

1.3 La lirica volgare

1.3.1. La nascita della lirica volgare: tradizione e problemi storici.

La nascita della lirica volgare italiana viene fatta solitamente risalire agli esperimenti della scuola siciliana, intorno agli anni Trenta del secolo XIII: tale concezione è stata recentemente messa in discussione da Alfredo Stussi, che ha pubblicato una canzone d'amore in 5 stanze, *Quando eu stava in le tu' catene*, conservata in una pergamena dell'Archivio Storico Arcivescovile di Ravenna e risalente, secondo accertamenti paleografici, ad un periodo compreso tra il 1180 e il 1210 (ma la datazione potrebbe essere spostata ancora di qualche decennio). Non è però facile individuare il luogo d'origine di questo componimento, la cui lingua mostra un intreccio tra elementi linguistici diversi, settentrionali e toscani; nel suo insieme esso appare piuttosto rozzo, e comunque non ancora in grado di documentare l'esistenza di una vera e propria scuola poetica precedente a quella siciliana. A parte questo caso, che richiede ancora accertamenti e studi che verranno nei prossimi anni, la lirica volgare del Duecento, da cui ha origine il modello letterario di più lunga vita e diffusione di tutta la letteratura italiana, è giunta fino a noi (come già si è accennato in 1.1.4) attraverso *canzonieri* organizzati sempre a una certa distanza dal momento della composizione dei testi. Soltanto tre dei canzonieri che ci sono rimasti risalgono alla fine del Duecento, e sono tutti di area toscana: il Vaticano latino 3793 (manoscritto che reca il titolo *Libro de Varie Romanze Volgare*); il Palatino, segnato ora Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (codice lussuoso e illustrato con miniature); e il Laurenziano Rediano 9 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze.

L'origine toscana dei manoscritti a nostra disposizione pone notevoli problemi di interpretazione linguistica: tutti i testi, e in particolare i più antichi testi siciliani, hanno subito una fortissima toscanizzazione, riconoscibile non solo all'area linguistica dei compilatori, ma anche al ruolo di lingua letteraria dominante che il toscano cominciava ad assumere alla fine del Duecento.

Fu Dante, nel *De vulgari eloquentia*, I, XIII (cfr. 2.1.7), a dare una prima sistemazione alla storia della lirica del Duecento, distinguendola in tre momenti.

I canzonieri
duecenteschi

Toscanizza-
zione della
prima lirica
volgare

La storia
della lirica

1. Creazione di una lingua letteraria illustre, distinta dal dialetto corrente, da parte dei poeti siciliani della corte di Federico II (ma egli pensava che la loro lingua non coincidesse con il dialetto siciliano, proprio perché leggeva i loro testi in forme adattate al toscano letterario).

COMPONIMENTI E FORME STROFICHE ITALIANE

La maggior parte delle forme strofiche e dei componimenti poetici italiani si sviluppa nel corso del secolo XIII, in seguito all'influenza della poesia francese e provenzale; ma in una fase iniziale si dà una grande varietà di schemi e di possibilità, sia per lo svolgimento di tradizioni locali sia per le diverse interpretazioni delle forme d'oltralpe (come nel caso del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, cfr. 1.3.3). Molti replici sono i modi di organizzazione delle forme strofiche, molteplici le combinazioni di versi uguali o dissimili: in linea di massima la denominazione delle strofe è ricavata dal numero dei versi che le compongono; la scelta di una o di un'altra struttura strofica è motivata dal tipo di componimento.

Si hanno così *terzine*, *quartine*, *sestine*, *ottave*, che in linea di principio sono semplicemente strofe di tre, quattro, sei, otto versi (mentre per strofe più lunghe si evitano denominazioni così circostanziate); termini come *terzina*, *sestina*, *ottava* si sogliono però usare per forme più particolari (solo *quartina* resta termine generico, valido per ogni successione strofica di quattro versi). Con *terzina* si intende così la struttura di base dei componimenti in terza rima, per i quali è stato deciso l'intervento di Dante: si tratta di strofe di tre endecasillabi, ma intrecciate grazie a una particolare collocazione delle rime, poiché il verso iniziale e quello finale di ciascuna strofa rimino tra loro e quello centrale rimi con i versi iniziali e finali della successiva, e così via, secondo lo schema ABA BCB CDC... (rima *ritornata* o *incatenata*, cfr. anche 2.1.12 e vol. 5, GENERI E TECNICHE, tav. 70).

Il termine *sestina* indica vari tipi di strofe di sei versi; in senso più corrente si intende con esso la strofa e la forma intera del complicato componimento su cui cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 18. Il termine *ottava* definisce la *stanza in ottava rima*, che a partire dal secolo XIV, col Boccaccio (cfr. 2.5.3) e con i *cantari* (cfr. vol. 2, GENERI E TECNICHE, tav. 46), divenne il metro essenziale della poesia narrativa italiana: è costituito da otto endecasillabi ABABABCC.

Le forme liriche essenziali della letteratura italiana sono la *canzone* e il *sonetto*. La *canzone* è modellata sulla *canzo* provenzale e si articola in una serie di *stanze*. Il termine *stanza*, legato alla dimensione musicale, indica le strofe della canzone, della ballata e dei componimenti in ottava rima e sottolinea il fatto che la singola strofa rappresenta uno svolgimento chiuso in se stesso, che «sta» su un certo tono recitativo o musicale. Le stanze della canzone italiana hanno in genere una struttura costante, fatta di endecasillabi e/o settenari, che si ripete in tutte le stanze del singolo componimento, e sono quasi sempre seguite da un *congedo* finale. Una stanza di canzone si compone di una prima parte, chiamata *fronte*, divisa in genere in due *pièdi* (con rime di vario tipo tra i versi di un piede e quelli dell'altro); e di una seconda parte, chiamata *sirma* o *sirma* o *coda*, che può essere divisa in due *volte* (anche qui, ma in modi più vari, con ricorrenze di rime da una volta all'altra); tra la fronte e la sirma può esserci un verso di collegamento, detto *chiave*; infine il *congedo*, che produce in genere la struttura della sirma o di parte di essa. Sulla base di questa struttura generale (definita con chiarezza da Dante nel *De vulgari eloquentia*, cfr. 2.1.7) sono possibili, specie nelle prime esperienze del secolo XIII, molte varianti ori-

2. Svolgimento di una poesia «cortes» in Toscana, ma in forme stilisticamente confuse e rozzamente municipali o addirittura «plebee» (per opera di Guittone d'Arezzo e dei guittoniani).

3. Ripresa di più adeguate forme illustri, ben distinte dai volgari muni-

ginali; ma il modello di canzone armonico ed equilibrato elaborato dal Petrarca si imporrà come prevalente in tutta la storia della lirica italiana. Si troveranno, di tanto in tanto, esempi di canzoni a stanze libere o con variazioni da stanza a stanza, nella lirica che va dal Boiardo a quella manieristica e barocca; le canzoni eroiche del Cinque e del Seicento (cfr. vol. 7, EPOCA 5, tav. *Poema eroico*) metteranno in gioco schemi di nuovo tipo, poi ripresi dalle canzoni giovanili di Leopardi (cfr. 8.4.4), il quale creerà più tardi la forma della *canzone libera* (detta anche *leopardiana*), non più vincolata da schemi strofici precostituiti.

Il *sonetto*, che diventerà il componimento lirico breve per eccellenza della poesia europea, a differenza della canzone, è creazione tutta italiana e siciliana (cfr. 1.3.2); secondo l'opinione prevalente, esso avrebbe avuto origine da una stanza isolata di canzone. Esso è formato, di regola, da quattordici endecasillabi, raggruppati in due quartine, che corrisponderebbero alla fronte della stanza di canzone, e in due terzine, che corrisponderebbero alla sirma. Le rime delle quartine devono essere solo due (ciascuna rima torna quindi quattro volte, in ordini che possono essere diversi, ma gli schemi prevalenti sono ABAB ABAB e ABBA ABBA); le rime delle terzine possono essere due o tre, combinate in modi molto vari. Specialmente i sonetti di tipo comico possono avere l'aggiunta di una *coda* (*sonetti coidati*), oltre i quattordici versi regolari: essa è in genere composta da un settenario che rima col verso immediatamente precedente e da due endecasillabi a rima baciata (e si può ripetere più volte).

Forma di parziale origine popolare, presente anche nelle letterature d'oltr'oceano, è la *ballata*, composta di stanze di endecasillabi e/o settenari e legata alla musica e alla danza: le stanze venivano cantate da un solista e tra l'una e l'altra si ripeteva un ritornello (*ripresa*) cantato da un coro e accompagnato dalla danza. La struttura delle stanze è analoga a quella delle stanze di canzone, ma la loro misura è in genere più breve; inoltre è regola che nella parte finale di ognuna si ripeta lo schema della ripresa e se ne riproduca almeno l'ultima rima. Secondo la lunghezza della ripresa, si parla di *ballata grande*, di *ballata mezzana* e di *ballata piccola*: ballata mezzana è ad esempio la celebre «ballatetta» di Cavalcanti (cfr. 1.3.8); spesso si hanno ballate piccole composte dalla ripresa e da una sola stanza, come *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore* di Dante (cfr. 2.1.3).

La ballata più semplice e popolare è spesso vicina alla *frottola*, successione irregolare di settenari o quinari a contenuto didattico o satirico. Il *serenese* (o *serventese*), d'argomento religioso, morale o politico, legato probabilmente a radici popolari, ha struttura diversa dal *serenese* provenzale e può presentare forme molto varie (la *terzina* dantesca costituisce proprio una razionalizzazione del *serenese*). La lirica più arcaica fa ampio uso anche della *canzonetta*, che agli schemi e ai caratteri della canzone aggiunge un impianto popolareggiante, riproducendone le strutture, ma solo con versi brevi, per lo più settenari od ottonari. Per la più tarda *canzonetta melica* e per il *madrigale*, cfr. vol. 8, EPOCA 6, tav. *Canzonetta*; vol. 7, EPOCA 5, tav. *Madrigale*.

cipali, nella poesia del bolognese Guinizelli e del gruppo fiorentino di Dante e dei suoi amici.

A differenza di quanto accade nella lirica cortese in lingua d'oc, nella lirica italiana il testo scritto acquista subito un'assoluta preminenza: numerosi sono i casi di lettura orale, ma i testi vengono composti in primo luogo per essere affidati alla scrittura, per essere recepiti anche da lettori lontani. I trovatori provenzali sono insieme poeti e musicisti e la loro poesia è strettamente intrecciata alla musica. Nella nuova lirica italiana, che pure da quella provenzale riprende temi, schemi, strutture metriche, si ha invece un vero «divorzio» tra musica e poesia: quest'ultima è dovuta all'iniziativa di letterati, che concentrano tutta la loro cura nella parola scritta e creano soprattutto per farsi leggere (anche se spesso dei musicisti compongono musica su quegli stessi testi).

La preminenza attribuita alla scrittura comporta una più sistematica elaborazione delle forme metriche: alle numerose ed eterogenee forme provenzali (che si definiscono in stretta relazione con quelle musicali) si sostituiscono strutture più articolate e razionalizzate, mentre il loro numero si riduce; nasce intanto una forma breve di rigorosa architettura, il *sonetto* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 36). Prende inizio allora una tendenza fondamentale destinata ad affermarsi in tutta la letteratura europea: la ricezione della poesia, la sua stessa nozione si sarebbero sempre più riferite alla pagina scritta.

1.3.2. La scuola siciliana.

La nuova lirica cortese che si sviluppa intorno agli anni Trenta del secolo XIII nel vivacissimo ambiente della corte di Federico II è opera soprattutto di funzionari del governo imperiale o di personaggi comunque legati alla struttura giuridica e amministrativa. Essi decidono di trapiantare nel volgare di Sicilia i modelli della lirica cortese provenzale; secondo alcuni questo «trapianto» è voluto dallo stesso imperatore, che è autore anche di un componimento giunto fino a noi. Dalle piccole corti di Provenza la poesia amorosa passa così a una corte di più vaste dimensioni e ambizioni, e in questo passaggio vengono eliminati i riferimenti alla cronaca della vita cortigiana, a persone e vicende ben identificabili; la tematica amorosa si trasferisce su un piano più astratto e si risolve in modi comunicativi nobili ed elevati.

La poesia dei siciliani ha essenzialmente una funzione sociale: essa affronta la tematica amorosa soprattutto dal punto di vista «feudale» del rapporto d'amore e mette al centro la donna, nobile signora e padrona, da servire con dedizione, ma non esprime mai quel *pathos* della distanza e dell'indecifrabilità della donna amata-signora che è invece tipico di alcuni poeti provenzali. Attenti indagatori del trasmettersi dell'amore, i poeti siciliani individuano nel *vedere* il tramite principale del rapporto con la donna. Le forme più generali della comunicazione amorosa si definiscono attraverso un succedersi di visioni di oggetti fisici, che hanno però la valenza di entità astratte, depositate da sempre nella memoria culturale: mine-

Il «divorzio» tra musica e poesia nella lirica italiana

La parola scritta e le nuove forme metriche

Federico II e la nuova lirica cortese

Una nuova forma di comunicazione amorosa: il *vedere* e l'immagine

rali, animali reali e fantastici, fenomeni atmosferici, preziose figure o manufatti umani.

Nel repertorio di tali immagini si inseriscono tutti gli effetti contrastanti dell'amore, le sue gioie e le sue dolcezze, così come le sue pene e i suoi dolori. E proprio nell'attraversamento del repertorio si afferma il valore di questa poesia: nel cantare il suo rapporto con la donna, il poeta mette alla prova e accresce il proprio valore; il suo servire l'amata, il suo impegnarsi nella fedeltà a qualcosa di evanescente e distante, lo rende socialmente più degno. La forma più usata in tale ambito è la *canzonetta* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 36), che spesso si regge su lamenti, invettive, invocazioni, battute di dialogo tra voci diverse.

Il primo e maggiore esponente della scuola siciliana è il notaio GIACOMO DA LEVITINI («il Notaro»), funzionario imperiale di cui si hanno documenti d'archivio tra il 1233 e il '40. Sottile sperimentatore, dotato di acutissima sapienza metrica e retorica, egli fu con ogni probabilità l'inventore della nuova forma del sonetto. In sonetti, canzoni e canzonette, egli esprime con mirata eleganza la gioia, il dolore, il turbamento d'amore, concentrandosi sulla funzione che tale sentimento assume attraverso l'immagine.

Tra i numerosi poeti siciliani vanno poi ricordati lo stesso Federico II, il suo sfortunato figlio re ENZO, il celebre *dictator* Pier delle Vigne (su cui cfr. I.1.5), GUIDO DELLE COLONNE, giudice messinese, uno STEFANO PROTONOTARO di Messina, RINALDO D'AQUINO e GIACOMINO PUGLIESE.

1.3.3. Il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo: parodia dell'amore cortese.

Conservato soltanto nel codice Vaticano latino 3795, ma noto anche a Dante, è il *Contrasto* di CIELO D'ALCAMO (*Rosa fresca aulentissima*), databile agli anni Trenta o Quaranta, che vede il contrapporsi di forme alliche e illusive della appena nata poesia siciliana a una ambientazione e situazione di genere comico. Esso è costruito come un dialogo tra un giullare e una fanciulla, che prima reagisce duramente al corteggiamento dell'uomo, ma poi cede via alle sue insistenze; il fondo linguistico è siciliano, con qualche singolare elemento di derivazione campana. Secondo alcuni studiosi, il testo era destinato a una recitazione cantata.

L'autore rivela un eccezionale dominio delle formule linguistiche e retoriche cortesi; e non sappiamo se egli sia un giullare oppure un poeta di corte che vuol fare un uso comico del nuovo linguaggio. Il corteggiamento e la schermaglia tra il giullare e la ragazza prevedono continue asimmetrie nella disputa e tutta una mimica equivoca e allusiva. Bastano il continuo «prendersi di petto» dei due personaggi, il gioco sottile delle esagerazioni, alcune studiate riprese e ripetizioni, qualche elemento lessicale di tipo basso, per creare una originalissima parodia dell'amore cortese e del suo linguaggio. In primo piano balzano il desiderio sessuale, la menzogna, l'inganno, l'aggressività, i modesti oggetti della vita familiare e quotidiana; e chi ascolta è chiamato a una complicità con questa versione tutt'altro che nobile del dialogo amoroso.

L'esperienza poetica come esperienza nobilitante

Giacomo da Levitini

Altri poeti siciliani

Un *Contrasto* tra forme alliche e genere comico

Una parodia del linguaggio cortese

11.3 La lirica volgare

La scuola siciliana

Giacomo da Lentini

Meravigliosamente

Il primo verso di questa canzonetta coincide con un avverbio che sembra comunicare l'effetto straordinario, lo stupore generato dall'affermarsi di una nuova poesia, dalla decisione di tradurre il linguaggio della lirica cortese nel volgare siciliano. Il componimento si basa su un tema già ampiamente presente nella poesia provenzale, quello del *fenhedor*, cioè dell'innamorato preso da timidezza, che di fronte alla donna non riesce a manifestare i suoi sentimenti e resta in preda a turbamento e angoscia: tema questo che sarà variamente ripreso dagli stilnovisti, e in modo particolare da Dante nella *Vita nova* (cfr. T2.1). Il turbamento dell'innamorato e la sua quasi incapacità di reggere alla presenza della donna si legano qui al motivo dell'immagine dipinta, che avrà anch'esso molta diffusione nella poesia successiva: esso risale all'idea, allora corrente, che l'amore si sviluppasse attraverso una contemplazione dell'immagine della donna, riproposta, per una serie di processi psicologici, entro l'anima stessa dell'innamorato. Nelle prime tre strofe si insiste in modi diversi su questo motivo della «pittura»: e se le prime due rimarcano il fatto che il poeta porta nel cuore la figura della donna, nella terza si fa riferimento ad un ritratto vero e proprio che egli, fattosi pittore, avrebbe dipinto. In assenza della donna, l'amante, che non aveva osato guardarla se non di nascosto, fissa insistentemente quella immagine-sostituto: ma ciò accresce il fuoco d'amore e fa sì che poi, quando egli passa accanto alla donna, il turbamento lo costringa a rivolgere lo sguardo altrove; e se pure guarda una volta, non guarda una seconda volta (la quarta e la quinta strofa sono dedicate a questo motivo dello sguardo deviato: in tutto il componimento abbondano termini che fanno riferimento alla visione e viene insistentemente ripetuto il verbo *guardare*). Nella sesta strofa il poeta rivendica l'autenticità del suo amore, che pure di fronte alla donna non riesce ad esprimere a parole, mentre nell'ultima strofa si rivolge alla stessa *canzonetta* (piuttosto fre-

Una nuova
poesia

La fragilità
e il
turbamento
dell'innamorato

Contem-
plazione
dell'amata

quenti nella lirica cortese, questi *congedi* rivolti al componimento), inviandola a recarsi dalla donna per offrirle un omaggio del poeta, che in tal modo chiude il testo con una vera e propria firma.

[EDIZIONE: *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. I, cit.]

METRO: le sette strofe della canzonetta (che ha la stessa struttura della canzone, ma forma più rapida e leggera) sono di tutti settenari: nove versi con la fronte abcabc e

5
 Meravigliosamente
 un amor mi distringe
 e mi tene ad ogn' ora.
 Com' om che pone mente
 in altro exemplo pinge
 la simile pintura,
 così, bella, facc' eo,
 che 'nfra lo core meo
 porto la tua figura.

v. 2. *distringe*: lega.

vv. 4-7. come uno (*om* = uomo, soggetto impersonale, come ancora al v. 29) che guarda attentamente verso un modello

(in *altro exemplo*) ne dipinge la pittura simile, la copia esatta.

v. 8. 'nfra lo: dentro il.

la *sir-ma* ddc. Molte sono le rime siciliane (cfr. DATI, tav. 39): vv. 3-6-9, *ora* che rima con *pintura* e *figura*; vv. 10-13, *porti* con *forte*; vv. 30-33-36, *ascoso*, *incluso*, *amoroso* (nella forma siciliana originaria dovevano essere tutte in *-usu*); vv. 48-51-54, *avete*, *acondate*, *pedrite* (nella forma siciliana originaria tutte in *-iti*). Le strofe 1-2 e 4-5 sono *capitulus* (il finale della 1, «'nfra lo core meo / porto la tua figura», viene ripetuto all' inizio della 2, «In cor par ch' eo vi porti», e così accade tra il finale della 4 e l' inizio della 5).

10
 In cor par ch' eo vi porti,
 pinta como parete,
 e non pare di fore.
 O Deo, co' mi par forte.
 Non so se lo sapete,
 con' v' amo di bon core:
 ch' eo son sí vergognoso
 ca pur vi guardo ascoso
 e non vi mostro amore.

vv. 10-12. «sembra che io vi porti in cuore, ritratta come apparite (come siete realmente), e non si vede dall' esterno»: notare la ripetizione del verbo *parete*, in quattro versi successivi con significati diversi.

v. 13. *co'* ... forte: «come mi sembra crudele»; la forma *co'*, e quella *cor'* al verso 15, sono gallicismi per *come*.

v. 17. che vi guardo soltanto (*pur*) di nascosto.

PRINCIPALI CARATTERI DELL'ANTICA LINGUA LETTERARIA SICILIANA

Anche se la massima parte dei testi poetici della scuola siciliana ci è giunta in una veste linguistica largamente toscanzata dai copisti, alcuni testi pervenuti in forma originale (come la canzone *Pir meu cor alligari* di Stefano Protonotaro, qui alle pp. 246-250, da cui trarremo i nostri esempi), assieme ai risultati offerti dallo studio delle rime, ci consentono di stabilire con certezza che il linguaggio utilizzato dai poeti della scuola, e anche da quelli non originari della Sicilia, era nettamente siciliano; un siciliano naturalmente letterario, regolarizzato e arricchito sulla base di usi tratti dalla lingua latina o da quella franco-provenzale, ma comunque fedele, in particolare, alle norme fonetiche che ne guidarono lo sviluppo dall'originaria base latina.

Tali norme distinguono il siciliano dal toscano soprattutto sul piano del vocalismo. Ricordiamo due fenomeni di particolare rilevanza:

1. Le *vocali toniche*, in siciliano, sono solo cinque, contro le sette toscane: *e* ed *o*, infatti, sono sempre pronunciate con suono aperto (*longiamènti*, *còri*), mentre, in luogo delle *e* ed *o* chiuse del toscano, le corrispondenti basi latine produssero i suoni *i* e *u* (*pir*, *amuri*).

2. Le *vocali atone*, in siciliano, sono solo tre (*a*, *i*, *u*), contro le cinque (o le quattro, in posizione finale) del toscano, che in posizione atona ha solamente *e* ed *o* chiuse (anch'esse però assenti in siciliano), e in posizione finale rinuncia alla *u*; dunque, in siciliano si avrà *meu*, *alligari* (per "rallegrare"), *multu*, *longiamènti*, *turnirià* ("tornerci") ...

Come si noterà facilmente, queste forme di solito potevano essere toscanzate dai copisti senza grandi problemi, ma non così in posizione di rima. Se nella can-

zone di Stefano Protonotaro è infatti pienamente legittima la rima *lacri* / *diri* (vv. 7-8), *displaciri* / *adiveniri* (vv. 43-44), in casi simili i copisti toscani, inserendo le forme a loro più familiari, introducevano nella tradizione letteraria rime apparentemente imperfette come *tacere* / *dire*, *dispiacere* / *adiveneire* (oppure, ad esempio, *uso* / *amoroso* da un originario *usu* / *amurusu*; *porti* / *forte* da *portì* / *forti*, ecc.). Talvolta, per converso, per mantenere la rima essi conservavano forme tipicamente siciliane, come *nui*, o *vui*. Infine, la diversità delle due lingue poteva introdurre improprietà anche senza alcun intervento sul testo, laddove intervenisse la differente pronuncia (aperta e chiusa) delle vocali *e* ed *o*; basti pensare alla rima più abituale della nostra versificazione, *cadere* / *amore*: una rima perfetta per un poeta siciliano (che avesse deciso di usare la forma latineggiante e provenzaleggiante *amòri* al posto della locale *amuri*), per il quale la *o* tonica aveva sempre suono aperto (*còri* / *amòri*); ma una rima perfetta solo per *l'occhio* (e non per l'udito) nella penisola.

Il prestigio raggiunto dalla lirica siciliana era tale, che agli occhi dei poeti toscani due-trecenteschi queste rime imperfette apparvero come delle forme autorizzate e legittime. Accadde così che non solo le rime per *l'occhio* furono (e sono tuttora) considerate perfette lungo l'intera storia della nostra tradizione letteraria, ma che i nostri più grandi poeti due-trecenteschi (e, sulla loro scorta, tanti altri successivi) finirono con l'adottare, saltuariamente, associazioni analoghe, che presero quindi il nome di *rime siciliane*: di qui, in Dante, le rime *fui* / *vui*; (*Dorina pietosa*, 27-28), *lume* / *nome* (*Inferno*, X, 65-69); in Petrarca, *altri* / *voi* (*Canzoniere*, CXXXIV, 11-14); fino al 5 Maggio di Manzoni, in cui ancora troviamo la rima *nui* / *vui* (vv. 32-34).

Avendo gran disio,
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non v'io,
guardo 'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avante:
come quello che crede
salvarsi per sua fede,
ancor non veggia inante.

20

Al cor m'arde una doglia,
com'om che ten lo foco
a lo suo seno ascoso,
e quando più lo 'nvoglia,
allora arde più loco
e non pò stare incluso:
similmente eo ardo
quando pass'è non guardo
a voi, vis' amoroso.

25

30

35

S'eo guardo, quando passo,
inver' voi, no mi giro,
bella, per riguardare.
Andando, ad ogni passo
getto uno gran sospiro
che facemì ancosciare;
e certo bene ancoscio,
c'a pena mi conosco,
tanto bella mi pare.

40

45

v. 22. *vio*: vedo (forma siciliana); quello che nella prima strofa (vv. 4-6) era il termine di una similitudine, qui viene presentato come un'esperienza reale (il poeta ha dipinto un'immagine della donna).
vv. 25-27. «come quello che crede di salvarsi per la sua fede, anche se non veda davanti a sé l'oggetto della sua fede»; l'esperienza dell'amante, che si concentra nell'immagine dipinta e non reale della donna, viene paragonata a quella del credente, che con la sua fede venera le immagini sacre, pur non avendo immediatamente davanti ciò che esse rappresentano. Spesso nella lirica provenzale l'esperienza religiosa serviva da termine di paragone per quella amorosa.
vv. 28-33. In cuore mi arde un dolore, come uno che tiene nascosto nel suo seno

del fuoco, e quanto più lo copre dentro di sé (*invoglia*: "avvolge", "copre"), tanto più li (*loco*, forma meridionale di *loco*) verbo di luogo) esso arde e non può rimanere chiuso.

vv. 37-39. «Se quando passo guardo verso di voi non mi giro, bella, per riguardare una seconda volta (*riguardare*)». Diversi gli atteggiamenti di fronte allo sguardo: al v. 17 l'amante guarda di nascosto, al v. 35 passa senza guardare, qui passa e guarda, ma poi si gira per non guardare di nuovo (Coniuni).
v. 42. *ancosciare*: singhiozzare.
vv. 43-45. e davvero con buon monaco singhiozzo, perché a stento mi riconosco (*conoscio*, forma parzialmente siciliana della prima persona del presente indicativo di *conoscere*: in siciliano moderno

Assai v'aggio laudato,
madonna, in tutte parti
di bellezze ch'avete.
Non so se v'è contato
ch'eo lo faccia per arti,
che voi pur v'ascondete.
Sacciatelo per singa,
zo ch'eo no dico a lingua,
quando voi mi vedrite.

50

Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la piú bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda piú c'auo fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino.»

55

60

nuciu), tanto mi appari bella (con un passaggio dal *voi* al *tu*: *pare* è seconda persona singolare).

v. 47. *in tutte parti*: dappertutto.
v. 48. per la vostra bellezza (*bellezze* è qui singolare, dal siciliano *bilizzi*).
vv. 49-54. Non so se vi è stato raccontato che io faccia ad arte (*arti*: è forma siciliana singolare), e per questo continuate a nascondervi; sappiatelo dai segni (*singa* dal neutro plurale latino *signa*) quello (*zo* è forma meridionale per *ciò*) che io non riesco a dire con la lingua, quando voi mi vedrete.

v. 55. *novella*: nuova, appena composta.

v. 56. «va a cantare (forma sintattica siciliana con doppio imperativo) una cosa nuova»: il congedo della canzonetta è animato da un senso di novità, di freschezza, di scoperta, sottolineato nel v. 57 dall'invito alla poesia a levarsi di buon mattino per presentarsi alla donna.
v. 60. *auo*: forma siciliana per *oro* (dal latino *aurum*, con conservazione del dittongo *au*).
v. 61. *caro*: prezioso.
v. 63. da *Lentino*: per alcuni è un semplice cognome «si chiama da Lentini», per altri indica il luogo di nascita dell'autore, Lentini, nella Sicilia orientale.

Dolce coninzamento

Questa canzonetta (riportata dal solo codice Vaticano latino 3793) contiene già nel verso iniziale il richiamo a qualcosa che comincia, alla «dolcezza» di una poesia e di un'esperienza amorosa che si affacciano sul mondo come nuova presenza. Dopo tanti secoli di storia della nostra lingua e della nostra letteratura oggi possiamo sentire la sorprendente freschezza di questo *coninzamento*: e non possiamo evitare di prenderne l'*incipit* come emblema dell'inizio della poesia italiana, come rivelazione