lentini (e di altri Siciliani), soprattutto presso il solito Folchetto di Marsiglia (*Per Dieu, amors*, v. 5 «c'ansems mostratz orguouill contra mesura», v. 16 «qu'a mainz met cel voi vas un desmesura», v. 20 «e doncs, Amors, per qu'o faitz tan soven / qu'on plus vos serv chascus plus s'en rancura?», v. 25 «qe' i mis lo cor e'l sen», vv. 35-6 «car cel es rics qui s'en ten per pagatz / e cel paubres qu'en trop ricor enten», v. 40 «per qu'ieu m'o teing a gran bonaventura», v. 41 «Cortesia non es als mas mesura»³⁶, etc.).

4.3. Prime indicazioni.

E dunque: anche rispetto ai componimenti trobadorici sovrapponibili soltanto per disposizione rimica si conferma l'indipendenza del Notaro, che di una canzone può riusare la struttura formale ma mai, organicamente, i contenuti specifici: al massimo, nel caso di autori e componimenti che possiamo supporre noti all'ambiente federiciano e al Notaro, per cumulo di riscontri o per altri motivi, si potrebbe pensare ad una funzione stimolatrice e modellizzatrice svolta da uno schema rimico «autorevole». Mai però ad un rapporto imitativo o allusivo che coniughi insieme il discorso metrico e quello retorico-poetico.

La constatazione potrà di nuovo apparire relativamente scontata ma malgrado le apparenze non lo è affatto, e aiuterà anzi a chiarire anche un altro punto molto controverso della poesia siciliana. Se infatti esaminiamo altri casi di riuso (dal provenzale all'antico-francese) o di vere e proprie traduzioni (dai trovatori ai Minnesänger) ci accorgeremo che l'assoluta normalità è rappresentata da riusi e traduzioni che rispettano s e m p r e la struttura metrica, senza innovazioni. Stando all'utilissima antologia di I. Frank, tra i Minnesänger non vi sono eccezioni, fatto tanto più notevole quanto più distanti erano i sistemi metrico-prosodici delle due lingue³⁷.

Il diverso comportamento dei poeti federiciani³⁸ rispetto ai trovieri e ai Minnesänger sembra avere una sola spiegazione. Nelle traduzioni e nelle imitazioni dal provenzale in antico-francese e in medio-alto-tedesco uno dei fattori determinanti era rappresentato dalla melodia, che del resto non c'era alcuna ragione di mutare: la musica poteva cioè essere addirittura l'elemento fondamentale per la scelta del testo-fonte e in ogni caso, una volta scelto il testo, guidava inesorabilmente anche la ri-strutturazione formale del testo tradotto o rielaborato. Se infatti si traduceva una canzone usandone anche la melodia, era in linea di principio necessario o quantomeno comodo ed opportuno che la formula sillabica e almeno il tipo dello schema rimico rimanessero invariati³⁹.

³⁶ 155, 16; ed. STROŃSKI p. 55.

³⁷ I. FRANK, *Trouvères et Minnesänger, Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XII^e siècle*, Saarbrücken 1952. In realtà è possibile utilizzare un sistema di equivalenze ritmico-sillabiche, ma la distanza rimane.

³⁸ Anche Jacopo Mostacci e Rinaldo d'Aquino traducono infatti dal provenzale osservando un comportamento simile a quello del Notaro dal punto di vista metrico.

³⁹ Osservazioni molto importanti sui *contrafacta* e sui rapporti intertestuali fra componimenti con lo stesso schema metrico in J. H. MARSHALL, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in *Rom*, 101 (1980) pp. 289-335; mantiene rilevante interesse anche l'articolo di F. M. CHAMBERS, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in *RPh*, VI (1952-1953) pp. 104-120 malgrado il più recente volume dello stesso Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, che ha effettivamente lo scopo di fornire solo una prima informazione sulla versificazione proven-

Se ciò presso i notai Siciliani non avviene, è proprio perché, come ha sostenuto Aurelio Roncaglia⁴⁰, la cultura notarile non comprendeva la musica e quindi (possiamo aggiungere) le traduzioni e rielaborazioni non dovevano più, come nel resto d'Europa, seguire fedelmente la struttura del testo-fonte. Una volta abbandonata la musica degli originali fu perciò possibile o più facile mutare struttura rimica e sillabica: potremmo anzi pensare – come avvenne per altre tecniche metriche – che l'innovazione fosse addirittura ricercata per compensare appunto la perdita del valore musicale. L'«originalità» del Notaro in ambito metrico è il segno di una grande personalità poetica ma concretamente trarrà probabilmente origine da un mutamento di sistema, originato da una diversa disposizione culturale (a cui non sono certo estranee le grandi opzioni politico-culturali della curia federiciana). A livello di macrosistema, del resto, è possibile cogliere un altro dato che può confermare l'assenza di musica almeno nella massima parte della poesia federiciana. Diversamente da quel che accade in altri domini lirici (a cominciare da quello provenzale), gli schemi metrici usati dai Siciliani sono quasi sempre degli *unica*: sono rarissimi i casi di strutture metriche usate in più componimenti (e forse spiegabili a prescindere dalla musica). La ragione di tale caratteristica sembra risiedere nella mancanza nei Siciliani di *contrafacta* musicali (dipendente non solo dall'assenza di sirventesi) e quindi di schemi metrici uguali (mentre permane, come altrove, l'impiego allusivo delle strutture metriche). L'unico genere a struttura metrica identica è semmai proprio il «sonetto», che peraltro sarebbe ben difficile considerare musicato, malgrado la sua etichetta (conformemente del resto alle antiche ma ancor valide osservazioni del Biadene). E del resto non musicate dovevano essere con ogni probabilità le «vere» *coblas esparsas*: su un altro piano sarà pure da ricordare quanto rari divenissero progressivamente anche i manoscritti musicali⁴¹ (una rinnovata rispondenza cioè tra diversi fattori culturali, come abbiamo già rilevato esaminando la distribuzione dei generi lirici in Provenza e in Italia).

Entrambe le caratteristiche «siciliane» appena descritte possono forse spiegare anche l'eccessivo nostro attardarci nella ricerca di eventuali riprese semantiche da canzoni la cui struttura metrica si ritrova fra i componimenti di Giacomo. Il riuso di una struttura metrica in contesti semantici completamente diversi è infatti frequentissimo e perfino ovvio fra i trovatori, dipendendo anch'esso molto probabilmente dalla musica: anche la ripresa della sola formula musicale e metrica è carica però di *s e n s o* in una poesia così segnata dai rapporti allusivi come quella provenzale, ove

zale. Per i rapporti metrici (specie ritmici) fra lirica romanza e Minnesang è ancora da vedere H. SPANKE, *Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling*, in *ZRPh*, XLIX (1929) pp. 191-235.

⁴⁰ Au. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Arts nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo 1978, pp. 365-397; sono sempre e comunque da meditare le controdeduzioni di N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'Arts Nova italiana del Trecento*, II, Certaldo 1968, pp. 97-112 e *I poeti della scuola siciliana e la musica* in *Yearbook of Italian Studies*, IV (1980) pp. 5-12 (il primo dei due saggi è ristampato in N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 142-153).

⁴¹ Interessante al riguardo, seppure parziale, anche l'osservazione di F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, p. 246: «Dei testi poetici trobadorici appena di un decimo è conosciuta la musica; in particolare, dei testi provenzali legati all'ambiente italiano, solo di *Quar nueg e jorn trist soi et esbahit*, scritto nel 1282 in morte di un feudatario friulano, è conservata la melodia». L'analogia di comportamenti fra notai / giuristi italiani che poetarono in provenzale e notai siciliani è d'altra parte notevole per molteplici aspetti (non ultimo l'atteggiamento metrico).

l'intertestualità gioca un ruolo primario e quasi «sistematico». Nel Notaro non si può supporre nulla di tutto ciò: la ripresa o la rielaborazione di temi e topoi non è inserita in un sistema interlinguistico tranne che per una generica adesione ad un modello riconosciuto come autorevole, quello trobadorico. L'assenza quindi di relazioni semantiche che rimandino in qualche modo dal modello metrico a quello ideologico è del tutto svincolata da un'intertestualità sistematica e costituisce anch'essa un aspetto dell'«autonomia» e «originalità» del primo poeta lirico-cortese «italiano».

A questo punto sarà probabilmente evidente la ragione dell'insistenza sullo svincolamento in Giacomo del livello retorico-poetico da quello metrico e quindi sull'autonomia innovativa che caratterizza il Notaro in sede metrica. Siamo cioè di fronte alla stessa situazione che dovremo a priori supporre nel sonetto, forma metrica nuova in cui si iscrivono, almeno a livello di macrosistema, temi e topoi compresi nella tradizione trobadorica. In altre parole, nell'attitudine compositiva e tecnica del Notaro, fra il complesso della produzione e la serie dei sonetti c'è continuità. Rimane peraltro da stabilire se nella tecnica metrica delle canzoni sono ravvisabili elementi utili a definire i criteri compositivi (il *metodo*) che verosimilmente hanno portato anche alla struttura del sonetto, alla sua «invenzione»: l'analisi dovrà dunque appuntarsi ora anche sugli schemi di canzone senza precedenti trobadorici e quindi finalmente tornare ai sonetti stessi.

5. Le canzoni senza corrispondenza nella poesia trobadorica.

Se non consideriamo la rima interna, vanno insieme, per affinità di sequenza rimica dei piedi, quattro canzoni:

a (a)b, a (a)b; (b)c c, d d
11 5+6 11 5+6 5+6 11

Ben m'è venuto

a a b, a a b; c c d d e e
11 5 11 5 11 11 5 7 11

Uno disio d'amore sovente

a (a)b, c (c)b; d d e e f f
11 5+6 11 5+6 11 7 11

Donna, eo languisco

a a b. c c b; d e d (e)f, g h g (h)f
8 4 8 4 7 7+4 7 7+4

Guiderdone aspetto avere

Il tipo |a a b a a b| è rappresentato negli schemi Frank dal n° 91 al 115; salvo il gruppo 91 (*a a b, a a b* diciassette componimenti), 100 (*a a b, a a b; b b a a b* due componimenti), 101 (*a a b, a a b; b b a a b b b a a b b b a a b* due componimenti), 111 (*a a b, a a b; c c c d b b* cinque componimenti), sono tutti schemi usati da un solo trovatore, molto spesso posteriore al Notaro (Cerveri, Guiraut Riquier), contemporaneo o operante alla fine / agli inizi del XIII secolo (Sordello, Peire Vidal, Aimeric de Belenoi, Raimon de Miraval, Falquet de Romans, Peire Cardenal, etc.). Al solito è

difficile individuare nel Frank con facilità e sicurezza piedi con rima interna ⁴² *a (a)b*, *a (a)b* ma potrebbero essere esaminati sotto questa angolazione gli schemi 111 (per intero?), oltre ai nn. 93, 94, 95, 96, 97, 103, 106, 107, 112, 114. In nessun caso, comunque, si realizzano le condizioni della formula sillabica con rima interna di *Ben m'è venuto* (salvo forse, ma alla lontana, nel frammento anonimo, una danza, n° 114: 1 – 461, 196): sono infatti sempre impiegati versi «brevis». In nessun caso (a prescindere anche dalla rima *b* di collegamento tra fronte e sirma) la sirma si presenta con disposizione rimica neppure simile a *Ben m'è venuto* (Frank 92: 1 = Peirol 366, 22 è perfino dubbio che vada ripartito in piedi [*a a b*, *a a b*; *a a*], posta la tornata di quattro versi). Lo schema rimico più rappresentato, *a a b a a b* (Frank n° 91), andrà certamente considerato come una fronte *a a b* più una sirma *a a b*: come vedremo in altri casi simili, sembra peraltro corretto considerare tale struttura come la matrice più immediata dei piedi *a a b*, *a a b* (ciò che spiega anche il singolare ed eccezionale affollamento, proprio in questo gruppo, di trovatori «classici»: Marcabruno, Bernardo di Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, etc.): è come se dallo schema-matrice (semplice?) si fossero poi sviluppati molteplici schemi / innovazioni individuali, ottenuti mediante l'aggiunta di una sirma (naturalmente nel processo un ruolo considerevole l'avrà giocato proprio l'autorevolezza dei grandi predecessori e maestri).

Un discorso assolutamente analogo (e quindi tanto più interessante) si può fare

⁴² Soprattutto per questa parte della ricerca la mancanza, per i trovatori, di strumenti fondamentali di lavoro è risultata particolarmente grave. Non esiste una storia adeguata della metrica (e direi persino della lirica, malgrado Jeanroy); i pur numerosi studi particolari di metrica non hanno mai affrontato con la dovuta attenzione l'analisi delle strutture rimiche e prosodiche trobadoriche (e della loro evoluzione), preferendo concentrarsi in genere su aspetti tutto sommato molto impressionistici e poco suscettibili di seri esami comparativi. Il pur fondamentale e meritorio *Répertoire métrique* del Frank è al riguardo esemplare: manca di fatto una descrizione oggettiva della rima interna, manca qualsiasi tentativo di analizzare le eventuali partizioni della strofa (anche in rapporto alla musica), la stessa definizione dei generi (si veda il caso delle tenzoni e delle «coblas») è sommarie e deficitaria: per ogni ricerca di carattere eziologico di fatto il *Répertoire* è praticamente inutile o perlomeno richiede all'operatore sforzi eccessivi e davvero poco economici. A distanza di anni, soprattutto, è doveroso sottolineare che il ricorso inevitabile da parte del Frank alle edizioni critiche esistenti, e non ai manoscritti, mentre ci ha permesso di usufruire di uno strumento straordinario e certamente utile, costringe per alcuni aspetti i ricercatori in una situazione critica estremamente arretrata. Sarebbe ormai tempo, proprio partendo dal Frank, riprendere la questione *ab imis*. Tutto ciò per confessare anche l'estrema grossolanità ed approssimazione con cui abbiamo dovuto affrontare questioni pur importanti della ricerca: è opportuno sottolineare che quanto si tenterà di dimostrare è, come sempre, ma in questo caso più che mai, solo l'organizzazione in un quadro sistematico dei dati già disponibili e di quelli, necessariamente parziali, rilevati per l'occasione. Per le partizioni metriche della strofa, in particolare, abbiamo ritenuto di poter fare proposte precise per quasi tutto il patrimonio lirico schedato da Frank, fondandoci essenzialmente sulla constatazione che le tornate, in quanto ripetitive dell'ultima parte della stanza, sono spesso estremamente indicative (specie se incrociate con altri criteri: musica, rime di collegamento, simmetrie strutturali, *contrafacta*, etc.) delle suddivisioni della stanza e della coscienza metrica del singolo autore; esporremo in altra sede le conseguenze pratiche, intanto rispetto al Frank, di tale acquisizione ma ne sottolineiamo l'importanza posto che, ove il caso, ne utilizzeremo le risultanze ai fini di questo lavoro. Nulla, o quasi, abbiamo invece potuto per la questione delle rime interne: una soluzione seria implicherebbe una riconsiderazione codicologica attenta dei manoscritti provenzali e il riesame completo delle edizioni critiche esistenti, compiti evidentemente eccessivi per una sola persona e per l'occasione. Approssimazioni permangono anche nell'eccessiva genericità con cui si è usato il concetto di «generazione» trobadorica: in base ai dati emersi dall'esame degli schemi metrici del *Répertoire* potremmo dire che si è rilevata produttiva una concezione della cronologia trobadorica in cui i dati biografici sono stati incrociati con quelli culturali: in altri termini una «generazione» poetica potrebbe essere considerata composta, in quanto tradizione culturale attiva, dai trovatori di un certo periodo e dai loro maestri e modelli.

per il tipo $|a a b c c b|$, rappresentato negli schemi dal n° 193 al 198: il più riccamente frequentato è proprio lo schema-matrice (n° 193 $a a b c c b$), con nove componimenti, fra i quali tre di Marcabruno, uno di Aldric del Vilar, due di Peire d'Alvernha (dunque sei su nove). È possibile che alcuni pezzi vadano considerati con rima interna, $(a)a b (c)c b$ (cfr. 193: 6-9, 196: 2, 197: 1): il tipo comprenderebbe i componimenti di Marcabruno, Peire d'Alvernha, Aldric del Vilar, Raimbaut d'Aurenga, ovvero tutti i trovatori classici tranne 193: 3 (Marcabruno 293, 41) e 193: 4 (Peire d'Alvernha 323, 8), con l'aggiunta dei componimenti non-lyrici di cui alla nota Frank allo schema 193.

Ciò posto, il tipo $|a a b c c b|$ nella forma con sirma (195: 1-2, 196: 1, 198: 1) diverrebbe quasi caratteristico dei trovatori successivi al Notaro o a lui vicini per cronologia e gusto (Aimeric de Peguilhan, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Miraval, [più difficilmente Raimon Jordan], Guilhem de l'Olivier e il particolare ma interessantissimo Matfre Ermengau). Specialmente 195: 1-2 $a a b, c c b; d d$ (Aimeric de Peguilhan 10, 39; Raimbaut de Vaqueiras 392, 13) e 198: 1 $a a b, c c b; d d e e$ (Raimon de Miraval 406, 38) sono al riguardo importanti poiché in astratto si potrebbe pensare per la sirma di *Donna, eo languisco* di Giacomo ad uno sviluppo, per addizione rimica, del tipo $|a a|$ o $|a a b b|$ usato dai tre provenzali. Se le cose fossero andate realmente così, ci troveremmo peraltro in presenza di una contraddizione interna molto forte (ma importante ai fini della nostra ricerca): la ripresa di una sirma «moderna» del tipo binario $|a a b b...|$ sarebbe stata infatti coniugata proprio a piedi con rima interna (ma $(a)a b (c)c b$) esclusivi, se realmente esistenti, dei trovatori classici.

Del resto, pur se la fronte (o piedi?) senza rime interne ($a b c b$) gode di maggior favore presso i trovatori (cfr. gli schemi Frank dal n° 783 al 796, ma non integralmente), si danno due soli altri esempi di un suo accostamento ad una sirma binaria (del tipo $|a a|$ o $|a a b b|$): presso Raimbaut d'Aurenga (794: 1 - 383, 31 ovvero un sirventese) e Bernart de Ventadorn (796: 1 - 70, 22), negli schemi, rispettivamente, $a b c b; d d$ (eptasillabi) e $a b c b; d d e e$ (ottosillabi e due decasillabi finali). I due schemi non sembrano certo proponibili quali modelli, dato il loro completo isolamento, la tematica lontana e soprattutto, e in ogni caso, la complicazione rappresentata, in Giacomo, dalla rima interna nella fronte. Malgrado le apparenze sarà dunque più economico pensare che il Notaro abbia utilizzato a proprio comodo per la sirma un modello «astratto» binario ($|a a b b ...|$) o forse, e meglio, potremo ipotizzare l'influsso di una sirma del tipo $|a a b b c c|$ già esistente ed usata dai provenzali in combinazione con altre fronti o piedi (come ad esempio nel caso del fortunatissimo schema 592 del Frank, attestato in settanta trovatori: $a b b a; c c d d e e$). Se quest'ultima ipotesi è verosimile (non diremo giusta), se ne deve dedurre che potremo impiegare con molta parsimonia e solo motivatamente proprio uno dei metodi più usuali (e $t a l v o l t a$ corretto) di confronto metrico: quello che procede per addizione e sottrazione di rime o moduli rimici (poniamo $|a a|$ o $|a a b|$) da un presunto schema-matrice. Lo studio del gusto e delle influenze metriche non è un gioco astratto nel quale si possono introdurre a piacere, senza precise ragioni interne e circostanziate motivazioni storico-culturali, varianti anche di una sola rima⁴³.

Nel caso di schemi inesistenti presso i provenzali (e in attesa magari di dati positivi da altri ambiti lirici), potremo guardare alla fronte e alla sirma come a due

⁴³ Cfr. C. DIONISOTTI *Appunti su antichi testi* cit., p. 101 e *passim*, con cui concordo.

parti distinte della stanza di canzone, sulle quali Giacomo da Lentini esercitava separatamente la propria volontà combinatoria. Una delle tante conferme a quest'ipotesi ci viene proprio dall'altra canzone con piedi del tipo | a a b c c b |, ovvero da *Guiderdone aspetto avere*, ove le volte, del tipo | a b a (b)c, d e d (e)c | (si ripete cioè il modulo | a b a (b)c | con parziale rinnovamento delle rime), sono assolutamente originali e inesistenti non solo negli schemi Frank 193-198 ma nell'intera produzione lirica trobadorica (se abbiamo visto bene). È del resto quanto capita per tutte le volte «complesse» (e cioè con rime interne e con formule sillabiche scandenti le partizioni e le simmetrie interne) usate dal Notaro (si veda anche il tipo | a a b (b)c, d d e (e)c | proprio di *Madonna, dir vo voglio*).

Anche per *Amando lungiamente*

a b b (b)a, a b b (b)a; c d (d)c c e e
7 5+6 7 5+6 9 7 5+6 5 11

troviamo nel Frank una situazione analoga a quanto già rilevato per i tipi | a a b a a b | e | a a b c c b |; il gruppo più folto si registra sotto la «matrice» *a b b a a b b a*: è lo schema Frank 476: 1-9, con archetipo in Marcabruno e presenze notevoli nelle generazioni immediatamente precedenti e seguenti il Notaro (Aimeric de Peguilhan, Peire Cardenal, Rambertino Buvaelli, Peire Raimon de Tolosa, etc.). Le rare occorrenze dei piedi *a b b a*, *a b b a* si collocano tutte, o quasi, tranne 480: 1 (Guiraut de Bornelh), nell'area consueta (477: 1 Folquet de Marselha, 478: 1 Guilhem de l'Olivier, 479: 1 Gaucelm Faidit, 481: 1-2 rispettivamente Gausbert de Puicibot e Joan Esteve). Inesistente il tipo con rima interna *a b b (b)a*, *a b b (b)a*.

Quanto alla sirma, può essere interessante, ma non più che tanto, notarne una presenza affine nello schema Frank 517: 1-12 *a b b a*; *a c d d c c* (sirma = | a b a a b b |), assai amato da personaggi cari o cronologicamente vicini ai Siciliani e al Notaro (Blacasset, Cadenet, Gaucelm Faidit, Lanfranco Cigala, Sordello, etc.). È l'unico esemplare con fronte *a b b a*, non «raddoppiata», con una sirma avvicinabile a quella usata da Giacomo.

Per i piedi *a b a c*, *d b d c* di *Madonna, dir vo voglio* non c'è nessun precedente e scarsissimi per la verità sono anche gli esempi *a b a c* (si vedano i numeri Frank dal 436 al 464, ma non per tutti i pezzi ivi compresi), spesso esemplati su versi corti e dunque non immediatamente assimilabili al Notaro (si veda comunque il tipo rappresentato negli schemi Frank 436, 437, 438 | a b a c a b a c | con presenza in 436: 1-2 dei ben vicini Aimeric de Peguilhan e Uc de St. Circ ma con lo schema probabilmente da riformulare in (*A' B*, *A' B*; *A' B B A'*) (e si noti per il resto la presenza di Bertran Carbonel e Cerveri). Dubbia la fronte di Frank 447, forse leggibile come *a b* piuttosto che *a b a c*: lo stesso si può probabilmente sostenere per Frank dal n° 444 al 449: l'esistenza stessa di una fronte *a b a c* appare cioè complessivamente precaria.

Certo è che la complessità dei piedi *a b b (b)a*, *a b b (b)a* e *a b a c*, *d b d c* non ha precedenti nei trovatori: Giacomo da Lentini ha certamente innovato, usando, come altrove, la rima interna (si rivedano *a (a)b*, *a (a)b* e *a (a)b*, *c (c)b*), la possibilità di «raddoppiare» la sirma e di rinnovarne almeno parzialmente, nel «raddoppio», le rime (è il caso, evidentemente, di *a b a c*, *d b d c*).

Rimangono infine i tre casi di *a b c*, *a b c*:

a b c, a b c; d d c

7

Meravigliosamente

a b c, a b c; (c)d (d)b c

11 7 11 7 3+8 5+6 11

Po no mi val merzé

a b c, a b c; c d d e e d

11 5 7 5 7 5 7

Membrando l'amoroso dipartire

ovvero

a b c, a b c; d e d

11 11?

da non disgiungere nel ragionamento da

a b c, a b c; d e f, d e f

7 11 7 11 7

Troppo son dimorato

di cui pure si è già in parte discusso in ragione del calco perfetto con Frank 776: 1 (Lanfranco Cigala), limitatamente allo schema rimico. Mentre non può dare ormai adito a dubbi la presenza di *Guiderdone aspetto avere* fra i componimenti di sicura attribuzione, qualche problema può ancora suscitare *Membrando l'amoroso dipartire*, inesorabilmente adespoto nell'unico manoscritto relatore, il Vat. Lat. 3793: la quasi-firma del poeta al v. 24 («...lo meo sire.../ li 'mpromise, / di ritornare a Lentino di maio») e gli argomenti collaterali a favore del Notaro rendono opportuna la sua inclusione (più che l'esclusione), ferma restando la prudenza sempre d'obbligo in casi del genere⁴⁴.

I piedi *a b c*, *a b c* sembrano relativamente rari sul Frank (cfr. gli schemi dal numero 769 al 776) ma meno di quanto solitamente non si pensi, certo non più di altri tipi bipartiti (*a b b a*, *a b b a* e compagnia). Di fatto però molti sono passibili di altre interpretazioni o risultano posteriori al Notaro. Più che dubbi sono certamente gli schemi 772: 1 (Cadenet 106, 19), 774: 1 (Cercamon 112, 1a), 775: 1 (Peire d'Alvernia 329, 1):

772: 1 a b c a b c; c a c

6' 5 6 6' 5 6 10

774: 1 a b c a b c; d d e

4 8 4 8 8

775: 1 a b c a b c; d e d e

8 4 6 8 4 6 4 6 4 6

E del resto lo stesso Frank segnala (almeno per Cercamon e Peire) anche lo schema senza rime interne (rispettivamente 376 nota *a b*, *a b*; *c c b e* e 358 nota *a b*, *a b*; *c c*). Dubbio in effetti può rimanere Cadenet (trovatore forse noto ai Siciliani: sua dovrebbe essere la canzone *Longa sazón* tradotta da Jacopo Mostacci). Tutti gli altri piedi *a b c*, *a b c* reperibili sul Frank appartengono a trovatori posteriori a Giacomo e segnatamente a Guiraut Riquier (tranne 774: 2 di Cerveri). Non è peraltro inutile tentare di capire se si tratta di schemi diversamente interpretabili. Sicuramente non

⁴⁴ Sulla questione si veda da ultimo R. ANTONELLI, *Metrica e testo*, in «Metrica», IV (1986) p. 49 nota 18 e, precedentemente, Giacomo da Lentini, *Poesie* cit., pp. 384-385.

ternario sarà 774: 2 di Cerveri (già da Frank segnalato anche quale *a a b c*, eliminando i versi corti e interpretandoli come emistichi con rima interna): dubbi tutti i componimenti di Guiraut tranne 773: 1, ove l'uso di eptasillabi rende impossibile qualsiasi altra ipotesi (*a b c*, *a b c*; *c c b*, *c c b*).

Da quanto appena rilevato si ricava una conclusione molto importante: l'identità perfetta Lanfranco Cigala-Giacomo da Lentini è del tutto *i s o l a t a*. Quindi: o si assume Lanfranco come fonte precisa di Giacomo (con le relative conseguenze cronologiche) oppure, più giustamente e correttamente (cfr. Guiraut Riquier), si pensa ad una convergenza poligenetica sulla stessa formula rimica, per reazione e sviluppo autonomo rispetto al gusto e alle scelte della ricerca rimica contemporanea. Nel primo caso il Notaro si dimostrerebbe ben inserito (solo) *c u l t u r a l m e n t e* nella poesia a lui contemporanea, nel secondo anche metodologicamente, con una propria ben marcata, e non «provinciale», autonomia. Se è vera, come credo, la seconda ipotesi, occorrerà chiedersi: da dove potevano provenire a Giacomo e a Lanfranco gli stimoli per una così sorprendente coincidenza? Per il tipo *| a b c a b c |* manca uno schema-matrice (non è comunque da considerare tale Cadenet di Frank 772: 1) analogo ai casi già esaminati (*| a b a a b |*, etc.). Molto fitte invece le possibili presenze della sola fronte *a b c*, che rimane peraltro di difficile identificazione: ad esempio, a un tipo *| a b c a |* non si potrà negare *a priori* una certa credibilità, specie in presenza di almeno una tornata che lo confermi, come nell'importante Frank 768: 1 di Folchetto di Marsiglia (155, 22) dallo schema *A B C A B B D D*; e così sarà anche per il tipo *| a b c b |* (in taluni casi sicuro: si veda ad esempio Frank 783: 1-2 *a b c b*, *a b c b*; *d d c* (tutti eptasillabi) o per *| a b c d |*. Fatta ogni possibile tara però, l'esistenza di fronti *a b c* (o comunque interpretabili come tali) è sicura anche in trovatori anteriori a Lanfranco (e a Giacomo). Non sarebbe anzi del tutto incongruo pensare proprio a Folchetto *Tan m'abellis l'amoros pensamen* (= Frank 768: 1 - 155, 22) come alla possibile fonte modellizzante (grazie al prestigio dell'*auctor*), al di là dell'assoluta univocità di una lettura della fronte in *a b c*: conferme potrebbero provenire oltre che dalla presenza di *Tan m'abellis* nel canzoniere Giraut (f)⁴⁵, dalla serie dei rimanti e da riscontri interni certo non esclusivi ma comunque molto vicini al Notaro.

Resta in ogni modo ben chiaro l'intervento contaminatorio e combinatorio del Notaro, mentre non è possibile escludere anche altre ipotesi: in fin dei conti proprio un caso estremo ma emblematico come la sestina non è *o r g a n i c a m e n t e* una canzone a modulo ternario, per chi volesse leggerla divisa in fronte e sirma, ridimensionando la più tardiva testimonianza dantesca? E gli schemi del Notaro e di Lanfranco è da escludere che siano interpretabili come sestine «raddoppiate», varianti innovative di un altro modello autorevole? La possibile lettura «strutturale» sarebbe cioè questa: *a b c*, *a b c*; *d e f*, *d e f*. L'ipotesi potrebbe essere meno fantasiosa di quanto non sembri se si pensa ai numerosi tentativi di imitazione e variazione, nelle più varie direzioni, che fiorirono intorno alla sestina, una volta che fu accolta come genere. Quel che decide, come si è accennato, è la *c o n t e s t u a l i t à* culturale dei modelli, non la possibilità quasi illimitata di produrre rapporti e schemi aggiungendo o togliendo rime (o moduli interi).

E allora, verosimilmente, nel nostro caso si tratterà, molto «semplicemente», dell'estensione anche alla sirma di *Troppo son dimorato* del principio di duplicazione della fronte, ben noto e praticato dal Notaro.

⁴⁵ Identificato insieme al canzoniere T come un possibile nodo pertinente della tradizione trobadorica pervenuta ai Siciliani (la proposta è un tentativo di dimostrazione nella comunicazione *La tradizione manoscritta provenzale e la scuola siciliana* presentata al XVI Congresso internazionale di Linguistica e filologia romanza tenutosi a Palma di Maiorca [1980]: degli Atti relativi si sono perse le tracce).

La duplicazione rimane invece limitata ai soli piedi negli altri tre esempi, due dei quali con sirma molto tradizionale ($|a a b|$ in *Meravigliosamente*, ? $|a b b c c b|$ in *Membrando l'amoroso dipartire*), ma di nuovo «moderna», se esaminata anche senza rime interne, in *Poi no mi val* ($|a b c| < |(a)b (b)c a|$) e dunque possibile conferma dell'origine «endogena» del tipo ternario $|a b c|$ raddoppiato nelle volte.

5.1. Un riesame.

Non sarà a questo punto inutile riprendere in esame per un momento anche le canzoni con esatta corrispondenza nei trovatori, e segnatamente le prime tre, tutte composte secondo una logica affine e cioè, generalizzando, $a b, a b; x x y + w w y$ (ovvero *S'eo doglio* $a b, a b; c c b$; *Dolce coninzamento* $a b, a b; c c b, c c b$; *Amor non vole* $a b, a b; c c d, e e d$). È notevole che per tutte le tre canzoni vi sia esatta corrispondenza ma è opportuno rilevare, almeno per *Dolce coninzamento*, un notevole margine di casualità nel riscontro: le strofe di questa canzone sono tutte a sirma variabile⁴⁶, quindi con diversa attualizzazione rispetto al tipo («complessivo») $a b, a b; x x y, w w y$. Fra le quattro strofe della canzone, la II ($a b, a b; c c b, c c b$) è la sola con riscontro preciso: delle altre nel Frank non v'è traccia. Del resto, applicando anche a *Amor non vole* (= Frank 401: 1-2) lo stesso ragionamento impiegato per *Tropo son dimorato*, giungeremo a risultati non dissimili: abbiamo visto come l'identificazione di uno schema rimico (non sillabico) identico individui un ambito di pertinenza, una più precisa vicinanza magari, non una «fonte». Anche per gli schemi del tipo $a b, a b; x x y, w w y$ si dovrà dunque guardare, al di là delle identità, come ad insiemi rivelatori di un gusto e di probabili manipolazioni esercitate dal Notaro in un certo gruppo di suoi componimenti. Il grado delle manipolazioni sarà certo inferiore a quello rilevato per le canzoni senza riscontri ma manipolazione vi deve comunque essere stata, investendo quanto meno la permanenza o il cambio delle rime fra volte e piedi, forse lo stesso raddoppio delle sirme in volte, come indurrebbe a pensare il caso di *Amor non vole* ($a b, a b; c c d, e e d$) ben difficilmente derivabile da Frank 401: 1-2 pur scontando l'inquietante presenza (accanto a Guiraut Riquier) di Lanfranco Cigala. Se passiamo perciò ad una verifica ancora più vasta, esaminando nel Frank l'intero ambito del tipo $a b, a b; x x y + w w y$, gli schemi da rimettere in gioco sono peraltro pochissimi (e quindi l'ambito rimane ristretto): fra questi è però certamente Frank 376: 1-16 $a b, a b; c c d$ ove alla solita presenza dei contemporanei si affianca quella massiccia di trovatori «classici», compreso un archetipo quale *Lancan li jorn* di Jaufre Rudel, un *auctor* la cui presenza, magari $m e d i a t a$, è fra le più continue nel canzoniere del Notaro. Si intende dire che mentre sembra assodata l'organica compenetrazione del Notaro nella storia metrica a lui contemporanea, con reazioni e modi di sviluppo anche molto originali, non si può escludere che in qualche caso un grande modello abbia potuto fornire lo stimolo ad una reinterpretazione metrica attualizzante. Potrebbe essere il caso di *Amor non vole* (dalla quale è però assente ogni accenno alla tematica della «lontananza», a conferma eventualmente del metodo compositivo lentiniano) e, più verosimilmente ancora, di *Tropo son dimorato* (da Folchetto). Correremmo altrimenti, ben pesantemente, il rischio di una

⁴⁶ Per la nozione di «sirma variabile» (altri preferiscono la dizione «canzoni eterostrofiche», nel nostro caso troppo estesa e generica) cfr. R. ANTONELLI, *Ripetizione di rime* cit., pp. 169-176.

formalizzazione eccessiva, «estremistica», non rispettosa (neppure a livello di ipotesi di lavoro) dei tanti possibili modi di trasmissione e riuso: la ricerca delle relazioni formali, anche ove non lo si sia esplicitamente avvertito, rappresenta un possibile percorso indicativo, non la totalità della pista. Quel che ci interessava sottolineare, era il tipo di rapporto m e t r i c o del Notaro con i suoi predecessori, come risulta da un'indagine puramente m e t r i c a, allo scopo di proiettarne i risultati nell'analisi della struttura del sonetto.

6. Primi bilanci (e prefigurazioni del sonetto).

Riassumiamo allora, per chiarezza, le principali indicazioni finora raccolte.

Per un certo numero di componimenti il Notaro si dimostra molto vicino, presumibilmente fino al vero e proprio calco, alla tecnica formale dei trovatori, con marcata e risoluta preferenza verso rimatori contemporanei o immediatamente precedenti. Proprio due fra i tre componimenti corrispondenti a schemi fortunatissimi presso i provenzali (*Ben m'è venuto*, ma senza le rime interne, *La 'namoranza disiosa*) utilizzano anche altre tecniche quasi emblematiche del sistema modellizzante: in *La 'namoranza disiosa* il collegamento rigoroso a *coblas capfinidas* (di gran successo, come il discordo, nei trovatori quasi immediatamente precedenti il Notaro); in entrambi quello a *coblas unissonas*, una tecnica molto rara in Italia (nel Notaro solo un'altra canzone, *Poi no mi val merzé*, ha lo stesso collegamento). Analoga riflessione si può fare per il collegamento a *coblas doblas* ancora più raro tra i Siciliani (e in Italia), anch'esso da considerare quasi emblematico della lirica d'Oltralpe: impiegato da Giacomo in *Troppo son dimorato* trova compagnia soltanto presso Jacopo Mostacci *Di sì fina ragione*. *Troppo son dimorato* è peraltro una rielaborazione da Perdigon *Trop ai estat*, reinterpreta in uno schema perfettamente corrispondente a Lanfranco Cigala ma altrimenti pressoché inesistente e di complessa lettura, per quel che riguarda la sua genesi, rispetto alla tradizione provenzale. Già però fra gli schemi per i quali l'influsso provenzale è evidente (escludendo appunto *Troppo son dimorato*), è notevole l'indipendenza del Notaro nell'impiego delle formule sillabiche: il ri-uso eventuale di una struttura rimica non implica assolutamente quello prosodico; disposizione rimica e formula sillabica sono trattati i n d i p e n d e n t e m e n t e.

Negli altri componimenti con riscontri precisi presso i trovatori (*S'èo doglio*, *Dolce coninzamento*, *Amor non vole*) la singolarità del riscontro e peraltro, al tempo stesso, la compattezza delle tre formule rimiche (tutte iscrivibili in un t i p o generale) delineano probabilmente un a m b i t o di pertinenza più che fonti precise e lasciano intravedere un'iniziativa del Notaro sullo stesso schema rimico.

La singolarità del calco sarà allora tanto più sospetta per *Troppo son dimorato*, che per procedimento compositivo va probabilmente accostato più che ai casi precedenti ai componimenti senza precisi riscontri, dimostrandosi molto vicino di fatto nientemeno che a *Madonna, dir vo voglio*: entrambi traduzioni ed entrambi completamente indipendenti dai modelli a livello metrico. Così come, e viceversa, indipendenti dalle eventuali fonti metriche si sono dimostrati dal punto di vista tematico e contenutistico i componimenti con puntuali precedenti metrici trobadorici.

Nelle canzoni senza precisi riscontri trobadorici Giacomo si rivela fortemente attratto da una tecnica c o m b i n a t o r i a, non solo in accostamenti inediti di schemi rimici e di formule sillabiche ma anche nella contaminazione di piedi e volte di canzoni diverse, scomponendo schemi precedenti o, più probabilmente (in fondo la

differenza non è grande), utilizzando schemi-matrice di un'intera stanza (ad esempio | a b b a a b b a |) come veri e propri piedi, con l'aggregazione di una sirma o di due volte (da interpretare con ogni probabilità come sirme raddoppiate). In taluni casi l'inesistenza presso i trovatori di moduli o schemi-matrice e di semplici fronti affini a quelle lentiniane induce a pensare che Giacomo intervenisse sulla stessa fronte del modello, variandola con l'uso di rime interne o raddoppiandola, con cambiamento di rime nel secondo piede (ad esempio *a b a c, d b d c*).

Le formule sillabiche sono usate in talune canzoni proprio per marcare le partizioni metriche, spesso di strutture totalmente o parzialmente innovative (*Madonna, dir vo voglio, Guiderdone aspetto avere* per piedi e volte; *Ben m'è venuto; Uno disio, Amando lungiamente, Troppo son dimorato, Poi no mi val* per i soli piedi): questi schemi risultano comunque tutti senza precedenti trobadorici.

Sembra inoltre da escludere (salvo singoli e particolari casi, e solo per le sirme indivise) un procedimento compositivo basato sull'addizione e sottrazione di rime.

Piacere combinatorio, simmetricità della stanza (sia dal punto di vista rimico che sillabico), con sottolineatura insieme di stabilità e movimento dialettico interno, sono organicamente connessi ad un altro dato forte che caratterizza il metodo e il sistema compositivo del Notaro: l'*a l l u n g a m e n t o* della stanza rispetto ai più consueti modelli trobadorici, un fenomeno del resto ben visibile, e inevitabilmente, proprio negli schemi più originali.

Il fatto che due fra gli schemi più complessi e nuovi coincidano colla traduzione da Folchetto e col riadattamento da Perdigon non permette però di interpretare la ricerca metrica del Notaro secondo una progressione lineare che proceda dal modulo più semplice e vicino ai trovatori al più complesso: almeno nella misura in cui non è possibile pensare semplicisticamente alla traduzione da Folchetto come ad una «prova» d'autore, al primo approccio, quasi sperimentale, ad una poesia in volgare 'italiano' (la posizione di apertura di *Madonna, dir vo voglio* nel canzoniere Vaticano è certo un riconoscimento autorevole ma più culturale che cronologico). I momenti complessi e quelli semplici, a livello strutturale (rimico e prosodico) e a livello linguistico, possono essersi svolti secondo presenze che la stessa contraddizione interna a *Madonna, dir vo voglio* impone di ammettere o comunque, prudenzialmente, di riconoscere. Ne consegue un altro necessario riconoscimento: la libertà e il dinamismo con cui il Notaro si rivolge ai modelli provenzali, sia sul piano linguistico (le stesse modalità di traduzione da Folchetto e il riadattamento da Perdigon) che metrico (riuso dei materiali trobadorici in strutture nuove). È però ugualmente giusto e utile sottolineare anche le affinità del metodo compositivo del Notaro con la ricerca formale trobadorica. Giacomo da Lentini appare vicino alle *p r o b l e m a t i c h e* della generazione a lui immediatamente precedente e contemporanea e di fatto *a n t i c i p a i n d i p e n d e n t e m e n t e* e con maggiore coerenza e lucidità formale, tendenze e moduli della generazione a lui successiva. La produzione dei trovatori più tardivi risulta perciò, contrariamente a quanto si è pensato finora, estremamente importante: la prospettiva corretta non deve essere l'individuazione di «fonti» ma di una cultura, di un metodo, ed eventualmente delle loro ragioni, interne (il singolo pezzo e la sua struttura) ed esterne (il sistema).

Da questo punto di vista una grave distorsione della prospettiva storiografica potrebbe essere indotta dalle già lamentate lacune del *Répertoire métrique* del Frank. Potrebbe rimanere cioè inevasa una questione molto importante: le caratteristiche metriche del Notaro sono esclusive o si inseriscono in una tendenza finora poco nota? Un pur rapido controllo sui trovatori più ricorrenti nelle precedenti analisi (ivi

compresi gli autori di *descort*) fornirà qualche risposta preliminare e magari contribuirà a recuperare piste finora tralasciate nell'indagine «trasversale» troppo mirata (ma in tali limiti esaustiva), condotta nelle pagine precedenti.

Abbiamo perciò esaminato con particolare riguardo — e con tutte le cautele possibili, data l'assenza di strumenti adeguati — gli schemi metrici usati da Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Albertet de Sisteron, Arnaut de Maruelh, Elias de Barjols, Elias Cairel, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Guilhem Augier Novella, Guilhem de la Tor, Guiraut de Calanso, Lanfranco Cigala, Peire Ramon de Tolosa, Peire Vidal, Perdigon, Pons de Capduoill, Raimbaut de Vaqueiras, Sordello, Uc de St. Circ.

La preferenza per piedi del tipo |a b, a b| e |a b, b a| è ovviamente scontata: singole attestazioni diverse riguardano principalmente il tipo |a b c| (i già noti Folchetto di Marsiglia (?) e Lanfranco Cigala, con l'aggiunta possibile di Gaucelm Faidit e dell'interessante Arnaut de Maruelh, con tre pezzi) o |a b b c| (ancora Folchetto, con Gaucelm Faidit, Arnaut de Maruelh, Guiraut de Calanso, Aimeric de Peguilhan, Elias de Barjols, Peire Ramon de Tolosa, Guiraut de Calanso). L'aspetto importante è però che la quasi totalità degli autori citati concede pochissimo o nessuno spazio (al di là del tipo |a b, a b| e del dubbio |a b, b a|) a stanze divise in piedi e sirma e tantomeno in piedi e volte. In Folchetto la sola (e dubbia) *S'al cor plagues A B B C, C B B C; A A* (= Frank 690: 1); in Raimbaut de Vaqueiras la già citata *Eissamen* (= Frank 195: 2) *A A B, C C B; D D*; in Gaucelm Faidit *D'un amor* (= Frank 189: 1)

a a b c, a a b c; d d d e, f f f e
7 4 8 4' 7 4 8 4' 3 4 4 6' 3 4 4 6'

forse da reinterpretare, diversamente dal Frank, in *a b, a b; c d e d*; in Guiraut de Calanso *Una doussa* (= Frank 202: 1)

a a b, c c d; e e d f f
8 4 8 4 8 4 8 4 8 10

Dunque: tripartizione su piedi complessi molto rara, quadripartizione praticamente assente: in linea di principio, e per contro, sarà opportuno ricordare invece quanto sia frequente presso i trovatori l'adesione *integrale* a schemi rimici e sillabici di componimenti precedenti (fino alla ripetizione delle stesse serie rimiche)⁴⁷.

7. Verso il sonetto: «ottava» provenzale e «ottetto» siciliano?

È però proprio all'interno dei piedi di uso più comune (*a b, a b*) e preferiti anche da Giacomo e dai Siciliani, che troviamo uno schema che si impone comprensibilmente alla nostra attenzione, e non solo per la probabile quadripartizione in piedi e

⁴⁷ Un'ottima analisi generale in J. H. MARSHALL, *Pour l'étude des contrafacta* cit. Utilizza anche indicazioni metriche in un tentativo di identificare la tipologia delle citazioni trobadoriche M. L. MENECHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984, sp. pp. 101-163.

volte: si tratta di *a b, a b; a b, a b.* (= Frank 225: 1-6) usato da Raimbaut de Vaqueiras (392, 4) e Guiraut de Calanso (243,4) oltre che da Guiraud lo Ros (240, 3), dall'anonimo 461, 143 e dal molto significativo Cerveri (con due pezzi, 434, 7b e 434a, 74). È difficile per la verità definire con immediata sicurezza le partizioni della serie rimica *a b a b a b a b.* È presumibile, come nel caso di altri schemi-matrice già esaminati (*|a a b a a b|* = Frank 91: 1-17 e specialmente *|a b b a a b b a|* = Frank 476: 1-9, tutti mediamente frequentati), che dai piedi *a b, a b* più una sirma si sia passati ad un tipo *a b, a b; x y* ovvero anche *a b, a b; a b* e quindi *a b, a b; a b, a b.* Certo è che tale schema con *|a b|* ripetuto quattro volte è impiegato presso trovatori «moderni» nella forma *a b a b, a b a b* oppure come doppio *|a b|* diviso in due piedi e seguito da una sirma (cfr. ad esempio Frank 227: 1-3 *a b a b, a b a b; a a b*) e che in ogni caso, bipartita o quadripartita che fosse, esisteva prima del Notaro (al di là dei discordi) una stanza di canzone di otto versi rimati *a b a b a b a b,* recepibile come «ottava»: cfr. soprattutto la canzone di Guiraut de Calanso 225: 4 con due tornate entrambe di quattro versi e dunque, come poi, più chiaramente ancora, in Cerveri, con identificazione di una «sirma» di quattro versi *a b a b.*

Più difficile giudicare della partizione tra fronte e sirma di altri schemi con sequenza iniziale *a b a b a b a b.* Si veda ad esempio Frank 226: 1-9⁴⁸ *A B A B A B A B A* (tutti decasillabi!), da leggersi *f o r s e A B A, B A B; A B A* stando al solito alle indicazioni delle tornate, in maggioranza di tre versi: ma 226: 1 (una *t e n z o n e* tra Alberto Malaspina e il «solito» Raimbaut de Vaqueiras) ha due tornate di quattro versi, segno (come l'anonimo 225: 5 [= 461, 143]) di possibili diverse interpretazioni della stessa struttura. E si noti anche che *t u t t i i* componimenti di Frank 226: 1-9 *A B A B A B A B A* sono tenzoni o *coblas.*

Appare comunque molto probabile che tra Frank 225 (il nostro *a b a b a b a b*) e Frank 257: 1 (*a b a b, a b a b; c d d c d* Pons de Capduelh⁴⁹) si debba situare il contesto formale e storico all'origine dell'«ottetto». In un certo senso sarebbe persino inutile andare alla caccia degli schemi più vicini al sonetto: a noi basterà intanto stabilire che esistono piedi *a b a b, a b a b* seguiti da una sirma (come conferma anche l'evoluzione assolutamente parallela del tipo *|a b b a a b b a|*)⁵⁰, sviluppatasi con ogni probabilità dallo/con lo schema *a b a b a b a b* (o meglio, dal modulo *|a b a b|*) per costruire una strofa *p i ù l u n g a* ovvero per rispondere ad una richiesta di gusto che è esattamente la stessa individuabile nella ricerca metrica e negli schemi più innovativi del Notaro. Incontreremo così il già citato 227: 1-3 (Conte di Bretagna e per due volte, di nuovo, Lanfranco Cigala) *a b a b, a b a b; a a b* tutti ottosillabi; il più dubbio Frank 228: 1-2 (Guilhem de Berguedan e Cerveri) *a b a b a b a b a b*

⁴⁸ Eccone i dati essenziali, desunti al solito dal Frank *Répertoire métrique*, seconda colonna:

1 Alb Malasp. 15, 1. tens. 6 d 9, 2-4. 2 Bt Carb. 82, 50. cobl. 1 c 9. 3 Blacst. 96, 10. cobl. 1 c 9, 1-3. 4 El Barj. 132, 7 a. tens. 4 s 9, 2-3. 5 Lanfr Cig. 282, 1 b. tens. 8 d 9, 2-3. 6 Nic Tur. 310, 3. cobl. 1 c 9, 1-3. 7 Rb Hyères. 391, 1. cobl. 1 c 9. 8 Sim Dor. 436, 2. tens. 6 d 9. 9 Uc St-C. 457, 36. cobl. 1 c 9, 1-3.

⁴⁹ 375, 11. Tutti esasillabi, maschili e femminili?

⁵⁰ Cfr. gli schemi Frank dal n° 476 al n° 481. Il parallelismo evolutivo del tipo *|a b b a a b b a|* rispetto al «nostro» *|a b a b a b a b|* ma la maggiore rarità degli schemi in cui *|a b b a a b b a|* assume realmente la funzione di due piedi può forse ulteriormente mostrare perché i primi sonetti si sviluppino secondo l'«ottava» *|a b a b a b a b|* e non secondo *|a b b a a b b a|*, poi recuperata nella tradizione successiva, in quanto assolutamente «ovvia» quale variante di due piedi di quattro versi (esattamente come era avvenuto nella canzone).

probabilmente da leggere come sei versi (tripartiti o bipartiti?) seguiti da altri quattro, dunque *a b a b a b; a b a b*; ci interesserà anche Frank 230 *a b a b a b a b; a b a b* ma solo per i primi due pezzi, entrambi interamente di esassillabi (Elias Fonsalada 134, 2 e Raimon de Miraval 406, 16a), e non per Bernart de Ventadorn 230: 3 - 70, 25 e Cerveri 230: 4 - 434, 7a molto probabilmente da reinterpretare come composti di versi lunghi; anche Frank 231: 1 *a b a b a b a b a b a b a b a* (= Raimbaut de Vaqueiras 392, 14) composto da esassillabi e quadrisillabi alternati sarà da ricomporre in versi lunghi; più congruente Frank 232: 1 *a b a b a b a b; a b a b a b* tutto in eptassillabi e con strofa di quattordici versi (è una tenzone, quasi un 'vero' sonetto, senza cambio di rime nel sestetto: Bonifacio Calvo 101, 11a). Il caso Frank 235: 1-4 *a b a b a b a b* sarà forse da porre accanto a Frank 226: 1-9 poiché la tornata sembra confermare una tripartizione in *a b a, b a b; a b b* (non sicurissima peraltro, visto che esisteva anche una fronte tripartita *a b. a b. a b* + sirma *a b b a* come testimonia il successivo Frank 236: 1-2 [tutti esassillabi]). Ottave sono invece certamente attestate in Frank 238: 1 (Gui de Cavaillon 192, 3) *a b a b, a b a b; c b c b* (dunque con cambio di rime nella sirma), così come in Frank 240: 1 *a b a b a b a b; c c b* (tutti eptassillabi, Peire de Valera 362, 3); e ancora in Frank 239: 1-4 *a b a b, a b a b; c c* (Guiraut Riquier 248, 65, Bertran d'Alamanon 76, 15, Sordello 437, 1, Peire Cardenal 335, 70).

È per contro più problematico riconoscere ottave negli schemi Frank dal numero 241 al 248, tutti organizzati per versi «brevi» (tranne il pur lontano 244: 1 con strofa di venti versi) interpretabili come «lunghi» con conseguente ridefinizione dello schema. Dei rimanenti sono invece fruibili ai nostri fini forse Frank 249: 1 (= Uc de la Bacalaria 449, 3) *a b a b a b a b; c c d*, come Frank 251: 1 (= Gaucelm Faidit 167, 20) *a b a b a b a b; c c d c d*, e il già ricordato Frank 257: 1 (Pons de Capdoill 375, 11) *a b a b a b a b; c d d c d* (tutti esassillabi), fra i quali si trovano perfettamente a loro agio proprio i tre sonetti in provenzale dovuti agli italiani Dante da Maiano e Paolo Lanfranchi⁵¹, oltre a schemi più dubbi, con versi corti (come Frank 253: 1 Peire d'Alvernya 323, 20, Frank 254: 1 Peire Vidal 364, 46, Frank 256: 1 Guiraut d'Esplanha 244, 15).

Sarebbe utile seguire sul Frank anche la sequenza del tipo *a b, a b e a b a b a b* + sirma, sia per le indicazioni relative alla fronte sia per quelle sui tipi di sirma ad essa abbinati. La situazione ci sembra però, per i fini più immediati, già abbastanza chiara. Posto che il sonetto in Giacomo appare costituito da due parti, l'una costituita da un'ottava (meglio, «ottetto»), sempre in *a b a b a b a b*, l'altra da un «sestetto» nelle varianti $|a a b a a b|$, $|a b a b a b|$, $|a b c a b c|$ ⁵² e posto che nei provenzali (e in tutta Europa) manca un preciso antecedente (il che del resto avrebbe solo spostato i termini cronologici e culturali del problema non il problema stesso), sembra corretto analizzare separatamente le due parti (così come abbiamo fatto per la stanza di canzone).

⁵¹ Può essere interessante notare che l'interpunzione metrica dei sonetti di Dante da Maiano nel canzoniere provenzale *c* (ove si distingue anche fra le quartine dell'ottetto) presenta aspetti singolari sia rispetto ai canzonieri italiani più antichi, sia rispetto, forse, al tipo trobadorico. Omogenea invece al normale uso dei canzonieri provenzali la trascrizione metrica del sonetto di Paolo Lanfranchi: sull'argomento mi permetto di rimandare alla relazione *L'interpunzione metrica nei canzonieri antico-italiani*, presentata al Convegno internazionale sull'interpunzione svoltosi a Firenze il 19-21 maggio 1988 e in corso di stampa nei relativi atti.

⁵² In quest'ultimo tipo sono iscrivibili anche le varianti (per ripetizione di una rima dell'ottetto) rilevabili nella tenzone fra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo.

Sarà allora ancora più difficile non individuare l'antecedente dell'ottetto nel contesto metrico precedente il Notaro e da questi ben tenuto presente. Potremo prescindere facilmente dal problema rappresentato dalla formula sillabica, visto che Giacomo da Lentini anche ove riprenda schemi trobadorici introduce sempre (o quasi, a voler essere prudentissimi) nuove formule sillabiche: si potrà semmai sottolineare come le formule monometriche di decasillabi vedano accresciuta la loro fortuna proprio presso gli stessi trovatori (specie nelle *coblas*) che abbiamo incontrato massicciamente presenti fra gli schemi di «ottava» compresi tra Frank 225 e Frank 257.

Potremo dunque interpretare l'ottetto come composto di due moduli (piedi?) |a b a b|, anche contro le stesse (posteriori) indicazioni dei primi manoscritti relatori, che non distinguono l'ottetto in piedi.

8. La prima «ottava» in antico-italiano, il primo «sonetto» in provenzale, e il (primo?) sonetto del Notaro.

Si diceva che nell'economia di questo lavoro non è importante cercare gli antecedenti precisi del Notaro: del resto, se di invenzione si tratta, non ve ne dovrebbero essere. Sul piano linguistico però non si potrà fare a meno di notare qualcosa di sorprendente sinora non rilevato dagli osservatori, forse per la diversità di approccio metodologico o per essere il componimento del quale stiamo per parlare costruito su una formula sillabica diversa da quella del sonetto (ma ora sappiamo appunto che la formula sillabica è ininfluyente nell'acquisizione e ricombinazione di schemi rimici da parte del Notaro). Posto dunque che un sonetto lentiniano è formato da un'«ottava» di tipo |a b a b a b a b| più un sestetto (in tre varianti), la prima «ottava» italiana non sarà del Notaro ma proprio di un trovatore, quel Raimbaut de Vaqueiras di Frank 225: 3 (392, 4), già citato: ovvero il «discordo» plurilingue *Aras quan vei* che ci offre una strofa in volgare italiano, perfettamente rimata in *a b a b a b a b*, e sia pure con formula sillabica di eptasillabi (maschili e femminili):

Io son quel que ben non aio
ni jamai non l'averò,
ni per april ni per maio,
si per madonna non l'ò;
certo que en so lengaio
sa gran beutà dir non so,
çhu fresca qe flor de glaio,
per qe no m'en partirò.⁵³

Non vogliamo sostenere il principio del *post hoc ergo propter hoc*, né utilizzare strumentalmente le altre «coincidenze» che Raimbaut e la strofa (e il discordo) ci offrono per ricostruire itinerari magari affascinanti ma non provabili (il che non vuol dire necessariamente improbabili). Resta il fatto che prima del Notaro, in un componimento certo famoso (poi utilizzato nelle *Leys d'Amors* per la stessa definizione del discordo⁵⁴), un trovatore a noi noto per aver composto altre canzoni comprese tra i

⁵³ ed. LINSKILL p. 192.

⁵⁴ E relato da otto manoscritti, fra i quali di nuovo il canzoniere Giraud (f).

possibili modelli formali del Notaro, inserisce la prima «ottava» in italiano. È difficile pensare, con tutta la prudenza possibile, che simili esperimenti provenienti da veri *auctores* potessero rimanere ignoti presso i traduttori (e il primo, coltissimo) dell'esperienza trobadorica nella penisola italiana. In ogni caso è proprio una bella coincidenza, di quelle che possono confermare (pericolosamente, in assenza di prove «sicure»? ma quali?) quantomeno l'identificazione di un contesto storico-culturale, oltre che metrico, molto preciso.

Anche sul piano metrico, in realtà, l'avvicinamento alla zona di produzione dell'«ottava»⁵⁵ cospira a produrre qualche risultato forse «casuale» ma comunque degno di meditazione e almeno simbolicamente significativo. Tra gli schemi del sestetto, infatti, oltre ai tipi più comuni (| a b a b a b | e | a b c, a b c |), è attestato presso Giacomo anche il tipo | a a b, a a b | : è usato nel sonetto più difficile e ricco dal punto di vista metrico e retorico, *[E]o viso e son diviso*. e forse anche in un sonetto molto vicino ai modelli trobadorici, *Sì como 'l parpaglion*, ove sembra tradotto o ripreso da Folchetto di Marsiglia il topos esordiale. Lo schema del sestetto di *Sì como 'l parpaglion* non è sicurissimo (| a a b, a a b | oppure | a b c, a b c | ?); chiarissimo è invece quello di *[E]o viso* intarsiato nell'ottetto e nel sestetto su preziosismi retorici e su ripetizioni di rime e di rimanti equivoci. Prescindendo dalle pur importantissime rime interne e riconducendo lo schema ai soli endecasillabi (A B A B A B A B; A A B, A A B) per *[E]o viso* si può trovare di fatto un perfetto corrispondente in un altro autore, Lanfranco Cigala, dimostratosi più volte vicinissimo quantomeno alla problematica metrica individuabile nel Notaro. Se guardiamo nella sua intrezza al già citato Frank 227: 2 (= Lanfranco Cigala 282, 15 *N'Anric*), troveremo che il componimento, un sirventese di due sole strofe *unissonans*, si chiude con una tornata di tre versi uguale alla sirma. Dunque, nel manoscritto, e per il lettore, con un'ultima strofa rimata a b a b a b a b; a a b + a a b: ovvero e s a t t a m e n t e lo schema di *[E]o viso*.

L'indicazione può risultare un semplice gioco di prestigio ma anche qualcosa di più serio, una volta che si passi all'esame dei possibili antecedenti del sestetto e soprattutto del modo in cui fu anch'esso elaborato, «inventato», non isolando la questione formale dalla tradizione «materiale» e cioè dai modi concreti (composizione e fisionomia grafica dei manoscritti) con cui il Notaro e i Siciliani lessero la poesia trobadorica.

Abbiamo visto che Giacomo nelle sue canzoni più complesse e innovative «allunga» la strofa, raggiungendo talvolta la misura faticosa di quattordici versi: la struttura conseguente, molto ben scandita nella formula sillabica, si basa su una duplicazione della fronte e della sirma (ovvero, in *Amando lungiamente*, su due piedi «lunghi» [otto versi] e su una sirma «lunga» [sei versi!] e peraltro in qualche modo simmetricamente disposta). La duplicazione di sirme «complesse» e la quadripartizione della stanza sembrano, malgrado isolati esemplari provenzali, una vera e propria caratteristica della Scuola siciliana, inaugurata e imposta, con ogni probabilità, proprio dal Notaro, che sviluppò, contemporaneamente o appena prima di altri provenzali, elementi e stimoli del gusto metrico della poesia trobadorica immediatamente precedente. Posta la volontà/opportunità di disporre anche per la nascente poesia «federiciana» di un componimento e di un genere monostrofico, polivalente, di tonalità minore, sul tipo

⁵⁵ Saranno successivamente da esaminare unitariamente gli schemi metrici con «ottava» iniziale e alcuni generi quali la *dansa* e la ballata.

delle *coblas*/tenzioni, la via per arrivare a definirne la struttura non poteva che essere quella disponibile e/o immaginata e praticata per le canzoni, a prescindere dalla cronologia interna dei generi e degli schemi usati dal Notaro: sarà infatti difficile supporre che il sonetto preceda tutte le canzoni e la conseguente riflessione lentiniana sui modelli trobadorici.

La grandissima parte dei componimenti classificati dal Frank come «coblas» è su strutture pari di otto versi (circa duecento) e di dieci versi (circa novanta): più rare ma ancora significative quelle di nove versi (circa cinquanta); ancor più rare quelle di sette versi (poco più di trenta) e sei versi (circa diciassette). Sopra i dieci versi c'è un gruppetto non esiguo di *coblas* che si suddividono fra strutture di undici versi (circa quindici), dodici (quasi trentacinque), tredici (cinque), quattordici (c i n q u e), quindici (cinque), sedici (cinque). Le strutture su quattordici versi sono un'eccezione: anche fra le strofe di canzone ne abbiamo contate poche (poco più di trenta) rispetto alla massa dei componimenti provenzali.

Se esaminiamo la lunghezza strofica delle strutture usate in almeno cinque componimenti (fino a quelle più frequentate), un campione dunque altamente significativo, ne ricaviamo il seguente prospetto:

Tipo di strofa	Schemi rappresentati	Numero componimenti	vs «Coblas»
8 vv.	27	740	200
10 vv.	9	167	90
9 vv.	16	164	50
7 vv.	16	156	32
6 vv.	10	95	17
12 vv.	6	46	35
11 vv.	1	5	15
13 vv.	0	0	5
14 vv.	0	0	5
15 vv.	0	0	5
16 vv.	0	0	5

Il quadro ha naturalmente un valore relativo, sia perché i criteri di classificazione delle *coblas* sul *Répertoire métrique* del Frank sono molto criticabili in quanto disomogenei, sia perché la comparazione avviene tra dati tendenzialmente esaustivi (le *coblas*, che comprendono anche schemi a frequenza molto bassa o addirittura isolata) e dati desunti dai soli schemi con frequenza da medio-bassa ad alta. Ferma restando tale riserva, sembra peraltro più che lecito attribuire un certo valore alle linee generali di tendenza. Fra i trovatori, la frequenza relativa di componimenti con strofe lunghe tra i dieci e dodici versi è molto più alta (specie nelle serie pari) di quella rilevabile presso le strofe inferiori agli otto versi. La strofa di otto versi, in quanto rappresentata nei tre schemi più usati nella poesia trobadorica (Frank 624: 1-92; 382: 1-112; 577: 1-306, e cioè 610 componimenti rispetto al totale di 740) rimane un perno centrale intorno al quale ruotano anche le *coblas*, ma non riesce a mascherare la tendenza del genere *cobla* ad allungare la strofa, per ragioni del resto evidenti: se il discorso si deve concentrare su una sola strofa, occorrerà che tale strofa non sia troppo corta, pena la riduzione dei componimenti corti a livello epigrammatico. La tendenza è del resto confermata anche da sondaggi più specifici: infatti i due schemi più fortunati delle strofe a dodici versi (Frank 392: 1-11 e Frank

598: 1-13) li troveremo frequentati, rispettivamente, l'uno da Cadenet (due pezzi), Aimeric de Belenoi, Guilhem de l'Olivier, Bertran Carbonel (sette pezzi) e da Peire Vidal, l'altro da Elias Cairel (quasi sicuramente però da espungere), Aimeric de Peguilhan, Raimbaut de Vaqueiras, Arnaut Peire d'Agange (tutti con una canzone), Guiraut Riquier (in tenzone) e da *coblas esparsas* dei soliti Guilhem de l'Olivier e Bertran Carbonel. Quanto a dire, di nuovo, dai trovatori immediatamente precedenti il Notaro e dai loro successori. Se poi raccogliamo i soli esempi sicuri di strofe di quattordici versi desumibili da uno spoglio c o m p l e t o del Frank, delle trenta della prima raccolta non salveremo più di una dozzina di esemplari e t u t t i opera di trovatori assolutamente omogenei alla tipologia sin qui rilevata ⁵⁶.

Il Notaro si inseriva dunque in una situazione che tendeva, per il genere «basso» e di scambio rappresentato dalle *coblas* e dalle tenzoni, ad una strofa più lunga di quella «classica», con prevalenza di formule sillabiche a versi «lunghi». È difficile sfuggire all'impressione che anche a livello s i m b o l i c o ci si trovi di fronte esattamente alla stessa situazione rappresentata nel sonetto: un otetto seguito da un sestetto che ne dilata i confini e rende il tutto realmente «autonomo» in quanto capace di articolare dialetticamente il discorso interno. Al di là dello stesso livello simbolico, una comparazione a livello di repertori metrici ⁵⁷ fornirà però indicazioni ancora più significative: i trovatori prediligevano, al di fuori delle *coblas*, strofe di lunghezza variabile fra i sei e i dieci versi (circa 1322 componimenti sul totale dei 1373 esaminati nella tabella riportata più sopra). Nei poeti siciliani il rapporto è chiaramente invertito: a fronte di circa 47 canzoni con lunghezza strofica compresa fra i sette e i dieci versi ne contiamo circa 53 con strofa lunga tra gli undici e i quattordici versi, con forte presenza proprio di quella strofa a quattordici versi già attestata in due esemplari del Notaro (in tutti i Siciliani ne contiamo infatti quattordici esemplari).

Un discorso analogo si potrebbe fare per il tipo di verso usato nel sonetto e innanzitutto per la scelta monometrica: nei trovatori è i n e s i s t e n t e la strofa monometrica di quattordici endecasillabi, ma è usatissima la strofa monometrica di otto decasillabi e sempre con assoluta prevalenza dei soliti poeti il cui gusto metrico (e culturale) è stato individuato come vicino a Giacomo. La scelta del Notaro per la formula monometrica di q u a t t o r d i c i endecasillabi avrà però ubbidito anche e soprattutto a simmetrie parallelistiche (due «piedi» + due «volte») e ad una logica discorsiva interna: alla necessità cioè di una dilatazione «orizzontale» della parola, (corrispondente all'«allungamento» verticale) che riequilibrasse la struttura e consentisse una dialettica interna ed un livello discorsivo articolato e, per quanto condensato, compiuto ⁵⁸. E ciò tanto più facilmente in quanto la distinzione fra un otetto e

⁵⁶ Si tratta di Frank 10: 1-2 = Gui de Cavillon 192,1 e Peire Bremon de Tolosa 330, 20; Frank 173: 1-2 = Raimon d'Avignon 394, 1 e Anonimo 461, 225; Frank 232: 1 = Bonifacio Calvo 101, 11a; Frank 280: 1 = Paulet de Marselha 319, 6; Frank 583: 1 = Anonimo 461, 137; Frank 586: 1 = Guilhem de l'Olivier 246, 58; Frank 399: 1-3 = Raimon d'Avignon 394, 1 Guilhem de l'Olivier 246, 59 Aimeric de Peguilhan 10, 46; Frank 641: 1 = Guilhem de l'Olivier 246, 42.

⁵⁷ La presenza di alcuni cosiddetti siculo-toscani nel *Repertorio metrico della scuola siciliana* cit., non determina comunque perturbazioni significative.

⁵⁸ Acutissime osservazioni al riguardo (a prescindere da singole proposizioni non più accettate e accettabili) ha formulato L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura* cit., p. 65 (ed è sorprendente e confortante notare quanto l'intuizione del grande lettore di testi corrisponda anche, in punti decisivi, alle deduzioni desumibili dall'analisi delle strutture metriche).

un sestetto, l'uno a ritmo binario, l'altro ternario, garantiva contro l'eventuale monotonia rimica e ritmica.

Le sollecitazioni esterne e le preferenze interne per una strofa lunga (e «larga», di tutti endecasillabi), sembrano a questo punto sufficientemente chiare: permettono di ricostruire le ragioni storico-poetiche e i modi di un'«invenzione»: nulla di più ma neppure nulla di meno, visto che di «invenzione» comunque si tratta.

9. Il sestetto e i primi tipi di sonetto.

Ma come si è formato quel sestetto e quell'intreccio unitario? Qui mi sembra che siamo ricondotti al problema formale rappresentato da alcune delle ottave + sirma identificate negli schemi Frank dal 225 al 257 e già analizzate: in particolar modo, almeno a livello simbolico, a quel Frank 227: 1-3 in cui si colloca Lanfranco Cigala 282, 15 *N'Anric*.

Giacomo da Lentini non poteva infatti avere dinanzi a sé che due ipotesi: o «allungare» la strofa di canzone per raddoppiamento di fronte e sirma, magari inserendosi in uno specifico filone trobadorico, o accostare all'ottava una sestina indipendente, desumibile da altri «luoghi» metrici della propria tradizione o di quella trobadorica, senza escludere stimoli derivanti dalla tradizione materiale, dai manoscritti, come potrebbe suggerire il caso già descritto di Lanfranco Cigala ($a b a b a b a b; a a b + a a b$ per tornata). E cominciamo da quest'ultima ipotesi.

La sola unità metrica che si poteva prestare ad un accostamento organico con l'ottava (una singola *cobla esparsa*) è appunto la tornata⁵⁹ ed effettivamente c'è un certo numero di *coblas esparsas* seguite da una tornata, per di più, talvolta, con una risultante complessiva di quattordici versi⁶⁰. Non farebbe inoltre ostacolo la propor-

⁵⁹ Alla tornata aveva per primo pensato K. WITTE nella prefazione (*Über den Ursprung der Sonettenform*) agli *Hundert Sonette* di Eugen von VAERST (Breslau 1825) ma già WILKINS, *The Invention of the sonnet* cit., p. 11, dichiarava il libro introvabile e si doveva contentare delle notizie desumibili da H. WELTI, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1884, p. 32. Il volume del von VAERST risulta irreperibile, malgrado specifiche ricerche nelle principali biblioteche tedesche compiute dall'Institut für Leihverkehr und Zentralkataloge della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino. A giudicare dal Welti, peraltro, si tratta di una proposta basata su fatti analogici.

⁶⁰ Per una valutazione sicura e puntuale anche di questo problema rappresentato dalle *coblas esparsas*, sarebbe naturalmente molto importante stabilire se si è di fronte a *coblas* vere e proprie o a «estratti» da canzoni rappresentanti, nei manoscritti relatori, di un gusto nuovo, più incline al conciso e al pregnante, almeno per un livello stilistico. Non sarà peraltro inutile ricordare che tra riduzione in singole *coblas* (più tornata, eventualmente), o in due *coblas*, di componimenti lunghi, produzione di *coblas esparsas* vere e proprie e raccolta in sezioni speciali o in florilegi di un genere rappresentativo di entrambe le realtà, vi è uno stretto collegamento (anche cronologico, specie per i primi casi). È quanto è sufficiente, tutto sommato, per poter valutare con interesse prudente ma vivo anche casi molto sospetti quanto alla tradizione ma davvero molto interessanti nella struttura, come la *cobla* con tornata di Sordello, *Entre dolzor* (437, 16), relata dal solito *F* e da *c* (ma risolutamente classificata dal Frank come *cobla*): schema poco significativo rispetto al sonetto ($A B' B' A A C D' D' C C$ più tornata $D' D' C$) ma infine, nei manoscritti, di quattordici versi, tutti decasillabi. Dello stesso Sordello appare importante, fra l'altro, *Dompna valen* (Frank 515: 1 - 437, 14), relato dal solo, e sospetto, *H*: è un *salutz* di schema $A B B A A C D D$ (I strofa) + $A A B A D D$ (II strofa; dunque quattordici versi tutti endecasillabi). Abbiamo esaminato sul Frank e sulle edizioni tutti i casi di componimenti a due strofe, senza risultati definitivi. È però una pista da seguire sui manoscritti, insieme a quella del genere «salutz». Intendiamo dire che se ricerca sulle effettive intenzionalità metriche degli autori e situazione

zione apparentemente sbilanciata del rapporto strofa-tornata (8-6) poiché se ne danno altri casi; le difficoltà ad accettare una simile ipotesi sono però numerose. Salvo rarissimi casi, infatti, la tornata provenzale ripete l'ultima parte della sirma: il sestetto del sonetto, invece, o innova risolutamente lo schema, operando per di più un cambio di ritmo (da binario a ternario) oppure ripete l'ultima parte dell'ottetto ma sempre, con ogni probabilità, con cambio di ritmo (e cioè |a b a, b a b| e non |a b, a b, a b|. Del resto, pur se si ammettesse un sestetto originario |a b, a b, a b| si dovrebbe comunque spiegare l'origine degli altri due tipi ternari; l'ipotesi ternaria |a b a, b a b| risulta insomma più economica, in quanto monogenetica, di ogni altra spiegazione. Inoltre, nel sestetto mancano tutti gli indicatori formali e linguistici tipici della tornata, salvo apparentemente quegli «unificatori» lessicali contenuti, «senza nessuna eccezione», in tutti i sonetti del Notaro. Ma il collegamento a *coblas capfinidas* non è esclusivo solo del sonetto e delle parti finali e iniziali della strofa e delle tornate (dove del resto non collega sempre ultimo e primo verso): è tipico infatti anche della canzone italiana e provenzale nel passaggio dalla fronte alla sirma, pur se rimane sempre da spiegarsi l'assoluta regolarità del fenomeno nei sonetti di Giacomo⁶¹. E lo stesso si dovrà dire di un altro elemento anch'esso tipico della tornata: la ripetizione di rime e soprattutto di rimanti dall'ottetto al sestetto, con produzione di rime identiche vietate dalla normativa «alta» della lirica trobadorica⁶².

Saremmo perciò ricondotti all'ipotesi più nota e in realtà più organica ai modi compositivi del Notaro, ovvero ad un sestetto composto di due «volte» su ritmo ternario, per omogenea e naturale espansione della *cobla* provenzale in un nuovo genere. E peraltro si comprende come il confine tra un sestetto «derivato» da due volte o da una sirma più una tornata (o simile) corra per lunghi tratti indistinto, posto che la tornata provenzale non è altro che la ripetizione della sirma o di parte di essa: potremmo cioè essere anche indotti a non escludere del tutto una qualche influenza, presso il Notaro, di *coblas* con tornate, quali risultavano almeno dalla tradizione manoscritta. Un ragionamento su una struttura modellizzante del tipo piedi-volte e su un eventuale influsso almeno formale della tornata potrebbe efficacemente dar conto anche di quello stacco tra ottetto e sestetto, certo più netto di quel che non capitasse all'interno della stanza di canzone (almeno nella nostra prospettiva, forse distorta, e nella stessa resa grafica, per quel che può valere, dei canzonieri antico-italiani). Se ciò fosse vero, anche l'assoluta regolarità con la quale si presentano gli unificatori lessicali nei sonetti di Giacomo segnalerebbe la volontà di colmare uno stacco fra due parti di una struttura plasmata come unitaria (e rimanderanno forse ad un'affinità ancestrale determinata dalla sovrapposizione di diversi modelli

manoscritta formano un complesso per ora difficilmente dipanabile, non possiamo escludere (anzi) che la presenza nella tradizione «materiale» di una *cobla* + tornata o di due *coblas*, l'una più lunga l'altra più breve, possa aver suggerito una soluzione al problema della struttura formale di un componimento breve unitario (e del resto una strofa più breve conclusiva non poteva essere intesa come una tornata dalla struttura rimica non identica all'ultima parte della strofa?). La possibilità di tali suggestioni non contrasta del resto, malgrado le apparenze, con la soluzione più tradizionale che vede nel sestetto la struttura di due volte: si spiegherebbe anzi molto bene la regolarità d'uso degli unificatori lessicali (cfr. più oltre).

⁶¹ A. MENICETTI, *Implicazioni retoriche* cit.; M. SIMONELLI, *Il «Grande canto cortese»* cit., pp. 230-238; M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere* cit., pp. 59-113.

⁶² R. ANTONELLI, *Ripetizione di rime* cit.

intervenuti nell'«invenzione» del sestetto). Una ricerca analitica sull'evoluzione della tornata sarà imprescindibile.

In questa stessa prospettiva potrà essere intanto recuperato anche il senso della sovrapposizione tra lo schema di *[E]o viso* e Lanfranco Cigala, con evidenza dunque sia «materiale» che simbolica, e si potrà aggiungere anche qualche considerazione analogica su altri schemi di canzone usati da trovatori identificati come particolarmente vicini al Notaro. A cominciare dallo stesso Lanfranco (cui si associa Guiraut Riquier) che in un'altra canzone, di tre stanze, *E mon fin cor* (282, 3 – Frank 401: 1) ci offre un bell'esempio di $|a a b|$ raddoppiato (e con rinnovamento della prima rima): $a b, a b; c c d, e e d$ ovvero, nelle volte, $|a a b, c c b|$: lo stesso schema ritrovato nelle volte di *Amor non vole* e già discusso.

Si intende cioè sottolineare, da molteplici prospettive, che come c'è continuità in *t e r n a* nel Notaro tra schemi e tecnica combinatoria impiegati nella canzone e nel sonetto, così esiste continuità e *s t e r n a* tra i procedimenti metrici di Giacomo sottesi al sonetto e la tradizione trobadorica.

Lo schema di *[E]o viso* è peraltro (quasi?) un *unicum*, per quanto prezioso. La stessa continuità interna ravvisabile in *[E]o viso* sarà però ormai facile riconoscere anche tra il sestetto del tipo $|a b c, a b c|$ e le volte di un'altra canzone ormai a noi notissima, *Tropo son dimorato*, ove ricompare assolutamente identico, formula sillabica a parte (come è usuale, si è visto): quale sirma non duplicata, $|a b c|$, la prima parte del sestetto è invece attestata in *Poi no mi val*. Anche per $|a b c, a b c|$ ci soccorre una qualche continuità «esterna» con volte usate nella lirica trobadorica, e non per il solo schema di Lanfranco Cigala $|a b c, a b c|$, che rimane isolato nella sua completa sovrapposibilità, ma almeno per tipi affini (quali, senza pretesa di esaustività, $|a b c, c b a|$ di Folchetto di Marsiglia [= Frank 650: 1]⁶³ e Raimbaut de Vaqueiras [= Frank 650: 2]⁶⁴, oppure, per la sirma indivisa $|a b c|$, Peire Ramon de Tolosa [355,6 = Frank 603: 1], Bernardo di Ventadorn [70, 16 = Frank 620: 1], Peirol [366, 13 = Frank 682: 1], Guilhem de St. Didier [234, 7 = Frank 682: 2], fino al gruppo Frank 430: 1-6 $a b, a b; c d e$ ⁶⁵). E ci soccorre soprattutto per un caso che è difficile pensare sconosciuto al Notaro, per quanto si voglia essere prudenti: mi riferisco a Guilhem Figueira *Ja de far*, ovvero ad un sirventese contro Federico II, composto da uno dei rarissimi trovatori che erano realmente entrati in contatto con la prima corte federiciana. La stanza è certamente divisibile in $a b b a; a b c, a b c$ ⁶⁶ se considerata composta di versi «corti» (come in Frank 485: 1: 7 5 6 6; 6 6 6, 6 6 6). Se non la si potrà considerare come la fonte immediata o diretta di Giacomo, indicherà di nuovo (anche nell'ipotesi non probabile di interpretazione in versi lunghi, *A B A*

⁶³ 155, 24 (è un *partimen: Tostemps, si vos sabetz d'amor*). Lo schema completo è il seguente: $a b b a; c d e e d c$.

⁶⁴ 392, 9a *Conseil don a l'emperador* (ch. crois. 6 u 10, 1-5 nella seconda colonna del Frank). Lo schema completo è identico al precedente (e anche le rime, a dimostrare l'immediato legame).

⁶⁵ Le presenze di Frank 430: 1-6 riguardano tutte, o quasi, i trovatori più antichi (e si confermano perciò, date le caratteristiche della struttura rimica, tutte le osservazioni svolte precedentemente sul tipo $|a b a b|$ non raddoppiato e seguito dalla sola sirma); le formule sillabiche, varie, vedono impegnati sempre, salvo il caso di Arnaut Daniel, eptasillabi e ottosillabi: 1 Arn Dan. 29, 12; 2 Bn Marti 63, 4; 3 Bn Marti. 63, 7a; 4 Anon. 461, 197; 5 Brem Rasc. 104, 2; 6 Marcabr. 293, 38.

⁶⁶ A livello di generiche (e quasi oziose, al momento) suggestioni strutturali, astratte, ma di nuovo testimonianza di un gusto non estraneo al nostro problema, ricordo che Guilhem Figueira divide con Guilhem Peire de Cazals schema rimico, formula sillabica, rime di Frank 412, ovvero: $a b a c; c d c d e d e d$.

B C) una complicità di gusti metrici non inficiata certo dalla presenza di Raimon de Miraval⁶⁷, fruitore dello stesso schema.

Sia per |a a b, a a b| che per |a b c, a b c| siamo dunque in presenza di molteplici relazioni che inducono tutte a stabilire un nesso, a livello formale, anche tra sirma e fronte, tra volte e piedi, nel senso preciso di una *c i r c o l a r i t à* provenzale e siciliana nell'acquisizione e combinazione delle stesse strutture tra prima e seconda parte della canzone, prima e seconda parte del sonetto: se ciò è vero, come sembra, è perfino difficile stabilire se lo stimolo ad un certo tipo di volte provenga al Notaro da altre volte o da piedi.

I legami che collegano i due tipi di sestetto |a a b, a a b| e |a b c, a b c| a sirme e piedi usati dai trovatori (magari proprio dopo un'ottava *a b a b a b a b*) e soprattutto dallo stesso Notaro, sembrano però mancare completamente nel tipo |a b a b a b|, il più usato da Giacomo insieme a |a b c, a b c|.

Ragioniamo come sempre sul tipo astratto |a b a b a b| e non su quello reale *c d c d c d*, sia per ovvia omogeneità di metodo sia perché a livello formale è l'unica soluzione possibile: il cambio di una o più rime dalla prima alla seconda parte della strofa è fenomeno assolutamente ovvio e relativo al collegamento tra fronte e sirma, non ai tipi formali impiegati dai poeti.

Il tipo apparentemente più semplice oppone di fatto le maggiori difficoltà al discorso finora svolto, soprattutto perché in caso di uno schema a base ternaria è possibile ipotizzare tranquillamente l'estensione del metodo lentiniano (e contemporaneo) di duplicazione della sirma, mentre la stessa operazione non è possibile nel caso di una base binaria, poiché al massimo avremo una quartina (|a b a b|) e nulla ci autorizzerebbe ad una triplicazione. Posta la non-economicità, su cui torneremo, dell'ipotesi binaria, potremo trovare anche per |a b a| riscontri precisi con sirme trobadoriche, ove il tipo |a b a| è uno dei più frequenti, in assoluto: e frequentissima, come riduzione del tipo |a b a b|, è la tornata |a b a|. Per la sirma, rimanendo nei nostri paraggi, si veda Frank 224: 1-3 *a b, a b; a b a*, quindi almeno Frank 226: 1-9, già citato, da leggere forse, almeno in parte, come *a b a b a b; a b a* (tutti e nove i componimenti sono in decasillabi, e si noti l'eventuale fronte uguale al sestetto, specie considerando che, come altrove, si tratterà di due piedi *a b a, b a b* [!]). Per la tornata si veda proprio lo schema-matrice Frank 225: 1-6 ove al n° 5 l'anonimo 461, 143 è appunto in *a b, a b; a b, a b* con una tornata di tre versi |a b a|. Vi sarebbe dunque anche per |a b a| una forte coerenza esterna, con la tradizione trobadorica, e forse anche una rispondenza interna, con una sirma dello stesso Notaro. Purtroppo si tratta in quest'ultimo caso di una rispondenza soggetta ad un doppio vincolo: la canzone interessata, *Membrando l'amoroso dipartire*, anonima nell'unico manoscritto relatore, è infatti attribuibile a Giacomo solo per argomenti interni (peraltro forti)⁶⁸ e per di più è dubbia anche l'interpretazione dello schema metrico, proprio nella sirma (|a b b c c b|, con versi corti, o |A B A|?). Per quel che può valere sono personalmente convinto che si tratta di una sirma con rime interne in versi lunghi (dodecasillabi) del tipo |A B A|; sono anche abbastanza propenso ad attribuire la canzone al Notaro. Siamo però lontani da conclusioni utilizzabili anche per altre deduzioni.

A questo punto, in ogni caso, ci dobbiamo arrestare: come conciliare infatti il

⁶⁷ 406, 41 ch 6 d 10, 1-3 (*Tal chansoneta*).

⁶⁸ Sulla questione attributiva e l'interpretazione dello schema cfr. il già citato Giacomo da Lentini, *Poesie*, pp. 384-385.

tipo |a b a| con la necessità di supporre un raddoppiamento semplice che produrrebbe |a b a, a b a| e non il sestetto |a b a, b a b|? L'unica via di uscita sarebbe ipotizzare, per questo solo tipo, un'inversione di rime fra le due terzine, in sé comunissima, ma certo non documentabile nel caso specifico.

D'altra parte, invertendo il ragionamento, occorre riconoscere che ogni altra ipotesi dovrebbe ripartire da un ritmo binario e da quel sestetto che avevamo scartato, con buone ragioni anche formali. Assumendo infatti sino in fondo l'ipotesi binaria, non si potrebbe che ipotizzare un sestetto composto per addizione di un altro membro a volte di quattro versi del tipo |a b a b|, secondo un procedimento che non abbiamo potuto escludere che sia stato praticato dal Notaro in talune sirme, ma che appare almeno al momento scarsamente dimostrabile. Oppure, potremmo pensare a piedi *a b a, b a b*, attestati in alcuni gruppi metrici molto importanti nel nostro discorso e come tali già citati e discussi: si veda almeno Frank n° 226 e n° 235; il Notaro, in questo caso, avrebbe operato una trasposizione di tali piedi in volte, nel sestetto. Oppure ancora, e infine, potremmo ricorrere all'ipotesi più semplice, ora collegabile alla precedente: la ripresa (immediata, come nelle tornate?) dello schema rimico dell'ottetto limitatamente agli ultimi sei versi, con cambio di rime e scansione ternaria (c d c, d c d = |a b a, b a b|) e non binaria (c d, c d, c d) della serie, per evitare, si è detto, eccessiva monotonia (o per influenza del tipo di piedi *a b a, b a b*), posto del resto che l'unico modo per evitare la «dissimmetria» di quattro rime in *a* e due sole in *b* (|a b a, a b a|) era appunto l'inversione di rime nel secondo terzetto (|b a b|) e non |a b a|. Come è evidente, del resto, da quest'ultimo caso, le tre ipotesi non sono fra loro inconciliabili e potrebbero andare insieme anche a quanto ipotizzato per gli altri due sestetti.

Non è comunque possibile accertare, rispetto a quest'ultima ipotesi, se il passaggio dal ritmo binario dell'ottetto a quello ternario del sestetto sia dovuto esclusivamente a ragioni «poetiche»⁶⁹ e quindi se il sestetto originario sia il tipo |a b a b a b|. In tal caso però i tipi |a b c, a b c| e |a a b, a a b| si ridurrebbero a varianti del sestetto |a b a b a b| esemplate senza ragione sulle sirme del Notaro e perderemmo tutte quelle fortissime relazioni che abbiamo individuato fra le scelte metriche di Giacomo e quelle dei trovatori.

Sono proprio tali rispondenze fra il Notaro e i trovatori e fra il sonetto e le canzoni che indurrebbero semmai ad individuare nei tipi |a a b, a a b| e |a b c, a b c| la struttura costitutiva del sestetto «originario». Quasi tutte le sirme e i piedi delle canzoni lentiniane si riducono infatti a sei moduli, semplici o ripetuti: |a a|, |a a b|, |a b a|, |a b a c|, |a b b a|, |a b c|, |a b c d|. Fanno eccezione soltanto *Amando lungiamente* (ove peraltro la sirma è di sei versi «lunghi» |a b a a c c|) e la dubbia *Membrando l'amoroso dipartire* nell'interpretazione in versi corti (di nuovo sei versi |a b b c c b|). Il tipo di gran lunga più frequente è |a a b| ma figura bene anche |a b c|.

Come rifiutare il dato evidente che i sei versi finali del sonetto nei tipi appunto |a a b| e |a b c| sono fortemente connessi alla sirma e alle volte delle canzoni lentiniane se non addirittura da esse «derivate»? Ma tali tipi, abbiamo detto, collegano il Notaro sia alla problematica metrica provenzale a lui contemporanea, sia a concreti

⁶⁹ Come ipotizzato già dal Tommaseo, ribadito dal Rajna e accettato da WILKINS, *The invention of the Sonnet* cit., pp. 38-39. In realtà è proprio il sestetto che si è più profondamente sottratto ad ogni spiegazione eziologica, a causa del distacco (solo apparente?) fra prima e seconda parte del sonetto ma anche per il metodo destoricizzato con cui si è guardato alla struttura metrica del sonetto.

esempi di «ottave» seguite da sirme |a a b|. Mentre cioè se supponiamo all'origine del sestetto i tipi |a a b, a a b| e |a b c, a b c|, anche il tipo |a b a b a b| risulta inserito in una serie storicamente significativa e razionale, è invece più difficile (non però difficilissimo, se pensiamo ai piedi *a b a*, *b a b* e al loro eventuale rapporto con l'ottetto [e l'ottava]) affermare il contrario. Non deve inoltre essere sottovalutato il fatto che i tipi |a a b, a a b| e |a b c, a b c| in quanto raddoppiamento di moduli ternari (|a a b| e |a b c|) spiegano perfettamente perché la seconda parte di quel componimento che sarà il sonetto non poteva essere che di *s e i* versi. Il tipo |a b a b a b| quale schema originario lascerebbe invece un vuoto formale oltre che storico: non sapremmo cioè assolutamente spiegarci perché proprio *s e i* versi, a meno, appunto, di non accettare in pieno la suggestione dei piedi *a b a*, *b a b* saltando il passaggio attraverso le volte, inesistenti nei trovatori (ma c'è la sirma |a b a|) oppure cedendo a spiegazioni esterne alla storia metrica (quali il ricorso a suggestioni numerologiche o affini: da non escludere a priori, ma si vorrebbero sempre precise deduzioni storico-culturali e relazioni dimostrabili con la storia metrica).

Rispetto alla documentazione metrico-formale e all'indagine sul metodo compositivo del Notaro ci sembra perciò che la lettura di |a b a b a b| in un'ipotesi ternaria |a b a, b a b| rimanga la più economica, pur essendo innegabile una sua resistenza ad una razionalizzazione e storicizzazione integrale e rimanendo in ogni modo aperta la possibilità di eventi singoli o addirittura estemporanei non registrabili dall'indagine critica.

La descrizione di un processo formale (ma non solo, ovviamente) non può esaurire né la complessità dello sviluppo storico e del peso della casistica individuale né il senso retorico-poetico profondo dell'invenzione del sonetto e del suo successo. Per quanto riguarda però quest'ultimo livello di argomentazioni molto di sensato e di bello è stato già scritto sull'equilibrio, sulla simmetrica dissimmetria del sonetto, sulla sua disponibilità e versatilità e quindi sulle ragioni *p o e t i c h e* dell'invenzione⁷⁰: sarebbe inutile ripeterlo. Non sarà invece inutile continuare a ricercare, oltre che più puntuali sicurezze sull'origine e la storia delle *coblas esparsas* e delle tenzoni, nella loro tradizione manoscritta, anche il tipo di cultura personale e collettiva extrapoetica (quanto a dire extratrobadorica e extraromanzesca, ovvero matematica e logico-filosofica⁷¹) che può aver contribuito all'invenzione e al successo di un genere che nasce già tale, e adulto.

ROBERTO ANTONELLI

⁷⁰ Valga per tutti il già citato L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura*.

⁷¹ A livello di grandi corrispondenze analogiche il prodotto più stimolante e fondato l'ha offerto U. MÖLK, *Le sonnet Amor è un disio de Giacomo da Lentini et le problème de la genèse de l'amour*, in *CCM*, XIV (1971) pp. 329-339, recentemente ripreso con buoni risultati da R. DAMIANI in una dettagliata analisi proprio di [E]o viso (*La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, I, Firenze 1983, pp. 79-92).