

Testo 1.

Un esempio siciliano: la canzone *Pir meu cori allegrari*

Allo stato attuale delle conoscenze, l'idea più prossima che possiamo farci della veste linguistica originaria delle poesie dei Siciliani è ricavabile dai testi inseriti dal letterato e filologo modenese **Giovanni Maria Barbieri** (1519-1574) in un suo trattato intitolato *Arte del rimare*: di quest'opera ci sono rimaste la minuta e la bella copia, conservate presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (ms. B 3467; sono le cosiddette «**carte Barbieri**»), mentre l'edizione a stampa fu realizzata da Girolamo Tiraboschi nel 1790 (*Dell'origine della poesia rimata*). In queste carte, Barbieri ha trascritto la canzone di Stefano Protonotaro *Pir meu cori allegrari*, un frammento di una canzone di re Enzo, *Allegru cori plenu*, le ultime due stanze di un'altra canzone di re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza* (solo nella minuta), e poche altre cose (un frammento di *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne). Barbieri riprende questi testi da una sua fonte – per noi perduta –, che egli indica come «**Libro Siciliano**»: si è a lungo discusso se si debba identificare questo Libro con una raccolta formata nello stesso secolo XVI, o invece con un manoscritto antico, probabilmente del Trecento (riepilogo della questione in Formentin 2007: 242; Pagano in PSS 2008: II 351-53). Comunque sia, si tende oggi a riconoscere una complessiva attendibilità alla testimonianza di Barbieri, che viene dunque a rivestire un ruolo di grande importanza: grazie alle sue trascrizioni possiamo leggere alcuni esempi di testi poetici siciliani in veste non toscanizzata, e – fatto anch'esso relevantissimo – in due casi su tre (*Pir meu cori* e *Allegru cori plenu*) si tratta di testimonianza unica, dal momento che questi testi non compaiono in nessuna delle grandi raccolte di cui abbiamo parlato.

Doppio valore, dunque, di attestazione testuale e di testimonianza linguistica. Vediamo perciò come esempio (sulla scorta di Formentin 2007: 247-59; Pagano in PSS 2008: 353-58) la prima strofa della canzone di Stefano Protonotaro, forse lo «**Stephanus Prothonotarius de Messana**» citato in un documento del 1269 e poi – come già morto – in uno del 1301; in essa già uno studio di Santorre Debenedetti (1932) aveva riconosciuto sia l'alto livello della resa linguistica, sia la sua corrispondenza con ciò che conosciamo del siciliano antico (dei secoli XIV-XV).

[Stefano Protonotaro, del quale distenderemo qui sotto la seguente canzone per uno esempio del puro volgare siciliano: rubrica scritta da Barbieri, allo scopo di sottolineare il valore di testimonianza linguistica del testo]

Pir meu cori allegrari,
 ki multu longiamenti
 senza alligranza e ioi d'amuri è statu,
 mi riturno in cantari,
 ca forsi levimenti 5
 la dimuranza turniria in usatu
 di lu troppu taciri;
 e quandu l'omu à rasuni di diri,
 ben di' cantari e mustrari alligranza,
 ca senza dimustranza 10
 ioi siria sempri di pocu valuri;
 dunca ben de' cantar onni amaduri.

Edizione. A cura di Mario Pagano in *PSS* 2008: II 353-55 (l'intero testo della canzone). La correzione più importante rispetto alle carte Barbieri è al v. 6, dove *da*, ritenuto erroneo, viene corretto in *la* (vd. già Contini in *PD* 1960: I 130).

Schema metrico. La canzone intera è formata da cinque stanze, nelle quali le rime sono utilizzate nel medesimo ordine (strofe *unissonans*), seguite da un congedo; lo schema è abC abC dDEeFF (le maiuscole indicano i versi endecasillabi, le minuscole i settenari).

Parafrasi. Poiché il mio cuore si rallegra, che molto a lungo è stato senza allegrezza e senza gioia d'amore, ricomincio a cantare, perché forse facilmente l'indugio si trasformerebbe in abitudine a causa del troppo lungo tacere; e quando qualcuno ha motivo di poetare, deve ben cantare e mostrare allegria, che senza la manifestazione la gioia sarebbe sempre di poco conto: perciò veramente deve cantare ogni amante.

Note linguistiche. Vediamo adesso, sulla scorta di Castellani 2000: 500-4, Formentin 2007: 191-201, i principali elementi della lingua siciliana che possiamo riconoscere nel testo di Stefano. Sul piano della grafia, si noti l'impiego di <k> per l'occlusiva velare sorda (*ki* 2), indizio importante di arcaicità, a cui si oppone *ca* 5, 10. Per la fonetica: assenza del dittongo, secondo la norma del siciliano antico: *cori* 1, *omu* 8, in composizione *levimenti* 5 (prov. *leumen*); si ricordi che la mancanza del dittongo (per convergente influenza del siciliano, del latino, del provenzale) caratterizza fin dalle origini la lingua poetica italiana, ed è uno dei tratti che si sono più tenacemente conservati (Serianni 2009: 56-62). Il dittongo *au* (che solitamente si conserva in siciliano) è invece ridotto a *o* in *pocu* 11. Esiti del vocalismo siciliano (che è originariamente – si ricordi – un sistema a tre gradi di apertura): da *Ē*, *Ī* e *Ō*, *Ū* si hanno *i* e *u* in *di'* 9 (< DĒBET) (il caso contrario *de'* 12 sarà da attribuire a un copista di uno dei passaggi successivi del testo), *multu* 2, *rasuni* 8 (fr. *raison*), *amuri* 3, *valuri* 11, *amaduri* 12; ha riscontri nel siciliano antico la forma del possessivo *meu* 1.

Per il vocalismo atono: *e*, *o* atone passano a *i*, *u*. Si vedano per *e* > *i* (in protonia) *mi* 4, *di* 7, 8 ecc., *pir* 1, *levimenti* 5, *turniria* 6, *siria* 11, nella serie in *-anza*, i gallicismi *alligranza* 3, *dimuranza* 6, *dimustranza* 10; in posizione finale, *cori* 1, *amuri* 3, *forsi* 5, *sempri* 11, *onni* 12, *amaduri* 12; per *o* > *u*, *dimuranza* e *dimustranza* già citt., *turniria* cit., in posizione finale *multu* 2, *quandu* 8, *omu* 8, *pocu* 11, ecc., nel participio passato *statu* 3, *usatu* 6 (sost.). Pochissime le eccezioni a questo sistema compatto, da attribuire prevalentemente ai copisti, come *allegrari* 1 (per *e* protonica), o *riturno* 4 (per *-o* finale).

Ioi 3, 11 'gioia' è dal provenzale *joi*, ed occupa nel verso una sola sede sillabica (Menichetti 2013: 40; vd. Cella 2003: 82-84); *amaduri* 12 deve la cons. sonora al provenzalismo (prov. *amador*: Cella 2003: 136-39); invece *longiamenti* 2 è un **gallicismo** riconoscibile per l'affricata palatale. Appartiene alla morfologia del siciliano la congiunz. causale *ca* (< QU(I)A), già ricordata. Fra le desinenze verbali, notevoli i condizionali in *-ia* (tipo perifrastico, dall'infinito+HABEBAM): *turniria* 6, *siria* 11: questo tipo di condizionale si insedia nella lingua poetica italiana almeno fino al Cinquecento (Serianni 2009: 63-64).

Da notare infine per la sintassi l'espressione impersonale *l'omu* 8 'qualcuno', 'alcuno'.

Testo 2

I poeti nuovi: Guido Cavalcanti

«Fuerunt duo lumina Florentiae, unus philosophus, alter poeta»: così scriveva Benvenuto da Imola, commentatore della *Commedia*, affiancando Guido Cavalcanti a Dante Alighieri. Pur nella riconduzione – che finisce per essere deformante – di Guido alla qualifica di 'filosofo', confermata per altro dalla celebre novella di Boccaccio (*Decameron* VI 9), le parole di Benvenuto dicono bene quanto fosse chiara alla coscienza dei contemporanei la rilevanza di Cavalcanti. E in effetti «pochi poeti hanno rivoluzionato la storia della nostra tradizione lirica come Guido» (Rea-Inglese in CAVALCANTI 2011: 13), per la profondità dei contenuti, la geniale rivisitazione della tradizione, l'assolutezza dell'invenzione linguistica e stilistica. Il «primo amico», a cui si deve – ed è merito non secondario – di aver introdotto Dante alla poesia, è il grande poeta lirico del Duecento italiano. Personaggio di potente ascendenza familiare, di parte guelfa per antica tradizione, ma insieme – probabilmente per accordo politico – marito di Bice figlia di Farinata degli Uberti grande capo ghibellino, protagonista anche rissoso e violento della vita politica fiorentina degli anni ottanta e novanta del Duecento, fu infine condannato all'esilio dopo scontri sanguinosi scoppiati alla vigilia della festa di San Giovanni, il 23 giugno

1300: nella Signoria che lo inviò a Sarzana sedeva da poco anche Dante. Colpito da febbri malariche, rientrò a Firenze sul finire dell'agosto, ma ormai malato a morte; e si spense dopo pochi giorni. Il 29 agosto fu seppellito in Santa Reparata, dove oggi sorge la cattedrale di Firenze. Solitario, elegante, disdegnoso, Cavalcanti innova con potente genialità contenuti e forme della poesia, secondo linee che – con Rea-Inglese (CAVALCANTI 2011: 14) – si possono così sintetizzare:

- l'interiorizzazione del discorso lirico, che comporta un generale ripensamento dei moduli della poesia cortese;
- il dialogo costante e profondo con modelli filosofici di derivazione aristotelico-averroista e con modelli scritturali, così che l'integrazione delle Sacre Scritture diventa una delle cifre più straordinariamente innovative di questa poesia;
- la definizione di un linguaggio poetico rivoluzionario, in cui la sintassi diventa limpida e piana, il lessico altamente selezionato e per questo pienamente e originalmente significativo: «la lingua poetica da questo momento cambia, e per sempre» ha scritto Domenico De Robertis (CAVALCANTI 1986: xxiii).

Ne deriva la definizione di una nuova e moderna classicità dei poeti d'amore, che Dante stesso non mancherà di teorizzare e di praticare (*Vita nuova* XXV: → Manuale: cap. 3 par. 1.2).

Si propone qui, come esercizio di trascrizione e di analisi linguistica, il sonetto *Chi è questa che vèn*, secondo il ms. Chigiano. Dopo la trascrizione dal codice Chigiano, sono segnalate le principali differenze con le edizioni curate da De Robertis e da Rea-Inglese, in modo da misurare la distanza del testo trascritto dal singolo manoscritto col testo criticamente ricostruito; e le annotazioni linguistiche.

Il sonetto che qui si presenta si colloca nella parte iniziale del *corpus* cavalcantiano, ossia in quella che più risente dei modi legati alla tradizione, in particolare di Guido Guinizzelli (REA 2008: 112-13), e che ancora non sviluppa i temi dello sbigottimento, del dolore e della morte per amore. Questo ha tuttavia un valore relativo, dal momento che la poesia di Cavalcanti è per sua intima natura «restia a ricomporsi in un qualsivoglia ordinamento, ovvero in una qualsiasi "storia"» (CAVALCANTI 2011: 36), e che non sono emersi dall'esame della tradizione elementi sicuri a favore di una seriazione d'autore.

• La tradizione del testo.

La tradizione editoriale moderna – in attesa di una nuova edizione critica, largamente auspicata – si fonda sul lavoro di Guido Favati (CAVALCANTI 1957), rivisto da Gianfranco Contini (*PD* 1960, II: 487-567), e quindi da Domenico De Robertis (CAVALCANTI 1986) e Roberto Rea e Giorgio Inglese (CAVALCANTI 2011). Il *corpus* delle liriche di Guido è fissato a 52 testi (36 sonetti, 11 ballate, 3 canzoni, una stanza isolata di canzone, un mottetto), più qualche sparso caso di rime dubbie (PIROVANO 2014: 283-86).

Solo due componimenti di Guido sono presenti nei canzonieri delle Origini, che – com'è noto – non recepiscono la poesia che definiamo 'stilnovista': si tratta della ballata *Fresca rosa novella*, trascritta nel canzoniere Palatino 418 (P 126, a c. 70r), ma attribuita a «Dante d'Alaghieri da Firenze», e del sonetto *Biltà di donna*, nel canzoniere Laurenziano Redi 9 (L 310, c. 129r: vd. PIROVANO 2014: 286-87); e si noterà il silenzio, già definito «assoluto» da De Robertis, del maggiore canzoniere Vaticano (CAVALCANTI 1986: XIX). La tradizione cavalcantiana, come di tutto lo Stilnovo, è eminentemente trecentesca e poi successiva, assommando a un alto numero di manoscritti e di stampe. Fondamentali in questa tradizione sono il canzoniere Chigiano L VIII 305 (--> Manuale: cap. 3 par. 1.1), il grande collettore dello Stilnovo, quindi la Raccolta Aragonese, allestita da Lorenzo de' Medici e Agnolo Poliziano per Federico d'Aragona (1476), come rassegna illustre dell'antica e nuova poesia toscana, e il ms. Vaticano lat. 3214, confezionato per conto di Pietro Bembo; fino a tutto il Cinquecento la più accorta e avanzata filologia fiorentina si impegnò intorno al testo di Cavalcanti, come mostrano testimoni illustri quali la Raccolta Bartoliniana (Firenze, Accademia della Crusca, ms. 53) o la stampa Giuntina del 1527 (*Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Impresso in Firenze per li heredi di Philipppo di Giunta nell'anno del Signore. M.D.XXVII), che riserva a Cavalcanti l'intero libro VI. Un altro ramo della tradizione – di diffusione settentrionale – è rappresentato dal canzoniere Escorialense (ms. Lat. e.III.23 della Real Biblioteca de S. Lorenzo, El Escorial), copiato da varie mani di area veneta distribuite fra gli ultimi anni del Duecento e la prima metà del Trecento, e quindi da altri testimoni autorevoli, come il ms. Vaticano Barberianiano lat. 3953, allestito ancora nei primi decenni del secolo XIV dal notaio e poeta trevigiano Niccolò de' Rossi (vd. De Robertis in CAVALCANTI 1986: 243-50; *Il Canzoniere Escorialense* 2009).

La trascrizione qui offerta rispetta fedelmente i grafemi degli originali, introducendo solo la distinzione delle parole e i segni paragrafematici (accenti, apostrofi, punteggiatura); viene rispettata anche la disposizione delle unità metriche. Le parentesi tonde indicano lo scioglimento delle abbreviazioni non univoche, quelle quadre le integrazioni (con la parte integrata in corsivo, se opera dell'editore), quelle uncinate le integrazioni.

Chi è questa che vèn, secondo il codice Chigiano L VIII 305, c. 58r[1]:

Guido Cavalcanti.

1 **C**hi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, e fa tremar di claritate l'are,
 2 e mena secho Amor, sì che parlare om non può, ma ciascun ne sospira?
 3 Dè, che rasembla quando li occhi gira, dichal Amor, ch'ì' nol poria contare:
 4 cotanto d'umiltà donna mi pare, ch'ogn'altra veramente la chiam' ira.
 5 Non si poria contar la sua piagença, ch'a lle' s'inchin' ogni gentil vertute,
 6 e la beltate per suo dio la mostra. Non fu sì alta già la mente nostra,
 7 e non si pose 'n noi tanta vertute, che 'n prima ne poss'aver om canosçença

Sonetto con schema metrico ABBA ABBA CDEEDC (il più attestato in Cavalcanti)

Edizione De Robertis, CAVALCANTI 1986 (IV): 1] che fa 1] chiaritate 2] null'omo pote, ma ciascun sospira 3] O Deo, che sembra 3] savria contare 4] ver' di lei i' 6] per sua dea 7] tanta salute 7] che propriamente n'aviàn
 Edizione Rea-Inglese, CAVALCANTI 2011 (IV): *coincide con l'edizione De Robertis*

● Rilievi linguistici

Nel sonetto si ritrovano elementi che ci sono ormai noti nella lingua poetica delle Origini: l'inclinazione per il monottongo (*vèn; om* in plurime attestazioni, favorito dal modello del fr. *l'on* impersonale [SERIANNI 2009: 56-62]); il condizionale in *-ia* (*poria* 'potrebbe'), di origine siciliana [SERIANNI 2009: 217-18], come *canoscença*, che ritroviamo in questo testo come nel precedente; *dichal* 'lo dica' con applicazione della legge Tobler-Mussafia, relativa all'enclisi del pronome dopo pausa forte. Di influenza galloromanza sono *rasembla* ('rassembra'; «sembra» è la lezione del testo critico), e forse anche *piagença* (ma vd. la discussione critica in CELLA 2003: 124); mentre la lezione *claritate* ('splendore', 'luminosità'; «luce» chiosa De Robertis in CAVALCANTI 1986) è un latinismo integrale.

Ancora sul piano delle lezioni del ms. Chigiano, si notino le varianti: «poria» (per «savria»), «per suo dio» («per sua dea» è la lezione critica), «tanta vertute» (contro «tanta salute» 'perfezione'), «che 'n prima ne poss'aver om c.» (a fronte di «propriamente n'aviàn c.» 'propriamente, adeguatamente ne abbiamo c.» [con desinenza *-ano* per *-amo*]): lezioni che, al pari del rilevantissimo «e fa» (invece di «che fa») del movimento iniziale, potrebbero essere varianti d'autore: il ms. Chigiano testimonierebbe allora, rispetto al resto della tradizione, uno stato redazionale distinto.

● La poesia da Cavalcanti a Dante

Chi è questa che vèn fa coppia nel codice Chigiano, in sequenza rovesciata rispetto alle edizioni moderne, con *Biltà di donna* (a cui lo lega anche direttamente la medesima parola-rima *canoscenza*), ed esprime la manifestazione (epifania) della donna, insieme alla proclamazione della inconoscibilità di tanta perfezione, e dell'impossibilità di esprimerla compiutamente (vd. PIROVANO 2014: 288-90). Accuratamente posta in una prospettiva indefinita («ogn'om» 'ognuno', «om/ciascun», «la mente nostra»), questa impossibilità della conoscenza è anche visivamente e ritmicamente sottolineata dalla negazione (*Non ... Non*), posta in anafora a inizio delle due terzine.

Introdotta dal magnifico attacco di ascendenza scritturale («Quae est ista quae ascendit per desertum / de deserto ..., Quae est ista quae progreditur ... è il motivo ricorrente del *Cantico dei cantici*, il libro sapienziale che celebra l'amore), questo superbo sonetto non mancò di 'salare il sangue' di Dante (per usare una celebre espressione di Gianfranco Contini), particolarmente nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita nuova* XXVI), fondamentale per lo stile della loda e per tutto lo Stilnovo: «sì che parlare om non può» (edizioni moderne: «sì che parlare | null'omo pote») si ritrova in *Tanto gentile* («ch'ogne lingua deven tremando muta») al v. 3; «mostra» in posizione finale di verso in Cavalcanti trova eco in «mostrare | Mostrasi» dei vv. 6-7 di Dante; in posizione finale il sonetto della *Vita nuova* ha un «Sospira» che è anch'esso

un prelievo da questo testo; «cotanto d'umiltà donna mi pare» ('donna umile, benigna', con valore di genitivo qualificativo) lascia traccia in «d'umiltà vestuta» del sonetto (v. 6), ma è ripreso poi anche in *Inferno* II 76 («O donna di virtù»). Ma è soprattutto l'assoluto di Cavalcanti «e fa tremar di claritate l'are» ('fa tremare di splendore l'aria', con *are* forma contratta di *aere*) a non lasciare più la poesia di Dante: quella vibrazione dell'aria per l'incedere della donna, una vera «'scoperta' di Cavalcanti» (De Robertis in CAVALCANTI 1986: 17), a illustrare il fenomeno della 'scintillazione', ben noto alla fisica medievale, si ripercuoterà nei raffinati usi di *tremare* della *Vita nuova* e della *Commedia*, fino a «sì che pareva che l'aere ne tremesse» di *Inferno* I 48 e allo straordinario «tremolar della marina» della spiaggia del Purgatorio (*Purg.* I 117). E davvero non si saprebbe immaginare una fedeltà più profonda a una comune grandezza poetica.

Guido cavalcanti.

Chie questa cheuen chognom lamira, efa tremar di claritate l'are.
emera secho amor sicche par-lare, om nonpuo maciascu n'esp'ira.
de chera sembla quando liacchi gira, d'icha lamor ch'insol'p'ia contare.
cotanto d'umilta donna m'ipare, chognal'm ueramente la chiamira.
Non si poria contar la sua piagenga, ch'alle fin ch'ogni gent' uertute,
elabeltate per suo dio lamost'ra. Non fu s'altra gia lamente nostra,
enon si p'senno tanta uertute, ch'en prima ne poss'auerom canoscenga.

Guido cavalcanti.

Blta didonna r'isaccante chore, e'cualieri armati chesiengenti.
cantar d'ingelli, r'ragionar d'amore, ad'orni legni mar forte corenti.
aria serena quand'apar l'albore, e'bianca neue scender senza uenti.
riuera d'acqua r'prato d'ogni fiore, oro argento a'curo n'ornamenti.
Cio passa l'abeltate, r'la uolenga d'elamia donna, i'sugent' coraggio,
sicche r'asemb'ra uile achi cio guarda. Et ante piu d'ignatiu canoscenga,
quanto loiel d'elaterrea emaggio, assim' d'nat'ura ben montarda.

Guido cavalcanti.

Anamoroso sguardo spiritale, ma renouato amor tanto piacente.
ch'assap'iu ch'enon sol'oramassale, c'stingema pensar ch'orale mente.
uer lamia donna uerso ch'unouale merze nepieta nestar soffrente.
ch'esouentor m'ida pena tale, ch'empecha parte il chor uita sente.
o Ja quando sento chesi dolce sguardo dentro d'alicchi m'passo al chore,
ep'seu uno spirito digioia. Difarne merze allei nontard,
cosi preghata fossella d'amore, ch'un p'co d'ipieta noi fosse noia.

Guido cavalcanti.

Senon ti ch'agia latua santa lena, qui per locolto trale dure golle.
euengna aman d'un forese folle, ch'elastropici erandalati apena.
dimmi sel fructo ch'elaterra mena, nasce diseccho d'icaldo odimolle.
eguale l'uento ch'elamar'cha r'tolle, ediche nebbia latempesta epiena.
Esseti piace quando lamattina, odi la l'ce d'ellauoratore,
eltramaggare della sua famig'la. Io per certo chese la l'ettina,
porta soaue spirito nel chore, d'el nouo acquisto spesso tr'apig'la.

