



Simmetrie metriche: due sonetti siciliani a confronto¹

Laura Facini²

Recibido: 16 de enero de 2016 / Aceptado: 24 de marzo de 2016

Riassunto. L'intervento analizza dal punto di vista metrico-stilistico una coppia di sonetti composti da due rimatori della Scuola Siciliana: Giacomo da Lentini (1.35: *Diamante, né smiraldo, né zafino*) e Mazzeo di Ricco (19.7: *Chi conoscesse sì la sua falanza*). Lo studio intende offrire uno sguardo dettagliato sulla scrittura lirica degli autori della Magna Curia in relazione all'inedita forma metrica del sonetto: nello specifico, sulle pratiche compositive peculiari dei due poeti indagati, convergenti o in opposizione tra loro, e, più in generale, sulle costanti sistemiche della versificazione assunta dalla cerchia siciliana.

Parole chiave: Scuola Siciliana; sonetto; endecasillabo; poesia lirica.

[en] Metric symmetries: Comparing two Sicilian sonnets

Abstract. The paper analyses from the stylistic and metrical point of view, two sonnets composed by two poets of the Sicilian School: Giacomo da Lentini (1.35: *Diamante, né smiraldo, né zafino*) and Mazzeo Ricco (19.7: *Chi conoscesse sì la sua falanza*). The study aims to offer a detailed review of the lyrical writing from the Magna Curia authors, in relation to the new metrical form of the sonnet. Specifically, it considers the peculiar compositional practices of the two investigated poets, converging or in opposition to one another, and, more generally, the systemic constants of versification adopted by the Sicilian circle.

Key words: Sicilian School; sonnet; hendecasyllable; lyrical poetry.

Sommario: 1. Il sonetto 1.35: *Diamante, né smiraldo, né zafino* di Giacomo da Lentini. 2. Il sonetto 19.7: *Chi conoscesse sì la sua falanza* di Mazzeo di Ricco. 3. Conclusioni.

Come citare: Facini, Laura (2016): «Simmetrie metriche: due sonetti siciliani a confronto», *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 175-192.

¹ Il contributo rappresenta il primissimo frutto di un ben più ampio lavoro di ricerca svolto presso la Fondazione Franceschini di Firenze, mediante una Fellowship Praloran, sul verso della Scuola Siciliana (prosodia, ritmo, sintassi), di prossima pubblicazione presso la Sismel - Edizioni del Galluzzo. Approfitto per ringraziare il direttore della Fondazione, Lino Leonardi, per l'opportunità datami e i preziosi suggerimenti sull'intero lavoro, e Arnaldo Soldani, che mi ha seguito durante l'intero svolgersi della fellowship e ha rivisto pazientemente questo articolo.

² Borgo Cividale 20 - 33057 Palmanova (Ud), Italia.
laura.facini@gmail.com

La Scuola Siciliana rappresenta un momento storico-culturale cruciale della nostra storia letteraria, in quanto coincide con l'origine della poesia italiana e della letteratura italiana tutta, e con la nascita di due fortunatissime e plurisecolari strutture metriche: la forma "primaria" del sonetto e il verso italiano per eccellenza, l'endecasillabo. La produzione lirica dei rimatori della Magna Curia non si avvale però ancora di uno studio sistematico che illumini nel dettaglio le sue movenze metrico-sintattiche e prosodico-ritmiche³.

Il presente intervento, che si appresta ad accedere cautamente in questo terreno piuttosto accidentato e poco dissodato, rappresenta una primissima occasione di riflessione rispetto a un più ampio lavoro di ricerca in corso, mediante un'analisi formale di un paio di testi composti da due rimatori siciliani. Più in dettaglio, un'analisi stilistica di due sonetti, che tiene insieme categorie d'indagine spesso tenute divaricate dalla critica testuale, oltre che ancora poco sfruttate in relazione alla produzione dei poeti curiali: in primo luogo il piano metrico e retorico – già "ricomposti" da Menichetti 1975 nello studio degli specifici collegamenti tra fronte e sirma nei sonetti lentiniani – che qui si faranno interagire anche con la dimensione del ritmo accentuale dei versi e della struttura sintattica dei componimenti.

Giovandomi anche degli ampi commenti dell'edizione dei Meridiani (in specie, Antonelli 2008 e Di Girolamo 2008), la finalità è quella di definire, mediante l'analisi approfondita di due concrete realizzazioni testuali, da un lato alcune specificità che pertengono a un'interpretazione stilistica autoriale del contenitore metrico breve, ma dall'altro anche alcuni caratteri che fanno sistema all'interno del complessivo impianto versificatorio dei poeti della Magna Curia, in relazione alla generale configurazione del metro sonetto.

1. Il sonetto 1.35: *Diamante, né smiraldo, né zafino* di Giacomo da Lentini

Il primo testo in esame non può non appartenere all'autore oramai con tutta probabilità identificato come l'inventore del sonetto, il Notaro Giacomo da Lentini, comunemente definito come il caposcuola della cerchia siciliana. All'interno del corpus lentiniano, che si compone di ventidue testi brevi, ai quali si sommano altri due di dubbia paternità, ho selezionato il sonetto 1.35: *Diamante, né smiraldo, né zafino*, che a mio avviso rappresenta una sorta di caso-limite, uno tra i vertici più alti per quanto riguarda gli esiti che nelle mani di Giacomo raggiungono da un lato la fattura versificatoria dell'endecasillabo, dall'altro la sua organizzazione all'interno dell'inedito contenitore metrico breve⁴.

Presento dunque di seguito il testo, trådito da testimone unico (L^{b2}), corredato come il successivo da una notazione ritmica dei versi realizzata secondo i criteri di scansione che sono stati sistematizzati per lo studio petrarchesco curato da Praloran

³ Negli ultimi decenni la questione dell'origine del sonetto, di cui il presente studio non intende occuparsi, ha dato luogo a una bibliografia piuttosto consistente, grosso modo gravitante attorno a due linee interpretative fondamentali, l'una strutturale numerologica (Pötters 1998; cfr. anche Desideri 2000), l'altra piuttosto storico-letteraria (Antonelli 1989).

⁴ Attribuzioni autoriali, numerazione dei testi, loro veste editoriale e apparato sono desunti dall'edizione critica di Antonelli (2008).

(Praloran e Soldani 2003)⁵; studio che nel suo complesso rappresenta un fondamentale modello metodologico di indagine metrico-stilistica anche per questo lavoro:

1	Diamante, né smiraldo, né zafino	2 6 10
	né vernul'altra gema preziosa,	4 6 10
	topazzo, né giaquinto, né rubino,	2 6 10
	né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,	4 7 10
5	né l'amatisto, né 'l carbonchio fino,	4 8 10
	lo qual è molto risprendente cosa,	2 4 8 10
	non àno tante belezze in domino	2 4 7 10
	quant'à in sé la mia donna amorosa.	2 4 7 10
	E di vertute tutte l'altre avanza,	4 6 8 10
10	e somigliante al sole è di sprendore,	4 6 7 10
	co la sua conta e gaia inamoranza,	4 6 10
	e più bell'è che rosa e che frore:	4 6 10
	Cristo le doni vita ed alegranza	1 4 6 10
	e sì l'acresca in gran pregio ed onore.	2 4 7 10

1 i amante (con lettera guida indicata a margine) 2 neuer nualtra 10 esomillante
disprendore

Il sonetto, in connessione con il successivo 1.36: *Madonna à 'n sé vertute con valore*, delinea una *descriptio puellae* giocata sul paragone (perdente) tra un ampio numero dei più pregiati materiali preziosi, disposti in elenco, e l'amata: non solo e non tanto il confronto tra la bellezza della donna e la preziosità delle pietre e delle gemme, ma anche quello più raffinato e complesso, meno scontato, tra le facoltà che possiedono questi materiali (le *vertute* delle pietre, descritte nei lapidari, qui secondo un ordine gerarchico già della *Naturalis Historia* pliniana) e quelle che possiede l'amata. Il parallelo comparativo mi pare esplicito per quanto riguarda l'*aritropia*, definita *vertudiosa*, 'potente' (v. 4), per la sua proprietà di rendere addirittura invisibili; ma sappiamo anche che il *diamante* (v. 1) si apprezzava per la durezza e per il suo potere di attrazione, che il *rubino* e il *carbonchio* (vv. 3 e 5) erano esaltati come i più splendenti, che l'*amatisto* (v. 5) si credeva capace di eliminare l'ubriachezza o causare tristezza, ecc.

Partendo dal ritmo dei versi, l'andamento degli endecasillabi si orienta in maniera del tutto evidente verso una spiccata scorrevolezza accentuale, che implica una fluidità costante, percepibile in particolare durante la lettura della preziosa carrellata mineralogica: su quattordici versi, ben la metà sono endecasillabi a soli tre ictus, e addirittura cinque di questi si dispongono in serie continua, appunto in

⁵ La notazione ritmica qui proposta per gli endecasillabi dei due sonetti presi in esame è alternativa rispetto a interpretazioni che adottano una differente metodologia di scansione. Questo emerge in particolare per il seguente sonetto lentiniiano, che nella precedente edizione critica, del 1979, Antonelli corredeva con una schedatura diversa da quella qui proposta, nell'ordine di una maggiore rarefazione degli ictus (senza però definirne i criteri guida); per questo motivo, si sono indicati in corsivo gli accenti assenti in quella notazione (cfr. Antonelli 1979: 354-355). Le divergenze mi pare comunque che non compromettano l'analisi metrico-stilistica condotta sul testo.

avvio del componimento (vv. 1-5). Spia di questa velocità, che caratterizza in generale la discorsività poetica delle origini,⁶ è in primo luogo la sporadicità dell'accento di ottava (ai soli vv. 5, 6 e 9), "grande assente" del sistema ritmico siciliano rispetto alla tradizione lirica successiva, dovuta in primo luogo alla massiccia presenza di parole polisillabiche, come in questo testo lentiniano (bastino i primi versi, fitti di trisillabi e quadrisillabi): assenza dunque di un tempo forte in prossimità della punta endecasillabica che alleggerisce il secondo emistichio del verso accelerandone la lettura.

Più in dettaglio, la modulazione accentuale dell'intera successione versale del sonetto, strutturata nel segno della leggerezza, non presenta scarti rilevanti tra i pattern adottati, in ordine a una sostanziale omogeneità nella scelta delle posizioni sotto ictus, che oltretutto vanno nella direzione delle soluzioni ritmiche che poi diventeranno normative. La marcatura accentuale a corredo del testo mostra infatti diverse caratteristiche che uniformano l'andamento esecutivo: le partenze endecasillabiche tutte giocate su accentazione pari di seconda o di quarta (a eccezione del penultimo verso); l'assenza qui totale, a corollario dell'aspetto precedente, dell'ictus di terza; l'ossatura ritmica dell'intero componimento sull'arsi centrale di quarta (in ben dodici versi), a volte in combinazione con l'ictus ancipite di sesta, o in alternativa, in alcuni casi, preceduta dall'avvio di seconda.

L'insistenza sull'accentazione portante *a minore* dà luogo ad alcuni endecasillabi scanditi su un ritmo dattilico (vv. 4, 7, 8 – con dialefe *quant'à~ in sé* – e v. 14), ancora ben documentato all'interno della ritmica siciliana, poi invece drasticamente ridotto dalla tradizione successiva. I moduli di quarta e settima si associano infatti più di frequente a versi strutturati su bipartizioni piuttosto meccaniche che danno luogo a un andamento prosasticamente cantilenante, dal quale rifuggiranno appunto gli autori più tardi, sia mediante la contrazione del profilo ritmico, sia mediante una sua meno prevedibile realizzazione sintattica che ne attenui la struttura bipartita. A ben guardare, però, già nel sonetto lentiniano vengono attivate tali strategie meno ordinarie: forse non sempre intenzionali, si tratta comunque di segnali di modernità versificatoria che poi faranno sistema nella discorsività tardo-duecentesca e petrarchesca. Sui quattro endecasillabi dattilici, solo uno si associa a una elementare bipartizione (v. 4: *né l'aritropia, / ch'è sì vertudiosa*); due versi (vv. 8 e 14) adottano già una modalità che caratterizzerà ben più tardi la raffinata versificazione petrarchesca, per cui la voce che cade in sesta sede, con il suo peso prosodico seppur ridotto, modifica la percezione del ritmo: la posizione non è totalmente atona, né acquista un ictus pieno, ma la sua "mezza" tonicità allude a un contraccanto di 6^a. La soluzione, pur presente nei Siciliani, assume qui forme ancora acerbe, in primo luogo per il fatto che la voce in sesta è spesso monosillabica, come nel nostro sonetto: al v. 8, *quant'à~ in sé la MIA donna amorosa*, e al v. 14, *e sì l'acresca in GRAN pregio ed onore*.

Infine, con una più marcata devianza rispetto all'orizzonte d'attesa, il quarto endecasillabo dattilico del testo, il v. 7, *non àno tante bellezze in domino*, elude totalmente la più prevedibile strutturazione bimembre alleggerendo la zona centrale

⁶ Le considerazioni espresse sul ritmo dell'endecasillabo siciliano nel suo complesso si fondano su una scansione integrale delle liriche dei rimatori della Magna Curia, realizzate dalla sottoscritta. Un precedente studio condotto su una schedatura parziale di alcuni sonetti di Giacomo da Lentini si trova in Praloran e Soldani (2010: 429-446).

del verso: sotto l'ictus di quarta si colloca infatti una parola semanticamente debole, *tante*, che trasgredisce il canonico apice centrale. L'endecasillabo decentra pertanto gli appoggi intonativi più forti su seconda e settima sede, scandendo la sua lunghezza su tre tempi.

L'aspetto più interessante della modulazione ritmica del sonetto lentiniiano è però senz'altro, come già si è osservato "in piccolo" per alcune strategie associate ai versi dattilici, la sua corrispondenza con il grande movimento sintattico che percorre l'intero componimento: vi è infatti una ragionata, coerente distribuzione dei profili accentuali rispetto alla costruzione periodale del testo, per cui il ritmo assume un ruolo espressivo, quello di assecondare, sottolineare, enfatizzare gli snodi e le volute del discorso poetico.

Comincio dalla descrizione dell'anticonvenzionale organizzazione sintattica del componimento, per poi passare a mostrare come questa si associ alla struttura ritmica. Il sonetto si articola su tre periodi di differenti lunghezze, con il primo dei due confini che coincide con lo stacco metrico della *diesis* centrale, conferendole consistenza sintattica; la fronte si organizza pertanto in un unico blocco unitario (aspetto su cui tornerò tra breve). La caratteristica davvero marcata della morfologia sintattica del testo riguarda però la sirma, dove i due periodi, che più comunemente individuano due terzine, segmentano invece la partizione in maniera asimmetrica; lo schema complessivo del sonetto, del tutto marginale, risulta pertanto di tipo 8+4+2⁷. Un altro aspetto interessante è che i tre segmenti discorsivi distribuiscono le proposizioni che li compongono su campate più ampie rispetto alla singola misura versale, in particolare nella fronte, dove non si adattano ma debordano rispetto alle singole unità endecasillabiche. La presenza nel corpus lentiniiano di movenze sintattiche più rare, che coinvolgono anche il piano ritmico e intonativo, accanto a soluzioni realizzative maggioritarie, più ordinarie e per certi aspetti "inerziali", è segno di una fase di assestamento di un modello di organizzazione sintattica del sonetto non ancora stabilizzatosi.

Il primo periodo coincide con due sole proposizioni, la prima delle quali, principale, occupa quasi tutta la fronte, mantenendo un'intonazione sospesa fino al settimo verso, dove compare il verbo reggente. L'intero giro sintattico si chiude alla fine della partizione, con una consecutiva che coincide con il v. 8, secondo un'opzione di scorrevolezza e continuità del tutto eccezionale per l'articolazione del sonetto siciliano: benché a questa altezza, anche secondo la veste manoscritta, la fronte si configuri dal punto di vista rimico come un ottetto unitario, la disposizione sintattica con stacco periodale forte in coincidenza con il confine tra le due quartine rappresenta infatti già nel Notaro la modalità maggioritaria.

I primi sei versi sono interamente occupati da una serie di ben dieci soggetti coincidenti con voci di pietre e materiali rari e preziosi, costituiti peraltro da una sostanza fonica marcata, dove spiccano suoni duri come la /ts/ (almeno i primi tre versi: *Zafino, preziosa, topazzo*) e la vibrante /r/ (*smiRaldo, veRnul(a), pReziosa, Rubino, aRitRopia, veRtudiosa, caRbonchio, RisprEndente*). Questi soggetti sono

⁷ Le considerazioni sull'ordinarietà o meno delle strutturazioni sintattiche del sonetto fanno riferimento a una mia rapida schedatura dei testi siciliani, ai dati che ricavo dal saggio di Zuliani (2009) sulla relazione tra parola poetica e musica, in particolare dall'Archivio internet che correda il volume, e a Soldani (2009), uno studio dettagliato della fisionomia sintattica del metro breve in dimensione diacronica lungo un arco temporale che va grosso modo dallo Stilnovo a Petrarca.

organizzati in un'enumerazione anaforica secondo una precisa struttura ritmico-sintattica che procede sostanzialmente per distici (assecondando dunque la primitiva conformazione metrica a rime alternate della fronte ABABABAB): perfetta la corrispondenza tra le prime due coppie versali, entrambe contenenti quattro comparanti naturali organizzati su un primo verso in tricolon, del tipo *A né B né C*, e un secondo verso di tipo *né D*, nella seconda coppia con breve sviluppo relativo. Il terzo distico prosegue l'enumerazione nominale con qualche variazione rispetto all'organizzazione dei precedenti: il primo verso questa volta è bipartito, del tipo *né A né B*, e il secondo contiene invece il solo sviluppo ipotattico del secondo elemento (in forma di relativa che dunque si dilata e slitta al verso successivo rispetto al caso precedente, v. 4).

Nonostante alcune differenze, la struttura in enumerazione dei primi sei versi risulta molto compatta, non solo per il ripetersi costante della medesima congiunzione *né*, in analoghe posizioni intersversali e in anafora tra i vv. 2, 4 e 5, ma anche per l'organizzazione ritmica di questi versi: sono tutti endecasillabi triaccentuali (una serie eccezionalmente lunga, a esclusione del sesto che infatti già non contiene un elemento nominale), e almeno nei primi due distici assecondano perfettamente il parallelismo tra il primo verso in tricolon (di 2^a 6^a 10^a) e il secondo anaforico (di 4^a 6^a/7^a 10^a). Il terzo distico, aperto ancora da un verso a tre accenti, si compatta comunque battendo sulle stesse arsi di 4^a e 8^a.

In perfetta aderenza con l'articolazione del discorso, il ritmo scarta poi nel distico finale, appoggio sintattico di tutta la fronte e centro semantico di tutto il sonetto, dove vengono anche meno le asperità foniche che contraddistinguevano i versi precedenti. Ai vv. 7-8 si manifesta infatti la comparazione con l'amata: la *belezze* (probabilmente singolare) *in domino*, 'in potere' ai dieci elementi naturali elencati, è vinta da quella posseduta dalla *donna*, definita *amorosa*, 'che porta amore'. Anticipato già dall'incresparsi del sesto verso, a quattro ictus, l'andamento accentuale in corrispondenza con il ritardato affacciarsi della frase principale e della sua subordinata consecutiva duplica un identico modulo dattilico con ictus di 2^a 4^a 7^a 10^a, fino a ora inedito.

Il motivo della comparazione con la donna prosegue anche nei versi successivi, investendo così l'intero sonetto; tale continuità tematica tra fronte e sirma, immediatamente evidente in primo luogo nell'attacco della seconda partizione versale mediante congiunzione coordinativa *E* (v. 9), conosce però, come già sottolineato da Menichetti, un'articolazione tra i due blocchi che sfrutta proprio la bipartizione centrale per veicolare lo scarto (cfr. Menichetti 1975: 129-130). Non solo la comparazione si sposta dalla focalizzazione sulle qualità fisiche dei materiali preziosi a quelle sia esteriori sia interiori dell'amata, ma cambia anche il soggetto del discorso, che ora diventa proprio la donna, mutando dunque la direzione stessa della comparazione: se i dieci materiali preziosi possedevano meno *belezze* di lei, ora è lei che è superiore ai nuovi termini di paragone, molti dei quali naturali (il *sole*,⁸ la *rosa* e il *frore*), ma non solo, dal momento che qui essi si

⁸ Frutto di una congettura per risanare la lacuna bisillabica visibile in apparato, benché non segnalata a testo dall'edizione di riferimento (ma commentata nel cappello introduttivo), la stringa proposta [*al sole è*] concorre con una differente soluzione adottata dalla tradizione critica precedente, compreso Antonelli (1979), che integrava con [*a stella è*].

estendono anche a *tutte l'autre* donne, secondo una comune formula di paragone della poesia antica.

Si noterà certamente che la voce in prima persona, appartenente al soggetto lirico, è invece totalmente eclissata in questo testo, la cui unica spia di esistenza affiora in quel possessivo *mia (donna)* del v. 8; aspetto su cui ritornerò in chiusura dell'analisi.

Il secondo periodo, con cui si apre la sirma, assicura la progressione del discorso poetico mediante una sorta di aggiunzione, dal punto di vista semantico, di affermazioni l'una giustapposta all'altra, che svolgono il compito di ribadire il concetto precedente, seppur in forma variata. Anzi il blocco periodale di quattro versi, strutturato su tre proposizioni (la seconda delle quali biversale), mi sembra funzioni come una sorta di un incalzare moltiplicato, un accumularsi insistito di ulteriori comparazioni per esaltare la superiorità senza confronti della donna. L'impressione si fonda anche su ulteriori elementi che dal punto di vista retorico-sintattico concorrono a un effetto di ripetizione con variazione: l'anafora tra tutte e tre le frasi, mediante il polisindeto che le lega tra loro (a inizio dei vv. 9, 10 e 12), il parallelismo con chiasmo tra le prime due proposizioni (*E di vertute ... / e ... di splendore*) e i riecheggiamenti allitteranti all'interno di questi due versi, entrambi sulla vocale *e*, e rispettivamente sui suoni /t/ e /u/ e su *s* sorda (*E di vErTUTE TUTTE l'aUTrE avanza, / E Somigliante al SOLE È di Splendore*). Analogamente, gli accenti premono in tutti i quattro endecasillabi sulle identiche posizioni centrali di quarta e sesta (al v. 12 con dialefe *rosa ~ e*; Antonelli 1979 optava invece per *e[este]*), a rilevare ulteriormente, mi pare, la volontà espressiva di insistere, anche mediante un ritmo martellante, sul medesimo concetto.

La stretta continuità tematica che coinvolge la fronte e questi primi quattro versi della sirma è rafforzata da una ricca serie di elementi unificanti, come accade senza eccezioni in tutti i sonetti lentini: tra i primi due periodi si delineano alcune figure retorico-sintattiche che, come avviene di norma, svolgono la funzione di attenuare lo stacco tra fronte e sirma, per «sottolineare e ricomporre l'unitarietà primaria della forma» (Menichetti 1975: 134). Si tratta di numerose riprese lessicali mediante voci legate etimologicamente tra di loro (cfr. Menichetti 1975: 130): *vertudiosa - vertute* (vv. 4 e 9), *risprendente - splendore* (vv. 6 e 10), *bellezze - bella* (vv. 7 e 12), *amorosa - innamoranza* (vv. 8 e 11). A ben vedere, le voci ripetute si riferiscono esattamente ai termini per cui la donna sarebbe superiore alle pietre preziose; pertanto, con l'eccezione dell'ultima coppia, la prima parola si riferisce agli elementi naturali (rispettivamente l'*aristropia*, il *carbonchio* e l'insieme dei materiali in elenco), il termine in ripresa all'amata.

La sirma si chiude infine con un segmento periodale che occupa l'ultimo distico e che segna lo stacco sintattico più forte dell'intero componimento, segmentando oltretutto in maniera asimmetrica la seconda metà del sonetto (anche rispetto alla presentazione grafica del manoscritto, su due terzine), senza però disattendere l'organizzazione rimica della sirma di questo testo, che adotta uno schema minoritario ma ben presente nel Notaro, di tipo CDCDCD. I due endecasillabi, coincidenti con una proposizione principale e una sua coordinata con nesso copulativo (come ai vv. 10 e 12), rappresentano una sorta di augurio finale rivolto alla donna, diretto a esaltarla al massimo grado mediante l'invocazione di Cristo.

Il marcato stacco sintattico e semantico tra i due periodi è enfatizzato anche dal cambiamento del ritmo, che al penultimo verso, e solo qui nell'intero sonetto, propone un accento forte in prima posizione che dà rilievo alla voce in apertura (*Cristo*); inoltre, entrambi gli endecasillabi del distico conclusivo tornano a scandirsi su quattro accenti, conferendo un andamento più cadenzato e rallentato a quella che vuole essere una chiusa a climax dell'intero sonetto (si veda il movimento verso l'alto indicato anche dal verbo *acresca*). Non è un caso, infatti, che proprio l'*explicit* torni a battere sul modulo dattilico di 2^a 4^a 7^a 10^a, come solo in precedenza nel distico finale della fronte (vv. 7-8), che come si è detto veicola il nucleo concettuale portante di tutto il componimento. Vi è insomma un'analogia struttura tra otetto e sestetto del componimento, che si potrebbero definire entrambi di tipo x+2, per cui il distico finale di ognuna delle due parti, seppur in modi sintatticamente diversi, è rilevato e quasi isolato da ciò che lo precede; e tale simmetria, certamente favorita dalla scansione rimica a distici alternati, sia nella fronte che nella sirma, è appunto rilevata molto accortamente anche dal punto di vista ritmico, mediante un analogo scarto rispetto all'andamento accentuale dei versi precedenti e il ritorno del medesimo ritmo dattilico.

Il passaggio tra i due periodi all'interno della seconda metà del sonetto è dunque piuttosto netto, ma come in precedenza anche queste sotto-unità asimmetriche sono coinvolte in meccanismi iterativi che ricompattano la partizione nonostante lo stacco ritmico-sintattico interno. Dal punto di vista melodico, il distico finale si apre con un andamento che, eccetto il rilievo della prima posizione, riprende comunque lo stesso profilo accentuale di 4^a 6^a, ripetuto per numerosi versi precedenti. Dal punto di vista retorico-sintattico, a partire dal v. 11, i quattro endecasillabi conclusivi ripropongono in serie la medesima figura della dittologia, per lo più sinonimica, come avviene solo raramente all'interno della sonettistica lentiniiana e più in generale della versificazione siciliana. A eccezione della prima coppia, le tre successive si dispongono inoltre tutte nella più classica posizione in punta di verso, individuando un sintagma intonativo autonomo, e tutte e tre organizzano il verso, *a minore*, sulla sequenza verbo + dittologia; in particolare, i due endecasillabi del distico finale presentano un loro parallelismo più spiccato per l'identità di soggetto delle frasi e per la ripetizione della medesima coordinazione copulativa tra i due termini in coppia.

Ripercorrendo in conclusione l'intero sonetto anche alla luce delle considerazioni esposte, permane un ultimo aspetto che mi pare importante rilevare, in quanto indice di una certa ricercatezza non solo, come abbiamo visto, a livello ritmico e sintattico, ma anche, nella zona di intersezione tra questi, sul piano dell'organizzazione linguistico-intonativa dei singoli endecasillabi.

Il sonetto rappresenta infatti un bell'esempio di come l'endecasillabo piano «si presenta in Giacomo con molteplici possibili cesure e giaciture prosodiche, raggiungendo fin dagli inizi un'elasticità d'impiego e di resa sconosciute alla lirica trobadorica, che pure ne è il modello»: un verso che «diverrà il metro principe della tradizione lirica italiana grazie anche alla varietà di ritmo e di soluzioni che acquista in Sicilia e che consente, proprio per la sua non-uniformità primigenia, ulteriori arricchimenti prosodici» (Antonelli 2009: 9). Tra i soli quattordici versi che compongono il testo, si registra infatti una straordinaria varietà di segmentazioni intonazionali, che non confligge con la presenza costante di

un'accentazione canonica sugli ictus portanti di quarta e/o di sesta, e che rispecchia la particolare organizzazione periodale del testo su tre blocchi. Molte strutturazioni linguistico-intonative (intese come intonazione e scarti della voce) paiono quindi da un lato riscattarsi dal modello provenzale del *décasyllabe*, con rigida cesura emistichiale per lo più *a minore*, dall'altro sembrano anche più libere rispetto a quella che diverrà la linea canonica dell'endecasillabo italiano, giocata su una struttura bipartita con andamento ascendente, stacco dopo quarta o sesta, e andamento discendente. Sono realizzazioni che dunque generano una certa instabilità dal punto di vista intonativo variando continuamente i punti di stacco, soprattutto in coincidenza con la lunga enumerazione nominale del primo periodo (senza però complicazioni dovute a forti increspature accentuali o a inarcature marcate, qui assenti), e che cedono poi il passo a nuclei compatti di versi ritmicamente scanditi su più ordinarie bipartizioni centrali, che si addensano nella sirma.

Nel dettaglio, i vv. 1 e 3 sono interamente occupati da un tricolon che conferisce loro un movimento a tre tempi senza una pausa sintattica forte centrale, ma moltiplicando semmai le pause più debolmente intonazionali; al secondo verso la sintassi è invece lineare, priva di scarti agogici, dovuta alla coincidenza dell'intera misura versale con un unico sintagma nominale che elude del tutto la possibilità di segmentazione; i vv. 4-5 sono poi più prevedibilmente bipartiti, qui *a minore*, mediante una pausa sintattica sottolineata nel secondo verso anche dall'anafora emistichiale sul *né*; la relativa che corrisponde al v. 6 muta nuovamente la scansione anticipando lo stacco ritmico dopo la seconda posizione, per la presenza sotto accento di 4^a di una parola semanticamente debole (*molto*) che dunque priva l'ictus del suo ordinario ruolo dominante; lo stesso avviene con il verso successivo (v. 7), che risolve sintatticamente la lunga frase della fronte, in cui la cesurazione è ancora anticipata per alleggerimento della zona centrale (coincidente con *tante*), a cui segue però un ulteriore stacco intonativo ancora in sede non canonica, dopo la settima sillaba; la consecutiva del v. 8, che chiude la fronte continua del sonetto, torna infine a scandire l'endecasillabo in maniera più ordinariamente bipartita, *a minore*.

Bipartizioni dopo quarta o sesta sillaba caratterizzano invece gli endecasillabi della sirma, la quale oppone pertanto all'instabilità dei versi della fronte una struttura sintattico-intonativa regolarmente scandita: man mano che si procede verso la chiusa del sonetto, i versi tendono infatti ad assumere un andamento *a minore* (*a maggiore* il solo v. 10), riconquistando una certa compattezza. Fa eccezione il v. 11, nel quale la linea versale continua, coincidente con un unico sintagma preposizionale, non conosce alcun punto di stacco (come già il v. 2), e si caratterizza oltretutto per una certa ambiguità semantica non indicando chiaramente se si riferisca alla frase che segue o a quella che lo precede. Lo stesso Antonelli non propende né per l'una né per l'altra opzione, bensì evidenzia come in realtà il verso «riassuma e concluda semanticamente» sia i vv. 9-10, sia il v. 12; una differente ipotesi, proposta sempre dal curatore ma non adottata, consisterebbe invece in una separazione netta delle due terzine della sirma con pausa forte dopo il verso in questione, mediante una correzione dell'interpunzione (cfr. Antonelli 2008: 528).

Regolare e reiterata tra i due versi è l'intonazione *a minore* del distico conclusivo (oltretutto con seppur deboli giochi allitteranti tra le coppie di voci *CRiSto - aCReSCa* e *AleGRANZA - GRAN*), che come si è detto rappresenta una sorta di climax finale a cui giunge l'esaltazione delle qualità e bellezze dell'amata, coincidente con un augurio rivolto a Cristo affinché doni alla donna una vita gioiosa e accresca ulteriormente le sue virtù.

Il sonetto si conclude dunque, come si accennava già in precedenza, mantenendo celato il soggetto lirico. Il discorso non si snoda infatti sulla più prevedibile dialettica amante-amata, in cui il poeta gioca un ruolo stereotipato proprio di una casistica cortese (il servizio d'amore): qui lo spazio poetico è interamente occupato dall'elogio disinteressato delle bellezze e qualità della donna (ma non occupato *dalla* donna), non più funzionale, com'era tipico nei testi provenzali e ancora in tante canzoni lentiniane e in genere siciliane, all'attesa di una ricompensa, del *guiderdone*; e si tratta di un'esaltazione che non assume nemmeno più le forme di una preghiera o di un'allocuzione rivolte a un *tu* (si pensi alle frequenti richieste di *mercede* da parte del poeta-innamorato).

Il sonetto diventa quindi forma congeniale, nella sua fissità e brevità, a un'inedita posizione del soggetto che, pur assente nello spazio poetico, rappresenta però la voce da cui scaturisce questa concentrata celebrazione del tutto gratuita della donna amata, che non implica risposta, ma si esaurisce all'interno dell'io lirico, esprime cioè una "valutazione" tutta interna a sé stesso. Com'è stato più volte sottolineato, il testo lentiniano, svincolandosi dalla maniera poetica provenzale, rappresenta infatti un chiaro antecedente dei sonetti di *loda* dell'amata, primi tra tutti, anche cronologicamente, quelli di Guinizzelli, impostati ancora sul meccanismo della comparazione (cfr. Antonelli 2009), lungo un percorso che dal Notaro giunge alla nuova poesia stilnovista e culmina nella lode dantesca della *gentilissima* Beatrice, calata all'interno di una storia "vissuta" (cfr. anche Brugnolo 1995: 301 e Giunta 2013).

2. Il sonetto 19.7: *Chi conoscesse sì la sua falanza di Mazzeo di Ricco*

Mazzeo di Ricco, notaio originario di Messina, rappresenta uno dei rimatori più tardi della Scuola Siciliana, appartenente a quella che si è definita come la seconda generazione di poeti «gravitante piuttosto intorno a Manfredi e già avviata a proficui contatti con la Toscana e l'Emilia» (Brugnolo 1995: 288); in specie, Mazzeo risulta destinatario di una canzone composta da Guittone d'Arezzo. È inoltre uno dei pochi autori della Magna Curia che si misura con il metro breve di paternità lentiniana: l'edizione diretta da Di Girolamo (2008), da cui desumo il testo, gli attribuisce infatti sei canzoni e un sonetto su un totale di quindici sonetti accolti nel volume, di cui undici attribuiti (tre in tenzone con Giacomo) e quattro anonimi.

L'unico sonetto del messinese, 19.7: *Chi conoscesse sì la sua falanza*, è piuttosto diverso da quello di Giacomo da Lentini, soprattutto per quel che riguarda il tono complessivo, qui di tipo precettistico e sentenzioso, che implica un differente impiego della forma metrica breve. Ciò vale in primo luogo per la tematica scelta, che ha a che fare con una questione di comportamento trattata in

termini squisitamente etici, privi di qualsiasi riferimento al sentimento amoroso: mediante un discorso di tipo argomentativo e raziocinante, che caratterizza spesso i testi siciliani, compresi quelli lentini (si pensi *in primis* alle tenzoni sulla natura dell'amore), ed è peculiare nella scrittura di Mazzeo, il sonetto affronta il concetto della disparità di giudizio tra le proprie e le altrui mancanze, per l'*iniqua usanza* di rivolgere maggiore attenzione ai difetti degli altri che ai propri.

L'associazione della forma sonetto a un ragionamento astratto sul comportamento umano mi pare però che si iscriva pienamente nel solco della novità compositiva tracciata da Giacomo, il quale forgia un nuovo contenitore metrico breve per quella che abbiamo già sottolineato essere una nuova posizione del soggetto lirico, «non più legato al gioco dei ruoli e delle circostanze previsto dalla canzone (l'amante e l'amata, la richiesta cortese, l'attesa di ricompensa, ecc.), ma protagonista autonomo di uno spazio poetico che ora può essere occupato anche da riflessioni "astratte" sulla natura dell'amore» o, come qui, sulla natura morale dell'uomo (o ancora, nell'esempio precedente, «dalla *lode* gratuita di madonna»; cfr. Brugnolo 1995: 294).

D'altro canto, anche dal punto di vista più strettamente formale, il sonetto di Mazzeo aderisce perfettamente alla configurazione che il Notaro ha tracciato in maniera già stabile e definita, dimostrando come l'assetto morfologico del metro venga percepito e riprodotto dai (pochi) poeti della Magna Curia senza mai contravvenire alle norme strutturali desunte dal caposcuola: l'unitarietà dell'intera forma ma anche la sua articolazione metrica interna, il rispetto pertanto dal punto di vista sintattico delle partizioni versali, e l'elaborazione retorica dei collegamenti tra queste e all'interno di queste. Inoltre mi pare di poter rintracciare anche nel testo di Mazzeo, forse non tra i poeti più noti della Magna Curia («ma non dei meno leggiadri»; Contini 1960: vol. I, 147) e contrassegnato da un certo eclettismo, un'attenzione per l'orchestrazione del discorso poetico in funzione delle caratteristiche tecniche del contenitore metrico, in particolare mediante corrispondenze stilistiche tra il piano linguistico, sintattico, ritmico e metrico:

1	Chi conoscesse sì la sua falanza	1 4 6 10
	com'om conosce l'altrui fallimento,	2 4 7 10
	di mal dire d'altrui'avria dotanza,	3 6 8 10
	per la pesanza del su' mancamento.	4 7 10
5	Ma per lo corso de la iniqua usanza	4 8 10
	ogn'om si cred'esser di valimento,	2 4 5 10
	e tal omo è tenuto in dispregianza	3 6 10
	che spregia altrui, ma non sa zo ch'i' sento.	2 4 7 8 10
	Però voria che fosse destinato	2 4 6 10
10	che ciascuno conoscesse il s'onore	3 7 10
	e 'l disinore e 'l pregio e la vergogna.	4 6 10
	Talotta si comette tal peccato	2 6 10
	che s'omo conoscesse il so valore	2 6 10
	di dicer mal d'altrui non avria sogna.	2 4 6 9 10

1 hic. (*manca lettera guida*) L^b; sì om. V²; fallanza V² 2 omo L^b on V²; altri V²; fallimento V² 3 doctanza V² 5 corso L^b 6 omo L^b; eser L^b 7 uomo V² 8 spegi

altru V²; saccio ki V² 9 om. 10 ciascuno L^b ciascun V²; co(n)nosciesse L^b; su o. V²
 11. disinore il p. V² 12 co(m)mecte V² 13 su V²

Com'è caratteristico della versificazione dei poeti della Magna Curia nel suo complesso, anche in questo sonetto si registra la persistenza di una marcata leggerezza e fluidità ritmica dovuta alla presenza di numerosi versi di scarsa densità accentuale, essenzialmente come conseguenza del tipico impiego di polisillabi (si vedano i numerosi quadrisillabi del testo) e dell'opzione per un *ordo verborum* non perturbato. Come nel testo lentiniano, spesseggiano infatti endecasillabi scanditi su tre soli ictus, anche disposti in contiguità, dalla coppia dei vv. 4-5 fino a comporre una serie di ben quattro versi (vv. 10-13), collocata però, a differenza che in Giacomo, non più nella fronte ma all'interno della sirma del sonetto; inoltre, la sequenza triaccentuale è incorniciata da due endecasillabi con profili più complessi (vv. 9 e 14, rispettivamente a quattro e cinque ictus), che rilevano dunque ritmicamente l'avvio della seconda metà del sonetto e il suo *explicit*.

Rispetto al sonetto di Giacomo c'è però una maggiore complicazione ritmica dovuta a una più ampia variazione e a un lieve incremento della densità accentuale dei versi, soprattutto in specifiche posizioni marcate. Spicca infatti la regolarissima e pronunciata pesantezza delle due posizioni clausolari, della "piccola chiusa" (la conclusione della fronte, v. 8) e della "grande chiusa" (*l'explicit*), affidate a un modulo eccezionalmente a cinque ictus, con ribattimento nel secondo emistichio; una corposità accentuale che è direttamente legata all'affollarsi in questi due versi di voci mono e bisillabiche in successione, che prendono il posto degli ampi polisillabi che caratterizzano generalmente il discorso poetico. A ciò si aggiunge poi, come già notato, un'ulteriore sede rilevata qual è l'avvio della sirma, a quattro accenti pari, che anche grazie al suo andamento piuttosto cadenzato svolge la funzione di lanciare un nuovo periodo dopo lo stacco della *diesis*. Anche i primi versi della fronte sono analogamente pesanti, a partire dalla serie di tre endecasillabi a quattro ictus che aprono il testo, tra i quali si noti *l'incipit* con avvio forte in prima sede.

In generale, si registra pertanto un complessivo rallentamento della prima metà del componimento rispetto alla rarefazione ritmica della seconda, in ordine a un movimento melodico che da un lato mi sembra opposto a quello del precedente sonetto di Giacomo da Lentini, dall'altro è invece analogo a quello che Praloran riscontra per i sonetti d'amore del codice laurenziano di Guittone (Praloran e Soldani 2010: 438-439).

Come nel testo analizzato in precedenza, anche in quello di Mazzeo compaiono alcuni endecasillabi con andamento dattilico, ritmo piuttosto frequente all'interno del sistema accentuale siciliano: a differenza di Giacomo, però, i versi con ictus portanti di quarta e settima (vv. 2, 4 e 8, anche se con ribattimento) tendono più prevedibilmente ad associarsi a elementari strutturazioni sintattiche bipartite.

Infine, com'è più consueto (benché non ordinario) nella versificazione antica rispetto al canone endecasillabico tardoduecentesco e soprattutto trecentesco – codificato poi dalla norma bembesca –, nel sonetto del messinese compare un verso con accentazione "eccentrica", ovvero privo di appoggio centrale su quarta o sesta sede. Si tratta del v. 10, il cui profilo ritmico, con ictus di 3^a 7^a 10^a, potrebbe anche

interpretarsi come riproposizione del *décasyllabe* provenzale con cesura lirica (il tipo 4+7), o leggersi più semplicemente come segnale di un processo di assestamento ritmico del neonato verso italiano ancora in corso. In ogni caso, è fuor di dubbio che non vi sia la possibilità di ricondurlo, per lo meno in questa veste, a un andamento accentuale canonico (per esempio mediante una “promozione ritmica” di una voce in posizione centrale normalmente priva di accento metrico, qui inattuabile)⁹.

La struttura sintattica del sonetto del messinese appare molto diversa dal caso lentiniense, in primo luogo per una perfetta coincidenza tra la lunghezza delle proposizioni e la misura dei versi: ogni endecasillabo comincia e termina una frase, senza sospensioni sintattiche o figure inarcanti, con la sola eccezione del v. 4, di tipo nominale e retto dal precedente, e del v. 11, che con un movimento marcatamente anaforico, inatteso, continua il segmento sintattico che lo precede. Inoltre, i quattro periodi che articolano il sonetto coincidono in maniera del tutto ortodossa con le quattro partizioni versali che poi diventeranno istituzionali della forma metrica (cfr. Soldani 2009). I segmenti corrispondono infatti alle due quartine e alle due terzine (4+4+3+3), secondo una disposizione sintattica che solo successivamente troverà piena evidenza metrica nell’assetto delle rime: grosso modo con lo Stilnovo, infatti, la fronte non si scandisce più, come qui, su rime alternate (ABABABAB), bensì incrociate (ABBAABBA); lo schema della sirma (CDE CDE), differente dal precedente testo lentiniense ma maggioritario anche nel Notaro, asseconda la bipartizione simmetrica interna.

La continuità e la compattezza del sonetto sono comunque garantite, nonostante i tre stacchi sintattici tra i blocchi di versi, dall’unitarietà tematica, per cui l’intero componimento procede dal punto di vista logico-discorsivo analizzando un unico concetto di tipo etico: il cattivo comportamento che porta a disprezzare e a parlar male degli altri per colpa della scarsa conoscenza o sopravvalutazione di sé stessi.

Nel dettaglio, l’articolazione quasi sillogistica dei motivi si apre innanzitutto con un’affermazione di validità generale, secondo cui chi conosce bene sia i propri sia i difetti altrui, non parlerebbe male degli altri (prima quartina). La tipologia dell’*incipit* è classificata da Scarpato di tipo gnomico, modalità ben presente anche nella lirica trobadorica, nei Siciliani specializzati in particolare ad apertura del metro sonetto (cfr. Scarpato 2010: 35-36). Nella seconda quartina si passa poi alla diversa situazione (*Ma...*) consolidatasi nel tempo, per cui ci si crede superiori, si disprezzano gli altri e si diventa oggetto di disprezzo (*dispreghianza*) e maldicenza. Di conseguenza (*Però*, prima terzina), segue l’augurio che ognuno sia più consapevole del proprio valore e delle proprie manchevolezze, al fine di evitare (ultima terzina) il suddetto sbaglio (*peccato*), poiché (*che*), conoscendo il proprio valore, non ci si sognerebbe nemmeno (*aver sogna*) di parlar male degli altri (con ripresa dunque minimamente variata dell’affermazione in avvio).

⁹ Tralascio, per lo meno in questa sede, ulteriori approfondimenti sul caso specifico del verso di Mazzeo (volendo addentrarsi, sarebbe infatti ragionevole considerare anche la possibilità di lezioni alternative, in specie quelle derivabili da V², sulle quali si basa la diversa interpretazione di Panvini 1962-’64: *che ciascun conoscesse il so onore*, 3^a 6^a 10^a). Sorvolo perciò anche sulla più generale questione ancora piuttosto discussa della canonicità accentuale dell’endecasillabo antico, in particolare il rapporto tra i concetti di *uso* e di *norma*, che mi porterebbe fuori strada rispetto alla finalità del presente intervento e che affronterò in altra sede; sull’argomento si vedano almeno le posizioni di Praloran (2007) e Beltrami (2010), in relazione al verso dantesco.

La progressione sul tema conosce inoltre un'articolazione interna di tipo formale, già sottolineata da Latella, curatrice dei testi di Mazzeo, la quale individua un «unificatore centrale di rara eleganza» (cfr. Di Girolamo 2008: 712), che porta a un'oscillazione del discorso tra i due poli opposti di focalizzazione, quello oggettivo e quello soggettivo. Nella zona di confine che coincide con la *diesis*, barriera debole nel sonetto delle origini, si assiste infatti a un doppio cambiamento di persona della voce poetica: nel secondo emistichio del verso conclusivo della fronte, la terza impersonale che scandisce l'intera prima metà (si veda il *Chi* al v.1 e *ogn'om* del v. 6) lascia il posto alla prima persona (*zo ch'io sento*, 'ciò che sento dire di lui', v. 8); una voce in prima persona che oltrepassa lo stacco periodale e ricompare nell'augurio in avvio della sirma (*Però voria...*), per poi sparire di nuovo immediatamente dopo (si veda *ciascuno* al successivo v. 10 e *si commette* al v. 12). Dunque un emergere transitorio tra la fine della seconda quartina e il principio della sirma, dove in effetti l'avanzamento tematico conosce una fugace incursione, tra i ragionamenti oggettivi e astratti che aprono e chiudono il testo, in una dimensione leggermente più concreta e soggettiva, sia per il riferimento alla reale situazione del soggetto, che si abbozza nella situazione in cui si trova ad ascoltare le maldicenze della gente, sia per il conseguente augurio che è un desiderio espresso da lui stesso.

La stessa Latella, sulla base di Menichetti (1975), individua inoltre numerose figure di ripetizione lessicale e riecheggiamenti etimologici che da un lato compattano l'intero componimento unificandone fronte e sirma, dall'altro divaricano le due partizioni tratteggiando dei rimandi al loro interno; duplice strategia costruttiva già normativa nella produzione sonettistica del caposcuola Giacomo. L'elaborazione retorico-sintattica del discorso poetico è d'altronde tipica della scrittura di Mazzeo, «incline alle iterazioni lessicali e ai giochi morfologici e fonici» (cfr. Di Girolamo 2008: 711).

Lungo l'intera estensione del sonetto, coagulandosi in particolare attorno all'avvio e alla chiusa, ritorna il verbo-chiave del testo, per lo più nell'identica forma *conoscesse* (ai vv. 1, 10 e 13), a cui si aggiunge, in poliptoto, *conosce* del v. 2; i versi coinvolti dalla ripetizione sono inoltre strutturati in maniera sintatticamente analoga (soggetto impersonale + verbo *conoscere* + aggettivo possessivo e oggetto, tra l'altro con allitterazione del suono /k/ per le prime tessere di ogni verso: *CHi Conoscesse...*, *Com'om Conosce...*, *CHe ciascuno Conoscesse...*, *CHe s'omo Conoscesse...*). L'impressione di raffinata circolarità che conferiscono questi elementi è rafforzata anche da ulteriori rimandi. Una simile isocolia interessa infatti altri due versi, l'uno collocato nei pressi dell'avvio di sonetto, l'altro coincidente con l'*explicit*: i vv. 3 e 14 sono costruiti su un'analogia struttura sintattica ricca di identità lessicali, quali *di mal diRe / di diceR mal, d'altRui e avRia*, tutti battenti sulla vibrante /r/. Una di queste tessere, *altrui*, ritorna inoltre anche ai versi 2 e 8, e fa massa con altre forme proprie della terza persona, come l'aggettivo possessivo *suo* nelle sue diverse varianti (vv. 1, 4, 10 e 13) e le numerose forme impersonali sinonimiche, tra cui spicca per frequenza *omo* (vv. 2, 6, 7 e 13), al quale si aggiungono *chi* (v. 1), e *ciascuno* (v. 10): tutti segnali di un discorso poetico in terza persona che procede analizzando in parallelo l'atteggiamento verso sé stessi e verso gli altri. Un'ultima configurazione retorico-sintattica che coinvolge la fronte e la sirma, in questo caso nelle vicinanze del

confine tra le due partizioni, è la figura etimologica che si delinea tra *dispregianza* e *spregia*, ai vv. 7-8, e la forma antitetica *pregio*, al v. 11.

Questi rimandi interni, che percorrono l'intera estensione del testo e che coincidono con termini-chiave dal punto di vista tematico (come avviene il più delle volte in Giacomo), comportano una musicalità densa di riecheggiamenti e fenomeni allitteranti, in specie sui suoni /k/, /s/, /r/, che conferiscono al sonetto un'impressione di saturazione fonico-lessicale.

All'interno delle due partizioni metriche principali si registrano nuove figure strutturanti: nella fronte, la figura etimologica tra le parole-rima dei primi due endecasillabi *falanza* e *falimento*, a sottolineare ulteriormente il parallelo tra la conoscenza dei propri e dei difetti altrui; nella sirma, quella antitetica tra i contigui *onore* e *disinore*, a cavallo tra i vv. 10-11, che oltretutto delincono una rima interna irrazionale, extra-schematica. Lo stesso fenomeno avviene nella fronte tra le voci *dotanza* e *pesanza* ai vv. 3-4, con suggestive analogie col caso precedente: le due rime interne segmentano i versi su un primo emistichio quadrisillabico, cadono proprio all'interno degli unici endecasillabi nominali del testo, ed entrambe si collocano a chiusura della prima delle due sotto-unità della fronte e della sirma.

Per quanto riguarda infine la fisionomia sintattico-intonativa degli endecasillabi del messinese, si sottolinea una tendenziale coincidenza tra le effettive pause di scansione che segmentano i versi e la canonica posizione dopo quarta o sesta sede: una conformazione dunque piuttosto differente dalla forte variazione dei punti di stacco del precedente esempio di Giacomo, che si accompagna a un tendenziale rispetto del rapporto tra metro – inteso come segmentazione dei versi e partizioni versali – e sintassi – ovvero la lunghezza delle frasi e dei periodi –, alquanto manipolato invece nel sonetto del Notaro.

Pernangono tuttavia alcuni interessanti luoghi del sonetto di Mazzeo in cui la conformazione più ordinaria della struttura intonativa dell'endecasillabo tende a saltare. Questo avviene in misura piuttosto contenuta al v. 6, dove lo stacco interno più forte potrebbe cadere anche dopo la seconda sede – e dunque in posizione fortemente anticipata – o dopo la quinta sede (analogamente alla cesura mediana provenzale). A mio avviso è invece inequivocabile che le pause più forti che segmentano sia il v. 7, sia il v. 10, cadano dopo la terza posizione sillabica, dunque ancora in anticipo rispetto alla sede centrale più canonica.

In ultimo, il luogo più interessante è rappresentato dal v. 11, che dissolve la più tipica bipartizione endecasillabica in favore di una strutturazione a tre tempi dovuta al tricolon che lo percorre per la sua intera lunghezza, come già visto anche nel sonetto lentiniano; un tricolon qui scandito dall'iterazione della congiunzione copulativa *e* che precede ognuno dei tre sostantivi. A ben guardare, però, il verso del messinese nasconde anche una seconda opzione di scansione, sfasata rispetto a quella trimembre, ricostruibile solo a posteriori dopo aver letto e compreso il contenuto semantico dell'intero segmento: si tratta infatti in realtà di un verso che, congiuntamente con la conclusione del precedente (*il s'onore*, v. 9), delinea due coppie di sostantivi tra loro in antitesi (*onore* e *disinore* – *pregio*, nel senso di 'apprezzamento', e *vergogna*), la prima delle quali, in figura etimologica, disposta a cavallo dei vv. 10-11, dunque con inarcatura di tipo anaforico, inatteso. Pertanto, tra i tre tempi forti, nonché tra i due deboli punti di stacco, che segnano il v. 11, a prima vista tra loro equivalenti, si può attuare una gerarchizzazione delle posizioni,

secondo la quale il primo ictus, di quarta, assume maggior forza, determinando una più decisa pausa intonativa a seguire. Questa seconda interpretazione differita riporta dunque l'endecasillabo, dopo aver inteso la sua fisionomia "ingannevole", a un andamento ordinario con cesurazione dopo sede canonica *a minore*.

3. Conclusioni

L'analisi metrico-stilistica fin qui sviluppata ha insistito sugli esiti che la versificazione siciliana, associata all'inedito contenitore breve del sonetto, consegue nelle mani di due autori della Magna Curia. I componimenti indagati rappresentano due impieghi poetici molto diversi dell'autoctona forma metrica di paternità lentiniana, ma in entrambi questa si fa vettore di un tono lirico nuovo, di una scrittura in versi originale, già distante dalle pratiche trobadoriche che pure rappresentavano il modello di partenza della cerchia federiciana.

Mediante le modalità più rappresentative di quella che a mio avviso è un chiaro tratto di modernità versificatoria, la coppia di sonetti siciliani esprime infatti il pensiero del soggetto lirico, che si accampa ora del tutto autonomo sulla scena. La parola poetica si fa pertanto funzionale all'io, dando evidenza alla sua voce, alle sue impressioni e ai suoi ragionamenti, appunto attraverso due forme nuove: come lode gratuita della donna amata (Giacomo) e come riflessione astratta sulla natura umana (Mazzeo). L'aspetto ulteriormente interessante è che l'attivazione di queste originali movenze poetiche, correlate con la neonata griglia del sonetto, si accompagna a raffinate modulazioni versificatorie che toccano aspetti di tipo linguistico, sintattico, ritmico e metrico.

Tornando ai testi, l'esaltazione disinteressata delle bellezze e delle facoltà dell'amata da parte del soggetto, nonostante l'assenza di qualsiasi forma verbale di prima persona, è resa da Giacomo mediante sapienti suggestioni melodiche e studiate geometrie ritmico-sintattiche del discorso in versi. Lo stesso avviene nel sonetto di Mazzeo, dove il rigore ragionato della scrittura poetica, che dà voce a una riflessione tutta teorica condotta dall'io lirico sul comportamento dell'uomo, viene reso stilisticamente mediante un trattamento rigoroso e controllatissimo della forma, in primo luogo della coincidenza tra metro (versi e partizioni) e sintassi (frasi e periodi).

Da un lato abbiamo un testo lentiniano che si apre e procede con un discorso fonicamente suggestivo, nel segno della fluidità e della leggerezza, in sospensione sintattica continuata: tutta la fronte, impreziosita dallo scorrere di vocaboli peregrini a cascata fino allo scioglimento periodale e all'increspatura accentuale finali, è intessuta di riecheggiamenti ritmici (pattern ricorrenti in senso verticale) e fonico-sintattici (allitterazioni, isocolie). Dall'altro lato, abbiamo il tono molto diverso del sonetto di Mazzeo, di tipo oggettivo, precettistico; anche qui però il trattamento verticale delle costanti metrico-sintattiche diventa uno strumento stilistico importante per conferire movimento all'intero componimento, che procede per periodi ragionativi che sfruttano rigorosamente i confini strofici del sonetto. Gli endecasillabi del messinese, inoltre, riconoscono nella *diesis* il punto di polarizzazione dell'intera modulazione versificatoria, dal punto di vista sia semantico che metrico: innanzitutto, tra fronte e sirma, il discorso freddamente

astratto e impersonale scarta, anche se solo fugacemente, aprendosi a un qui e ora legato al soggetto lirico; inoltre cambia il ritmo del discorso, in quanto il passaggio si combina con l'abbandono della densità accentuale in favore di una maggiore scorrevolezza.

Opposto invece il gioco delle velocità nel sonetto di lode lentiniana, dove lo scarto avviene tra la già ricordata rapidità accentuale dei versi della fronte e la densità di quelli della sirma. La maggiore pesantezza della seconda metà del testo è senz'altro funzionale alla volontà del soggetto di ribadire anaforicamente la superiorità dell'amata, espressa nella fronte mediante un'enumerazione, ora con un'insistenza calcata che si combina persino con il traboccare anticonvenzionale del periodo oltre la conclusione della prima terzina.

Un'insistenza espressiva che invece Mazzeo rende piuttosto attraverso il ritorno insistito dello stesso materiale verbale marcato, coincidente con le parole-chiave dei concetti esposti, che ricompaiono continuamente all'interno dei versi anche secondo studiati giochi di corrispondenze geometriche. A differenza del caposcuola, infatti, non solo il messinese rispetta ferreamente le quattro unità strofiche (due quartine e due terzine), ma adotta anche in maniera molto ragionata i diversi pattern endecasillabici per rilevare le quattro partizioni, conferendo uno statuto particolare alle posizioni marcate del sonetto, *in primis* le due chiuse.

Per entrambi i rimatori, infatti, all'interno di una generale modulazione accentuale che gioca sui due poli opposti della leggerezza e della densità ritmica tra fronte e sirma, o viceversa, si inscrivono più minuti movimenti ritmici che conferiscono evidenza ad alcune specifiche posizioni versali. Anche Giacomo, oltre a eludere sintatticamente il confine tra le due quartine dell'ottetto e segmentare in maniera anomala il sestetto, gioca sull'evidenza delle posizioni clausolari, in specie i distici finali di fronte e sirma, mediante un'analogia strutturazione metrico-sintattica che li rileva e li isola.

Senz'altro la coppia endecasillabica che chiude il sonetto rappresenta il luogo in assoluto più esposto del testo, e dunque maggiormente sfruttato dagli autori per conseguire particolari effetti contenutistici o formali. E infatti il distico clausolare di Giacomo rappresenta il vertice più alto del crescendo verticale di esaltazione della donna; in Mazzeo realizza una figura di elegante e rigorosa circolarità, in quanto ritorna il medesimo materiale lessicale iniziale per chiudere e dare compiutezza a un ragionamento ferreo e raziocinante.

Insomma l'alto grado di attenzione agli aspetti più minuti, così come a quelli macro-strutturali, che i due siciliani dimostrano nel trattare i segmenti verbali, le lunghezze versali, le partizioni strofiche e l'intera griglia metrica, mi pare sia chiara spia di una versificazione, se non matura, per lo meno "compiuta": i due testi mostrano infatti con una certa evidenza come i neonati istituti metrici italiani abbiano già caratteri stabili e definiti (le modulazioni ritmiche dell'endecasillabo, gli snodi strofici e le partizioni sintattiche del sonetto, le figure retoriche divaricanti e unificanti), che con una certa disinvoltura i due rimatori sono in grado di sfruttare anche per quel che riguarda le loro potenzialità stilistiche, associate a una nuova maniera di scrittura più modernamente soggettiva.

Riferimenti bibliografici

- Antonelli, Roberto (ed.) (1979): *Giacomo da Lentini, Poesie*, Roma, Bulzoni.
- Antonelli, Roberto (1989): «L'“invenzione” del sonetto», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, vol. I, pp. 35-75.
- Antonelli, Roberto (ed.) (2008): *Giacomo da Lentini*, in *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 3 voll., vol. I.
- Antonelli, Roberto (2009): «Giacomo da Lentini e l'“invenzione” della lirica italiana», *Critica del testo* XII (1), pp. 1-24.
- Beltrami, Pietro G (2010): «Incertezze di metrica dantesca», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XIII (1-2), pp. 79-94.
- Brugnolo, Furio (1972): «La Scuola poetica siciliana», in Enrico Malato (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I: *Dalle Origini a Dante*, sez. II: *La nascita della letteratura italiana*, Roma, Salerno, pp. 265-337.
- Contini, Gianfranco (ed.) (1960): *Poeti del Duecento*, Milano – Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- Desideri, Giovannella (2000): «“Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae.” Ripensare l'invenzione del sonetto», *Critica del Testo* III (2), pp. 623-663.
- Di Girolamo, Costanzo (ed.) (2008): «Poeti della corte di Federico II», in *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 3 voll., vol. II.
- Giunta, Claudio (2013), «Ancora su Dante lirico», *Lecture classensi*, 41, pp. 47-60.
- Menichetti, Aldo (1975): «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *Strumenti critici*, IX (26), pp. 1-30, ora in Paolo Gresti e Massimo Zenari (eds.), *Saggi metrici*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Panvini, Bruno (ed.) (1962-1964): *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 2 voll.
- Pötters, William (1998): *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo.
- Praloran, Marco; Soldani, Arnaldo (2003): «Teoria e modelli di scansione», in Marco Praloran, (ed.), *La metrica dei “Fragmenta”*, Roma – Padova, Antenore, pp. 3-123.
- Praloran, Marco (2007): «Alcune osservazioni sul ritmo nella “Commedia”», in Paolo Trovato (ed.), *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, pp. 457-466.
- Praloran, Marco; Soldani, Arnaldo (2010): «La metrica di Dante tra le *Rime* e la *Commedia*», in Claudia Berra e Paolo Borsa (eds.), *Le rime di Dante*, Milano, Cisalpino (*Quaderni di Acme* 117), pp. 411-447.
- Scarpati, Oriana (2010): «Tipologie dell'esordio nei poeti della Scuola siciliana tra riprese e mutamenti», *Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XXII, pp. 27-41.
- Soldani, Arnaldo (2009): *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo.
- Zuliani, Luca (2009): *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino [Archivio internet: pauaresearch.cab.unipd.it].