

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

RIPETIZIONE DI RIME, « NEUTRALIZZAZIONE » DI RIMEMI?

Nella lirica italiana antica, a cominciare dalla Scuola siciliana, può capitare che in talune canzoni una rima della fronte (o dei piedi), tenuta ordinariamente distinta da quelle della sirma (o delle volte), venga invece ripetuta in una o più strofe, determinando pertanto una variante rispetto alla struttura metrica per così dire 'complessiva', quella cioè che contenendo il numero più elevato di rime diverse è atta a rappresentare in sé (almeno convenzionalmente) tutte le altre varianti¹. Se prendiamo ad esempio la 'canzonetta' *Quando veg[g]io rinverdire* di Giacomino Pugliese², due strofe su quattro (la seconda e la terza) sono rappresentabili nello schema di nove ottonari *ab, ab; cdcd*, ma due (fra le quali proprio la prima) divergono in ragione appunto della ripetizione di una rima dei piedi: *ab, ab; cacac* la prima; *ab,*

¹ Il rilievo del fenomeno e l'esistenza al riguardo di un problema è già in E. G. Parodi, *Rima siciliana, aretina e bolognese* (1913), ora in *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, 1957, 2 voll.; si vedano, a p. 158 (parte prima), le considerazioni svolte a proposito della rima *-etto* in *Guiderdone aspetto*.

² Vaticano 3793 (=A) 61. Le sigle dei canzonieri riprendono quelle di N. Festa, ovvero dell'indice più completo disponibile per le rime italiane antiche (*Bibliografia delle più antiche rime volgari italiane*, in «Romanische Forschungen», xxv, 1908, pp. 564-640): al vantaggio di un rapido rimando all'unica edizione con apparato per ora disponibile, per quanto anche al riguardo oggi soggetta a molte critiche (B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, I. *Introduzione, testo critico, note*, Firenze, 1962; II. *Glossario*, Firenze, 1964; d'ora innanzi citato come: Panvini, *Scuola siciliana*, con riferimento sempre al vol. I) corrisponde l'indubbio *handicap* dell'uso di sigle diverse da parte di tutta la critica più recente; diamo quindi una tabella di corrispondenze (in parentesi tonda le sigle da altri più frequentemente usate): A = Vaticano lat. 3793 (=V) B e B' = Laurenziano rediano 9 (=L^a e L^b); C = ex-Palatino 418 ora Banco Rari 217 (=P); D = Chiagiano L. VIII. 305 (=Ch). Le cifre seguenti le sigle rimandano, salvo indicazione contraria, alla numerazione delle rispettive edizioni diplomatiche, anche ove erronee (come nel caso di B): sono troppo note e accessibili per un ennesimo rinvio bibliografico. Le sigle di altri codici saranno sciolte via via, alla prima citazione.

a b; *a c a c a* la quarta. Può così capitare che nelle stesse sedi della sirma ove viene ripetuta una rima della fronte, si determini anche la ripetizione di una parola in rima (per comodità, talvolta, *rimema*)³ già usata nella fronte.

Su circa 146 canzoni comprese nell'edizione Panvini della Scuola siciliana (132 a *coblas singulares*) ne abbiamo contate, più o meno, 67 con sirma variabile da strofa a strofa per ripetizione di rime e nove (comprese tre con ripetizione di rima) per utilizzazione solo in alcune strofe, almeno allo stato attuale della tradizione testuale, di rime interne. Se operiamo una più puntuale distinzione interna, applicando allo stesso materiale i criteri usati da G. Contini nei suoi *Poeti del Duecento*⁴, avremo che su circa

³ Il termine, non del tutto soddisfacente per la non assoluta omogeneità al modello (*fonema*) cui si riferiscono anche altri analoghi *-emi* (anch'essi peraltro spesso non dotati delle stesse caratteristiche del *fonema*), non appare per ora sostituibile con altro migliore (due possibili alternative, *semiorima* e *lessema rimico* sono per varie ragioni ugualmente e forse più criticabili). La scelta operata, dettata da necessità pratiche (e teoriche anche) ha inteso sottolineare le ragioni strutturali, di sistema, dell'uso rimico (e cf. l'uso fattone in R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini*, I. *Le canzoni*, in « Bollettino » del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 13, 1977, 20-126): varrà per ora a porre il problema di una lacuna il cui peso si avverte particolarmente in ricerche di metrica storica. [Aurelio Roncaglia, leggendo il dattiloscritto, mi suggerisce il termine *rimante*: è probabilmente la soluzione migliore fra quelle finora prospettate e se ne terrà in futuro il dovuto conto. « Rimema » del resto appare già impegnato, in altro senso e con qualche arbitrarietà, in filologia ebraica dove designa « all sounds from the consonant preceding the last vowel to the end of the line » (cf. la voce *Prosody*, a cura di B[enjamin] Hr[ushovski] in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 12, Jerusalem, 1971, col. 1218 e segg.)].

⁴ *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, 1960, 2 tomi (d'ora innanzi citato come Contini *Poeti del Duecento*, con riferimento sempre al primo tomo). Col Contini e contro il Panvini anche A. Monteverdi, *Scuola siciliana e questioni attributive*, in « Cultura neolatina », XXIII, 1963, pp. 90-100. Gli spogli delle canzoni a sirme variabili sono quelli del mio repertorio metrico della scuola siciliana (di prossima pubblicazione) che dell'edizione Panvini ha assunto per ragioni pratiche i limiti assai ampi (e insieme ristretti) delle scelte (senza rinunciare peraltro a distinzioni interne fondate sui criteri Contini-Monteverdi): al momento dell'elaborazione del Repertorio (e ancora oggi) quella del Panvini era infatti l'unica edizione con apparato tendenzialmente completa (dunque ci si trovava in una situazione diversa da quella dei repertori Frank e Tavani). L'assunzione in sostanza degli stessi limiti nel presente contributo (ma

54 canzoni « siciliane » (45 delle quali a *coblas singulares*), compreso un gruppetto di non-siciliane ma attribuite in almeno un manoscritto ad un poeta dell'età sveva, 38 siculo-toscane (34 *singulares*) e 54 anonime (53 *singulares*), contengono sirme variabili, a prescindere per ora da più puntuali accertamenti volti a verificare la credibilità di ogni esemplare, rispettivamente, circa 35, 11 e 21 canzoni (con rime interne, 6, 1, 2; sole rime interne 4, 0, 2)⁵.

Se ne ricava che molto più del 75% delle canzoni a *coblas singulares* attribuite in almeno un manoscritto ad un poeta federiciano ripete una rima 'irregolarmente', in genere da fronte a sirma, determinando così una variazione della struttura strofica complessiva, laddove lo stesso fenomeno è attestato solo in meno di un

con particolare attenzione ai federiciani) è perciò una conseguenza quasi necessaria: ci si è potuti però giovare, oltre che di altre analisi e spogli personali, anche di buona parte degli spogli della dott. A. Solimena che, utilizzando criteri analoghi, ha esteso l'analisi metrica ai (siculo-) toscani rimasti esclusi dal repertorio dei Siciliani e a tutti i rimatori italiani fino al Petrarca (compreso).

⁵ L'analisi verterà soprattutto su tali canzoni: può essere comunque interessante disporre intanto di qualche dato sugli altri toscani prestilnovistici e sugli stilnovisti stessi. Abbiamo schedato per ora più di ottanta esemplari di componimenti a sirma variabile fra i prestilnovisti, più di quindici fra gli stilnovisti (Dante compreso). Si distaccano nelle presenze (e non sempre in ragione di un canzoniere quantitativamente più cospicuo), Bonagiunta Orbicciani con poco più di cinque casi, Chiaro con una quindicina su circa sessanta canzoni, Guittone con una trentina (su circa cinquanta canzoni): talvolta risultano impegnate nella variazione di schema tutte le strofe, più spesso le prime (in compagnia o meno di altre); da ricordare anche Panuccio con quattro esemplari e Tomaso da Faenza (tre). La sorpresa (ma sarebbe più esatto dire la conferma, delle posizioni critiche più recenti), viene da Guinizelli: otto casi, ovvero tutte le canzoni di certa attribuzione, compresa *Al cor gentile* (e a volte con un trattamento delle rime, e dei rimemi, inequivocabile) più le tre inserite nell'edizione Marti fra le dubbie attribuzioni (*In quanto la natura* [sulla quale cf. più sotto], *Con gran disio* e *Donna, lo fino amore*). Abbastanza assiduo nell'uso Lapo Gianni (frequentatore anche dell'eterostrofia sillabica, alla Chiaro), sembrano invece assenti, salvo pochissimi casi, gli altri (uno in Cino, nulla in Cavalcanti). Se ne coglie però un'eco ancora significativa, per quanto isolata, in Dante *Poscia ch'Amor*, strofa 11: ma sarà un caso o piuttosto una conferma, se non cadiamo in eccessive sottigliezze, che questa canzone (e questa strofa in particolare) prendano a bersaglio Bonagiunta *Similmente onore* (ove pure, macroscopicamente, sirme variabili), come ha recentemente chiarito A. Menichetti (*La canzone dell'onore di Bonagiunta da Lucca*, in « *Études des lettres* », Série IV, tome I, 1978, pp. 1-17 e sp. 11-12 [da vedere anche per *In quanto la natura*, pure a sirme variabili])?

terzo delle canzoni siculo-toscane e in poco più di un terzo delle anonime. Fra i siculo-toscani cinque casi, sugli undici complessivi, sono dovuti a Neri de' Visdomini: gli altri sei si ripartiscono fra Neri Poponi [molto dubbio], Inghilfredi (due), Arrigo Baldonasco (in tenzone con Inghilfredi) e Folcacchiero. In Neri de' Visdomini il fenomeno riguarda tutte le canzoni giunte sino a noi, tranne una. In due canzoni la variazione riguarda *tutte* le strofe: tre su tre in *Per ciò che 'l cor si dole*, cinque su cinque in *Oi forte inamoranza*. La metà in *L'animo è turbato* (tre su sei: I, III, VI) e *Oi lasso doloroso* (due su quattro: I e III); una su cinque — ma l'ultima — in *Crudele affanno e perta*⁶.

Su più di duemila componimenti della lirica provenzale circa duecentocinquanta sono a *coblas singulares*; fra questi ultimi circa dodici ripetono « une rime qui figure déjà dans la strophe sous une autre lettre »⁷; in altre sette canzoni l'evento si verifica in

⁶ Data la particolarità della posizione di Neri (anche per ciò che riguarda i rimemi ripetuti) forniamo subito una scheda metrica e bibliografica essenziale (negli schemi metrici, qui e d'ora in poi, per brevità, se la fronte rimane immutata rispetto al primo schema, la si sostituisce con una stanghetta seguita dal segno d'interpunzione metrica relativo): *Per ciò che 'l cor si dole* A 301, Panvini *Scuola siciliana* p. 254 (I a b C, a b C; d e f G, d e f G [le maiuscole, come usuale, indicano gli endecasillabi, le minuscole, salvo avvertenza contraria, i settenari, anche in rima interna] II —; d e f E, d e f E [la ripetizione non avviene tra fronte e sirma ma all'interno della stessa sirma, come anche altrove: per semplificare si sono assimilati questi casi ai più frequenti, senza che, riteniamo, muti il senso del fenomeno] III —; d a e F, d a e F); *Oi forte inamoranza* A 90, Panvini *Scuola siciliana* p. 243 (I a b b C, a b b C; d e (e) A f f a (a) G II —; d e (e) F g g e (e) H III —; d e (e) A d d f (f) G IV —; d e (e) F g g h (h) I V —; d b (b) E f f g (g) H); *L'animo è turbato* A 91, Contini *Poeti del Duecento* p. 367, Panvini *Scuola siciliana* p. 245 (III IV V a b (b) C, a b (b) C; c d (d) E (e₃) F (f₃₋₇) G g h (h) I I —; c d (d) E (e₃) F (f₃) G g a (a) H II —; c d (d) B (b₃) E (e₃) F f g (g) B VI —; c d (d) E (e₃) C (c₃) F f g (g) H); *Oi lasso doloroso* A 93, Panvini *Scuola siciliana* p. 251 (II IV a b a b, c d c d; e e f f g g h (h₃₋₇) I I —; e e f f d d g (g₃) H III —; e e f f a a b (b) G); *Crudele affanno e perta* A 295 («Neri», ma cf. p. 203), Panvini *Scuola siciliana* p. 448 (a b b C, a d d C; c e e F, c g g F [+1 tornata] V —; a e e F, a g g F).

⁷ I. Frank *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, Paris 1953; II, Paris 1957; cf. I p. xxxvi § 75. Frank non dedica una scheda particolare alle strofe divergenti dallo schema accertato per ripetizione di rima ma segnala la ripetizione, salvo eccezioni, nella colonna delle rime. Segnala inoltre, con un rinvio, l'eterostrofia per mutazione di posizione delle rime e quindi per cambiamento di struttura: abbiamo contato una decina di casi di questo tipo (quattro

presenza di un collegamento a *coblas doblas* (pur esse molto numerose nella lirica provenzale, per quanto notoriamente non maggioritarie). Complessivamente, dunque, una ventina di componimenti.

Tra i francesi proporzioni lievemente differenti per quanto riguarda il rapporto fra canzoni a *coblas singulares* e totale dei componimenti lirici compresi nel *Répertoire* di Mölk e Wolfzettel) (ma i dati sono ricavati in modo più grossolano)⁸: su circa due-milacinquecento unità circa quattrocentocinquanta sono a *coblas*

saranno infatti da inserire fra i componimenti eterostrofici per (non-)ripetizione di rime; cf. 310: 1, 349: 1, 549: 4 e 685: 1). Il calcolo del numero complessivo dei componimenti provenzali e in particolare di quelli a *coblas singulares*, in assenza di una lista specifica, è stato eseguito manualmente sul primo volume Frank e può essere soggetto a qualche errore di lieve entità.

⁸ U. Mölk - Fr. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française dès origines à 1350*, München, 1972. Il numero delle canzoni collegate a *coblas singulares*, etc., è stato calcolato sulle funzionalissime schede perforate annesse al *Répertoire* (meno funzionali invece le schede metriche vere e proprie, molto diverse dal chiaro modello Frank). Per la terminologia più comune adottata nel testo si rimanda alle *Leys d'Amors*; di quella meno ovvia si dirà, eventualmente, volta per volta: nel caso dei francesi si veda l'introduzione premessa da Mölk e Wolfzettel al *Répertoire*. Per le canzoni con strofe non « semblables » cf. il § 43 dell'introduzione di Mölk e Wolfzettel: con il termine *hétérostrophie* gli autori del *Répertoire* indicano fenomeni che vanno al di là di quanto ci interessa immediatamente in queste note (ma non sempre: si veda, per l'eterostrofia da diversa disposizione rimica, attestata del resto già nei trovatori, il caso di Inghilfredi). Ci sembra comunque un termine molto funzionale e lo utilizzeremo all'occasione (come già nelle pagine precedenti), comprendendovi però, più che i casi previsti da Mölk e Wolfzettel, quelli di strofe diverse solo per formula sillabica (eterostrofia sillabica [contro quella rimica], caso invece considerato nel *Répertoire* separatamente, sotto il termine, alquanto ambiguo, di *anisosyllabisme*, *fiche* n° 73). Del resto l'eterostrofia per ripetizione di rima (seppure non necessariamente nella sirma) costituisce nel *Répertoire métrique de la poésie lyrique française* la grandissima maggioranza dei casi schedati. Il calcolo complessivo dei componimenti utili schedati sul *Répertoire* è frutto di un rilievo manuale meno preciso di quello effettuato sul Frank, in ragione della diversa struttura del repertorio francese: si è sommato cioè, molto semplicemente, il numero complessivo dei componimenti delle appendici B (« pièces lyriques traitées dans le Répertoire et qui ne figurent pas chez Spanke ou qui ont été rayées par celui-ci »). Sui grandi numeri di questo settore (come per la lirica provenzale) si può supporre qualche imperfezione che comunque non dovrebbe cambiare le risultanze complessive.

singulars e a *coblas similaires*; circa quattrocentonovanta a *coblas doblas*, centodieci a *coblas ternas*, undici a *coblas quadernas* e *quintas*. In centocinquanta, all'incirca, di tali componimenti (poco più di cento in canzoni a *coblas singulars*, poco più di quaranta nelle altre) una rima già usata (non) viene ripetuta, all'interno della stessa strofa; 'irregolarità' rimiche per ragioni identiche o analoghe sono inoltre ravvisabili in una trentina di altri componimenti con diversi collegamenti (principalmente a *coblas unissonans*). Nel complesso, perciò, poco meno di duecento componimenti (ne abbiamo contati, per la precisione, centottantuno sui centottantasei della *fiche* n° 70 del *Répertoire* Mölk e Wolfzettel, dedicata appunto all'*hétérostrophie*) rivelano una variabilità di schema dovuta alla ripetizione o posizione 'irregolare' di una rima. Talvolta, poi, il fenomeno sembra interessare tutte, o almeno la maggioranza, delle strofe della canzone, analogamente a quanto avviene in taluni italiani.

La concordanza nell'alto peso percentuale del fenomeno, rispetto cioè al complesso dei componimenti, e segnatamente al numero dei pezzi a *coblas non-unissonans*, fra antica lirica italiana e francese potrà dipendere da fatti oggettivi (difficoltà tecniche, o meglio, progressivo allentamento della compattezza formale della canzone provenzale a vantaggio del discorso interno), oppure da qualche effettivo contatto storico-culturale⁹; non può in ogni modo non impressionare la distanza che corre, pur nell'estrema eterogeneità dei dati, fra il settore provenzale e gli altri due. L'area galego-portoghese, che apparentemente sembra vicina, come altre volte, al settore italiano (e quindi al francese), è in realtà, sui grandi numeri, molto omogenea a quella trobadorica. È vero infatti che sui 1685 componimenti schedati dal Tavani nel suo *Repertorio*¹⁰

⁹ L'ipotesi, più volte ripresa da G. Bertoni (e appoggiata a suo tempo anche da E. Monaci, *Elementi francesi nella più antica lirica italiana*, nella miscellanea di AA. VV. *Scritti di Storia, filosofia ed arte*, Napoli, 1908, pp. 237-248) fino ad ora ha ricevuto, per la verità, solo smentite (fra i molti interventi del Bertoni si veda *L'imitazione francese nei poeti meridionali della scuola poetica siciliana*, in *Mélanges Chabaneau*, Erlangen 1907, pp. 819-824): recenti ricerche, di prossima pubblicazione, condotte su nuove basi da S. Bianchini sembrano però dimostrare il contrario.

¹⁰ G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967

ne troviamo una novantina (ne abbiamo contati novantadue) con eterostrofia dovuta a ripetizione 'irregolare' di rima (non a variazione sillabica, anch'essa piuttosto frequente); se però calcoliamo anche per i portoghesi l'incidenza del fenomeno sul tipo di legame strofico nel quale poteva più facilmente presentarsi, quello a *coblas singulares*¹¹ (e si vedano i dati forniti più sopra), il risultato percentuale avvicinerà da una parte italiani e francesi (un caso su ogni 4, 5 canzoni a *coblas singulares* nei francesi, su due negli italiani), dall'altra provenzali e portoghesi (rispettivamente, uno su venti e uno su dodici, più o meno)¹². Ad un esame più ravvicinato la *qualità* dell'eterostrofia rimica galego-portoghese risulta però, per taluni aspetti, vicina a quella italiana e francese (una certa concentrazione per autori, variabilità estesa a *tutte* le strofe di una stessa canzone, etc.): sarà argomento su cui tornare.

Sono indicazioni da assumere con estrema cautela, per molteplici ragioni (oltre che per la rapidità e per i diversi criteri usati nel rilevamento, anche per la diseguaglianza delle condizioni oggettive dalle quali partire, quindi per la diversa attendibilità dei risultati; fondamentale sarebbe una distinzione cronologica interna, ove possibile): restano al momento significativi di un problema, suscettibile certo di differenti interpretazioni e soluzioni, ma che comunque vale la pena iniziare ad affrontare e sia pure, per ora, all'interno di un solo settore, quello italiano, che appare però, da

(1679 se, come mi chiarisce gentilmente lo stesso Tavani, si escludono sei componimenti tardivi). Tavani, contrariamente a Frank, ha dedicato schede specifiche alle strofe nelle quali « due rime, tenute distinte nel resto del componimento, vengano a coincidere » e si è posto il problema della volontà del poeta nella produzione del fenomeno, lasciando in sospeso il giudizio.

¹¹ Il numero dei componimenti a *coblas singulares* (circa 1136) si è ottenuto detraendo dal numero complessivo dei componimenti galego-portoghesi schedati nel *Repertorio* (1679), il numero di tutti i testi con diverso collegamento strofico riuniti dal Tavani negli indici finali a *coblas unissonans*, *doblas*, *ternas*, *retrogradadas*, a strofe alternate) e quello dei componimenti in strofa unica (incompleti o meno che siano: 54, come mi precisa il Tavani).

¹² Nel raffronto ci si è limitati ai componimenti a *coblas singulares* per la loro maggiore rappresentatività e per evitare un ennesimo spoglio del Frank, eccellente ma alquanto avaro di indicazioni per indagini su aspetti considerati dallo stesso Frank come non-strutturali. Ci si dovrà però tornare in un secondo momento.

questi primi sondaggi esclusivamente statistici, come il più carico di una propria potenziale specificità nella fenomenologia del problema.

Il primo esempio italiano di sirma variabile per ripetizione è proprio del Notaro, *Dolce coninzamento*¹³, ove è rappresentata una evidente, intenzionale e raffinatissima mobilità di rime (I *a b*, *a b*; *c c b*, *d d b* II —; *c c b*, *c c b* III —; *a a c*, *d d c* IV —; *b b a*, *b b a*). Le rime delle quali è attestata la ripetizione, inoltre, malgrado siano tutte fondate su suffissi morfologici, quindi di facile impiego, rimangono quasi isolate nella tradizione del genere (se di tradizione si tratta): soltanto *-ore* è usata in più di un'altra canzone all'interno di una sirma variabile; le altre restano esempio unico (*-ina*, *-ata*, *-aggio*), o quasi (un'altra occorrenza la rileviamo infatti per *-ava*).

Fra i Siciliani solo Tomaso di Sasso (*L'amoroso vedere* I *a b c* (*c*)*D*, *a b c* (*c*)*D*; *e f B*, *e f B* II e IV —; *e f G*, *e f G* III —; *e f C*, *e f C*)¹⁴ e il più tardo Mazzeo di Ricco (in due occasioni, *La benaventurosa innamoranza*¹⁵ I *A b* (*b*)*C*, *A d* (*d*)*C*; *c a a*. *e E C* II —; *c b b*. *e E C* III —; *c d d*. *e E C* e *Madonna, de l[o] meo 'namoramento*¹⁶ I IV *A b C*, *A b C*; *A A D*, *D C C* II —; *D D C*, *C E E* III —; *D D E*, *E F F*) presentano una situazione sia pur vagamente assimilabile: le rime usate nelle ripetizioni sono peraltro quelle canoniche nel genere (rispettivamente: *-anza*, *-are*; *-anza*, *-are*; *-ento*, *-ente*², *-anza*) mentre la mobilità di rime, per quanto verosimilmente intenzionale, tuttavia è meno impegnativa e preziosa.

Degli altri due esempi siciliani, l'uno è associabile ai precedenti ma certo un po' diverso, posto che si compone di due sole strofe (*Per la fera membranza*, anonimo nel Banco Rari 217, è attribuito a Federico II, con ogni probabilità per errore, dal Trissino¹⁷: I *a b b c* (*c*)*D*, *a b b c* (*c*)*D*; *d e e* (*e*)*D*, *d e e* (*e*)*D* II —;

¹³ A 18; Contini *Poeti del Duecento* p. 66, Panvini *Scuola siciliana* p. 33.

¹⁴ A 20, B¹ 114; Panvini *Scuola siciliana* p. 67.

¹⁵ A 80, C 32, D 24, F [= Vat. 3214] 14, M [= Magl. VII.7.1208] c. 24b, Vall [= Vallisoletano S. Cruz 332] 96 e 103, Tr [= G. G. Trissino, *La poetica*, Vicenza 1529] p. 33r e 52v; Panvini *Scuola siciliana* p. 207.

¹⁶ A 81; Panvini *Scuola siciliana* p. 208.

¹⁷ C 51, Tr p. 25v e 54r [= « Re Federigo di Sicilia »]; Panvini *Scuola sici-*

d e e (e)F, d e e (e)F con una rima anch'essa ad alta frequenza nel genere, *-ia*); l'altro, *Allegramente eo canto*, attribuito a Jacopo Mostacci dall'organico Vat. 3793, a Giacomo d'Aquino dalla sezione fiorentina del Rediano 9, adespoto nel Banco Rari 217¹⁸, sarà da accogliere nella compagnia con circospezione ma anche con particolare riguardo: le tre strofe di cui si compone presentano tutte una variazione, ma, eccetto II, dovuta ad una rima interna in III non del tutto convincente, proprio per motivi strutturali (I *a b C, a b C; c d e. c d (c)E* II —; *c b d. c b (c)D* III —; *c d e. c d (b?) E*. È un caso particolarmente interessante, come vedremo, per il complesso del discorso: in I infatti la ripetizione di rima determina anche la ripetizione di identico rimema (« ch'omo senza temere » vs « ch'amor senza temere »).

Eccezionale, in ambito italiano, l'unico esempio analogo riscontrato nei (siculo-)toscani: in Inghilfredi, *Caunoscenza penosa e angosciosa*¹⁹, ogni sirma è diversa dall'altra, ma in una struttura difficilmente razionalizzabile per le numerose rime interne, con casi (III e IV) nei quali le ripetizioni, in rima interna, intaccano perfino l'omogeneità dei piedi. Si può assumere un massimo di razionalizzazione, senza considerare le rime interne, e con differenza fra I-II e IV-V, per mobilità di sedi (I *A B c, A B c; d E E F* [*f* e non *F?*] vs II —; *d E F E*; IV —; *d C E F* vs V —; *c D E F*) con III, la centrale, a far da giuntura, nella sua particolarità (*A B c, A B c; d E F B*); oppure un minimo, calcolando anche le ripetizioni interne ai piedi in III e IV (III *A (e)B c, A (a)B c; d E (b)F (f)B* IV *A (c)B c, A (c)B c; d C (c)E (e)F* (con ciò il gioco di corrispondenze fra strofa e strofa, sottolineato anche dalle frequenti ripetizioni di rima, si gioverebbe di un altro elemento); oppure, e infine, escludendo (ma con quali ragioni?) l'assoluta-

liana p. 451. Per l'attribuzione cf. R. Antonelli, *Rima equivoca*, cit. (cf. nota 3), p. 49 n. 55: alla bibliografia ivi segnalata andrà aggiunta ora A. Marin, *Le rime di Inghilfredi*, Firenze, 1978, p. 3.

¹⁸ A 42, B¹ 123, C 13; Panvini *Scuola siciliana* p. 419. Per i rapporti fra i tre manoscritti cf. G. Contini, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Federiciani*, Palermo, 1952, p. 380 nota.

¹⁹ C 20; Panvini *Scuola siciliana* p. 377, ora anche in A. Marin, *Le rime di Inghilfredi*, cit., p. 89.

mente eccezionale ripetizione nei piedi di III e IV e 'accettando' tutte le rime interne della sirma plausibili per cesura o altro (I —; *d E E F* [?] II —; *d (e?)E (e)F E* III —; *d E (b?)F (f)B* IV —; *d C (c)E (e)F* V —; *c D E (e)F*. In ogni modo è chiara e significativa, per l'eccezionalità, da cui non per nulla i dubbi, l'intenzione di utilizzare variazioni, o meglio stravolgimenti, della struttura 'normale' (e dunque anche nei piedi), forse per corrispondenza col tema della canzone, il 'mondo rovesciato' (con analogia di comportamento, se è così, col senso del discordo)²⁰. La canzone appare dunque unitaria, nelle sue versioni strutturali minima e massima, che non sembrano escludersi ma convivono in fitta dialettica (come a volte si ha l'impressione, in testi particolarmente ardui per *equivocatio*, ma non solo, che più livelli semici coesistano e fossero previsti). Se è così, sembra difficile assumerla all'interno di una categoria diacronica, quella delle canzoni a sirma variabile, utilizzandola magari a dimostrarne clamorosamente la pratica presso i Siculo-toscani. La volontà di 'stravolgere' potrebbe semmai dimostrare il contrario, presupponendo come punto di riferimento proprio la pratica della normalità, senza ripetizione di rime. Resta però da osservare che mentre la variabilità delle rime è continua ed estrema nella sirma, è solo occasionale, per quanto razionalizzabile, nei piedi, e che il tipo ha dei precedenti in ambito transalpino, documentati nella *fiche* n° 70, *hétérostrophie*, del *Répertoire* Mölk e Wolfzettel, senza essere ignoto neppure ai galego-portoghesi e, ancor prima, ai provenzali.

L'unico esempio analogo ai precedenti nei testi anonimi da noi esaminati (A 127 *Lo dolce ed amoroso placimento*, Panvini *Scuola siciliana* p. 513) è anch'esso interessante per ragioni generali: le sirme infatti risultano tutte variabili (I *A b C, C b A; D D E, E F F* II —; *D D B, B E E* III —; *D D A, A E E* IV —; *C C D, D E E*) solo se vale l'equivalenza *-anti*: *-anti* alla strofa II; accet-

²⁰ Infatti « Descortz es dictatz mot divers e pot haver aytantas coblas coma vers... lasquals coblas devon esser singulars. dezacordablas. e variablas en acort. en so. et en lengatges. E devon esser totas dun compas o de divers. E deu tractar damors o de lauzors o *per maniera de rancura quar mi dons no mi ama ayssl cum sol o de tot ayssso essems* » (« *Las Flors del Gay saber* » *estier dichas* « *Las Leys d'Amors* », ... par [A.F.] Gatien-Arnoult, Toulouse, 1841-1843, 3 voll; cf. I, p. 342).

tandola, si recupera una rima siciliana del tipo atono e si individuano due rime identiche (*plante-pianti* 14-22 e *diamanti-diamante* 17-21). Per quanto generalmente sia un dato da non sopravvalutare, depone a favore dell'identità fra *E* e *B* anche nella II la struttura complessiva della canzone: con $E = B$ in II infatti, $E = A$ in III, $E = C$ in IV, non solo ogni sirma sarebbe diversa dall'altra ma anche ogni rima della fronte sarebbe ripetuta nella sirma di ognuna delle strofe (la prima, obbligata, con *E*, tranne a ripetere una seconda volta *A*, *B* o *C*, 'spiegherebbe' le altre tre).

Ai componimenti finora addotti occorrerà dunque riconoscere, in varia misura e certezza, una qualche specificità strutturale; per alcuni autori di tali componimenti sarà poi forse opportuno ammettere quantomeno la consapevolezza di tale specificità, sia che significasse semplice indifferenza al prodursi del fenomeno (non considerato peraltro negativo), sia che fosse esplicitamente ricercato. Le canzoni integralmente a sirma variabile si accompagnano infatti presso alcuni poeti ad altre con sirma variabile utilizzata solo in talune strofe. La loro percentuale e la loro 'qualità' all'interno dei singoli canzonieri è tale che siamo indotti a pensare a qualcosa di più che ad una distribuzione casuale.

Di Tomaso di Sasso ci è pervenuta solo un'altra canzone, *D'amoroso paese*²¹, cinque strofe di schema *a B (b)C, c D (d)A; e (e)F (f)G, g (g)H (h)I*. In due strofe (la prima e l'ultima; la posizione potrebbe essere significativa, come vedremo) la rima *c* della fronte è ripetuta (I —; *c (c)D (d)F, f (f)G (g)H* v —; *e (e)F (f)C, c (c)G (g)H*). La rima ripetuta è delle più abusate (*-are*) e l'alto numero di rime (nove) può ben spiegare la ripetizione²²; può però essere interessante notare che struttura metrica 'irregolare' e tema

²¹ A 21, B¹ 115; Panvini, *Scuola sciliana* p. 69.

²² Fermarsi a questa constatazione sarebbe però semplicistico sia per ragioni statistiche, sia per ragioni storico-culturali. Problema analogo si pone — ed è anzi alle sirme variabili strettamente legato — cf. più oltre i rimemi ripetuti — per le ripetizioni di rima da strofa a strofa: anche lì però, accanto a ripetizioni più o meno coscienti, c'è anche il rifiuto della ripetizione e, a volte, negli stessi autori che evitano rime identiche nella stessa strofa. È dunque, in entrambi i casi, un problema di tecnica e di scelta stilistica che può illuminare il giudizio sulla lirica antica: all'analisi della ripetizione di rime 'irregolari' nella stessa strofa dovrà perciò affiancarsi un esame parallelo dello stesso fenomeno da strofa a strofa.

della canzone erano già state messe in relazione da G. Contini²³. L'uso dello stesso fatto strutturale a fini diversi (per quanto la linearità metrica di *L'amoroso vedere* non sia pacifica) si può comunque spiegare col diverso contesto. Rimane un fatto: la sovrapposizione di più 'coincidenze' in un autore che su due canzoni rimaste presenta in entrambe le stesse particolarità.

Sulle sei canzoni attribuite dal Vaticano a Mostacci, altre due (oltre *Allegramente eo canto*) contengono una strofa con sirma variabile. Si tratta, entrambe le volte, di casi che coinvolgono questioni di portata generale. In *Umile core e fino e amoroso*²⁴ la II sembra ripetere una rima della fronte (I *A B C*, *A B C*; *D C*, *D C* invece di —; *D E*, *D E*) ma potrebbe essere un'illusione: la rima è *-ore* e dunque potremmo fondatamente pensare ad un'opposizione *-òre*: *-uri*, corrispondentemente a quanto avviene, ad esempio, in *Poi tanta caunoscenza* (strofa III *a = morire: valere* vs *c = vedere: podere* garantita dalla struttura dei piedi, *a B C*, *a B C*), attribuita nel Banco Rari a Jacopo (ma dal Vaticano a Pier della Vigna)²⁵. Nell'altro esemplare, *Di sì fina ragione* (attribuito nel Banco Rari a Ruggieri d'Amici)²⁶, la 'deviazione' dalla normalità strutturale della canzone avviene per l'assenza — e non per l'introduzione — della rima di collegamento (I - II - III - IV *a b C*, *a b C*; *d b b d B* ma *v —*; *d e e d E*). Si tratta di una delle due canzoni a *coblas doblas* della Scuola siciliana giunte sino a noi: l'autore ha voluto evidentemente sottolineare l'autonomia della *v* strofa, spaiata, e il suo valore conclusivo (riprendendo inoltre una rima dalla prima coppia di strofe, *-anza*, e una dalla seconda, *-ire*, in un giuoco strutturalmente allusivo che la dice lunga). È perfino ovvio che in una struttura binaria la strofa dispari possa/debba rinnovare le rime (per quanto, in astratto, si potrebbe pen-

²³ *Poeti del Duecento* p. 91 (« Cìò vorrà essere, come in ben altra misura nel discordo, rappresentazione evidente dell'interno turbamento indotto nell'animo da Amore »).

²⁴ A 45, C 9; Panvini *Scuola siciliana* p. 150.

²⁵ E dal Chig. L. VIII. 305 (D) al Notaro (in A è al n° 37, in C al 49): sulla questione attributiva cf. G. Contini, *Questioni attributive*, cit., p. 383 n. 24 (non vi sono certezze definitive; per ragioni generali si potrebbe dare la preferenza ad A).

²⁶ A 46, C 22; Panvini *Scuola siciliana* p. 421.

sare anche ad altre soluzioni): è quanto accade normalmente nella lirica provenzale e nell'altro esempio siciliano, *Troppo son dimorato*, del Notaro. Quel che invece appare particolarmente interessante e significativo, proprio per i casi, inversi in un certo senso, di cui ci occupiamo, è che si sottolinei la condizione isolata della strofa dispari ricorrendo ad un mutamento che investe anche la struttura della strofa (nella sirma), per di più l'ultima, e garantendo peraltro il collegamento fra tutte le strofe mediante la ripresa di due rime (quasi un risarcimento). È un'altra dimostrazione, credo, su fatti pur minimi, di quella capacità razionale nella rifunzionalizzazione di tecniche trobadoriche in una nuova semantica, quale già conosciamo da altri sintomi (primo fra tutti l'evoluzione stessa della struttura di canzone e l'invenzione del sonetto); nel caso appena esaminato ne deriva anche la conferma positiva di un *valore* attribuito alle mutazioni di rima nella sirma²⁷.

Si tratta di un'indicazione generale che in quanto tale non potremo spendere per *Umile core e fino e amoroso* dato che non soccorrono altri elementi; potremo però ripensarvi, seppure con cautela, a proposito dell'intera questione e dell'altra canzone attribuita a Jacopo e dalla quale eravamo partiti, *Allegramente eo canto*. Mazzeo di Ricco, come abbiamo visto, è l'unico titolare di due pezzi interamente a sirme variabili; singole strofe con ripresa di rime da fronte a sirma le ritroviamo anche in altre due sue canzoni. La prima, *Lo core innamorato*²⁸, di schema *a b C, a b C; d e F, f e D* risulta sovrapponibile, salvo la formula sillabica parzialmente diversa, a Rinaldo d'Aquino *Poi li piace ch'avanzi suo valore*²⁹ (*A b C, A b C; d E f, f e D*) con la quale converge, curio-

²⁷ L'eterostrofia rimica è comunque attestata anche in canzoni a *coblas doblas* già nei primi trovatori (in Marcabruno, ad esempio: si veda *Pois mos...* BdT 293, 40 [=Frank 167: 1/359: 1]) e ricorre frequentemente, pur se non esattamente nelle stesse condizioni di *Di sì fina ragione*, anche nei francesi e nei galego-portoghesi. La sottolineatura di un tipo di collegamento anche tramite la struttura (e non soltanto il semplice cambiamento delle rime) è comunque già nei provenzali: si veda ad esempio il sirventese di Palais *Be·m plai*, BdT 315, 2 (Frank 541: 4 e 348: 1), quattro strofe a *coblas doblas* distinte a due a due oltre che nelle rime anche nella struttura strofica: il tipo è attestato anche nelle canzoni a strofe alternate.

²⁸ A 79, C 33, D 244; Panvini *Scuola siciliana* p. 205.

²⁹ A 29, B¹ 118, C 47; Panvini *Scuola siciliana* p. 99.

samente, anche nella *variatio* localizzata alla sola III strofa (Mazzeo —; *d e A, a e D* vs Rinaldo —; *d B e. e b D*). La seconda, *Lo gran valore e lo pregio amoroso* (attribuita nel Banco Rari a Rosso da Messina³⁰) non offre particolari ragioni di riflessione: anche la posizione della strofa non è significativa (*A b C, A b C; d E. E D* II —; *b D. D B*). Da rilevare semmai, in generale, il numero esiguo di rime usate in ogni strofa da Mazzeo (cinque-sei; ancora di meno, ovviamente, nelle strofe con ripresa di rime nella sirma).

Mazzeo è titolare per la verità di un altro componimento, *Amore, avendo interamente voglia*³¹, con due sirme diverse dalle altre: la differenza è però determinata solo dalla presenza di una rima interna nelle prime due strofe (*A B C, C A B; d E f E F* vs I II —; *d (d)E f E F*) e si inserisce in un discorso analogo ma dalle caratteristiche in parte specifiche. Anche per gli altri esemplari con rime interne solo in alcune strofe non è possibile infatti predicare con sicurezza guasti nella tradizione manoscritta, pur tenendo presente che si tratta, quasi sempre, di componimenti relati da un unico codice: l'unica eccezione potrebbe essere l'anonima *Morte fera e dispietata*³². In Inghilfredi, *Caunoscenza penosa*, già esaminata, sarà forse da recuperare una rima interna all'ultimo verso della prima strofa ma è difficile pensare che la fisionomia attuale della sirma sia dovuta interamente a guasti. Lo stesso varrà, con più cautela, per Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, malgrado i numerosi problemi ecdotici posti dalla sirma, specie nella seconda parte della canzone³³. Per l'anonima *Sol per un bel sem-*

³⁰ A 83, C 34; Contini *Poeti del Duecento* p. 153, Panvini *Scuola siciliana* p. 432.

³¹ A 78, B 62; in C 12 e Tr p. 52r è attribuita a « Messer Raineri da Palermo »; Panvini *Scuola siciliana* p. 430.

³² A 74; Panvini *Scuola siciliana* p. 492; sul problema metrico ed ecdotico cf. A. Menichetti, *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, in « Studi e problemi di critica testuale », 2, aprile 1971, p. 64.

³³ A 62; Panvini *Scuola siciliana* p. 193. La canzone ha goduto di un'attenzione particolare ma il tentativo di edizione di O. J. (Tallgren-)Tuulio, che presupponeva molti guasti (*Una canzone di Giacomino Pugliese*, in « Aevum », IX, 1935, pp. 261-280 fu giustamente ridimensionato da G. Contini in una recensione (« Revue des Études italiennes », I, 1936, 1, pp. 60-62). Alla gran parte delle rime interne (e anche a qualche omofonia non rappresentata nel testo tràdito dal Vaticano) occorre riconoscere valore strutturale: in alcune occasioni si trat-

*biante*³⁴ è pure più opportuno pensare ad un arricchimento non istuzionalmente previsto nella struttura metrica piuttosto che a guasti della III e IV strofa (*a b (b)A (a)C*, *a b (b)A (a)C*; *c d d E* vs I —; *c d d (a)E* II —; *c d d (b)E* V —; *c d d (d?)B*). È ciò che sembra confermare, oltre che la situazione testuale, anche la variabilità dell'ipotesi sostitutiva, tratto in comune quest'ultimo con Giacomo ove però la complessità dei riecheggiamenti di rima non immediatamente razionalizzabili è estremo e potrebbe essere un fatto organico.

Per i tre manoscritti relatori della canzone di Mazzeo (Vaticano, Banco Rari e Laurenziano) è stata dimostrata l'esistenza di un archetipo ma « nulla prova che i tre codici non siano mutualmente indipendenti »³⁵. È difficile — ma non impossibile — che si tratti di un guasto risalente all'archetipo: la posizione delle strofe sembra del resto dimostrare la possibilità di altre spiegazioni (come avviene, in situazione assai simile, ma con minore impegno della tradizione manoscritta, per una canzone del Notaro, *Amando lungiamente*, ove la rimamezzo al tredicesimo verso è attestata solo per la IV e V strofa, ovvero penultima e ultima).

Mentre perciò non appare possibile inserire anche *Amore, avendo interamente voglia* accanto alle altre canzoni con sirma variabile, occorrerà peraltro non dimenticarla nella valutazione complessiva del fenomeno presso Mazzeo. Anche indipendentemente da quest'ultimo componimento, che quattro su cinque canzoni a *coblas singulares* del nostro rimatore abbiano sirme variabili (per due pezzi in tutte le strofe) e che la quinta abbia rime interne saltuarie, ma perfettamente razionali (nelle due prime strofe), sarà, forse, qualcosa più di una coincidenza e qualcosa meno di una cifra stilistica o di una forma di collegamento (pur se non va dimenticata per *Amore, avendo* e *Lo gran valore*, contese, almeno formalmente, da altri due poeti, la coincidenza fra i dati della tradizione manoscritta e quelli appena rilevati): contribuirà co-

terà invece di semplici riecheggiamenti di rime con ogni probabilità intenzionali: come per Inghilfredi, è difficile stabilire il confine fra le due evenienze e probabilmente ha importanza soltanto a fini classificatori.

³⁴ A 102; Panvini *Scuola siciliana* p. 509.

³⁵ Contini, *Questioni attributive*, cit., p. 390.

munque a inquadrare anche il problema delle rime interne razionalizzabili ma saltuarie in una prospettiva complessiva.

L'esiguità dei canzonieri dei singoli e la qualità delle ripetizioni non permettono, in altre occasioni, neppure queste illazioni. Più facile semmai il ragionamento inverso; Giacomo da Lentini, oltre ai due esempi rilevati, propone altre due volte una situazione simile: in *Guiderdone aspetto avere* (*a a b, c c b; d e d (e)F, g h g (h)F*)³⁶ e in *Donna, eo languisco e no so qua · speranza*³⁷ (*A (a₅)B, C (c₅)B; D d e, e F F*). In entrambi i componimenti una strofa (la III in *Guiderdone*, la II in *Donna*) propone l'uguaglianza, fuori schema, fra una rima della fronte e una della sirma (III —; *d c d (c)E, f g f (g)E* II —; *D d b. b E E*), sempre però con opposizione di sede fra *-ate* irriducibile e *-ate = -ade* per provenzalismo (III *siate: bieltate vs pietate: scarsitate*; II *(i)ntendate: pietate vs umilitate: fiate*). In *Guiderdone*, ove agiscono più codici, uno, ma tardo, il Chig. L. VIII 305, porta appunto, per la sirma, *-ade (pietade: scarsitate)*³⁸. Può apparire insomma probante (anche per l'interpretazione di *Amando lungiamente?*) che il solo caso sicuro sia presso il Notaro anche portatore di un'indubbia volontà stilistico-strutturale (per di più siamo, con *Dolce coninzamento*, nel genere canzonetta), laddove gli altri sono, oltreché in se stessi più che dubbi, isolati e privi di senso.

L'unico federiciano che non compare mai fra i frequentatori delle sirme variabili è Stefano Protonotaro (fra i Siculo-toscani esaminati, càpita anche a Carnino Ghiberti e Bondie Dietaiuti, nonché a parecchi fiorentini e toscani titolari però soltanto di uno o due componimenti)³⁹; tutti gli altri, in varia misura, vi partecipano.

Per qualche autore può anche accadere che i componimenti

³⁶ A 3, C 27, D 230, Ba³ [= Raccolta Bartolini] 358, Tr p. 17v, 26r, 35r (in C, D, Ba³, Tr erroneamente attribuita a Rinaldo d'Aquino); Panvini *Scuola siciliana* p. 401, Contini *Poeti del Duecento* p. 58; in *a* e *c* ottonari, in *b* quaternari.

³⁷ A 8; Panvini *Scuola siciliana* p. 18.

³⁸ Già sottolineato da G. Contini, *Poeti del Duecento*, p. 58.

³⁹ Carnino Ghiberti è anche fra i rarissimi autori che non ripetono *mai* rime da strofa a strofa (i pochi dubbi al riguardo saranno da sciogliere contro la ripetizione, proprio tenendo conto della fisionomia complessiva); in Bondie l'assenza è sicura in una sola canzone.

con una o due strofe a sirma variabile coincidano con l'intero *corpus* a noi pervenuto o ne costituiscano un settore apprezzabile (è il caso di Ruggerone da Palermo, due su due⁴⁰; di Guido delle Colonne, tre su quattro⁴¹; di Pier della Vigna, tre su cinque [?]⁴²; di Re Enzo, due su due⁴³, oltre ai poeti in attestazione unica): l'esiguità del *corpus* e delle strofe a sirma variabile non permettono ulteriori approfondimenti. Possiamo però provare, per quel che può valere, a sottoporre il complesso del materiale a una

⁴⁰ *Ben mi deg[g]io alegrare* (A 50; Panvini *Scuola siciliana* p. 165) di schema $abbc$, $abbc$; $ddeee$, FF 1 —; $b?b?eee$, FF [-*óre* = -*óri*?]); *Oi lasso non pensai* A 49 B¹ 117 (in B¹, erroneamente, « Rex Federigo » di schema abC , abC ; DD , EE (1 —; AA , DD ; in II $E = A$ per guasto di A B¹ ma, comunque, nella tradizione —; DD , AA con $A = -ia$ ripetuta in ogni strofa in sedi diverse).

⁴¹ *Gioiosamente canto*, A 23, B¹ 116, C 26, D 242, F 12, Tr p. 28v, Bb¹ c. 53r [= minuta Barbieri]; in C, D, F, Tr erroneamente a Mazzeo Ricco; Contini *Poeti del Duecento* p. 99, Panvini *Scuola siciliana* p. 405; lo schema è $abbc$, $abbc$; (c)DD, EE 1 —; (c)DD, CC. *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, B 66, C 104; Contini *Poeti del Duecento* p. 107, Panvini *Scuola siciliana* p. 79; lo schema è $Abba$, $BaaB$; $bccDedeffgG$ v —; $bccDedeaafF$ [-*enti* = -*ente*?].

⁴² Con quasi certezza *Uno piagente sguardo* è una falsa attribuzione di C (A 73 [An], C 21; Contini *Poeti del Duecento* p. 123, Panvini *Scuola siciliana* p. 490), di schema ab_8C , ab_8C ; $d(d)EE$ vi —; $a(a)DD$; delle altre due, entrambe di paternità contestata, l'una, *Amor da cui move tuttora e vene*, è da attribuire certamente a Piero, l'altra, *Poi tanta caunoscenza*, con una certa dose di probabilità, pur non soccorrendo prove a favore, oltre l'organicità di A (*Amor da cui move*, A 40 C 11, a Piero; B¹ 122 a « Notaro Stefano di Pronto di Messina »; D 235 M c. 17v Vall 87 al Notaro [Vall = « Canzone di notaro »]; Panvini *Scuola siciliana* p. 417. Lo schema è ABC , ABC ; CDe , eDC v —; CAd , dAC ; *Poi tanta caunoscenza*, A 37 [a Piero], C 49 [a Jacopo Mostacci], D 236 [al Notaro]; Panvini *Scuola siciliana* p. 412; lo schema è ABC , ABC ; Def (f_2)ED 1 —; Dec (c_3)ED in A erroneamente come Dbc (c_3)BD).

⁴³ Fatta salva naturalmente la nota questione circa la paternità di *S'eo trovasse pietanza*, risolta per ultimo dal Contini con duplice attribuzione, a Enzo e al « rifacitore » Semprebene (A 107, B 65, C 58, D 238, F 7, M c. 28r, S¹ c. 43r, Vall 104, Gt [= Giuntina] p. 113r, Tr p. 24r, Bb¹ [ma non unitario all'interno nella fonte] c. 54r; Contini *Poeti del Duecento* p. 157, Panvini *Scuola siciliana* p. 217; schema metrico $abcd$, $abcd$; $effggH$ iv [dunque la prima delle due attribuite a Semprebene nell'ipotesi Contini] —; $effddG$. Nessun problema invece per *Amor mi fa sovente* (A 84, B 64, C 15, D 229, F 9, M c. 23r, S¹ c. 44v, Vall 94, Ba 271, b c. 96; Panvini *Scuola siciliana* p. 215) di schema abC , abC ; dd_3E , dd_3E v —; dd_3A , dd_3A .

analisi statistica, salvo le canzoni integralmente a sirme variabili e quelle in variazione per rime interne saltuarie). Cercheremo cioè di determinare se la *posizione* delle strofe sia in qualche misura significativa: se dunque il fenomeno sia distribuito equamente in ogni punto delle canzoni. A questo scopo proveremo ad attribuire, ci sembra con qualche fondatezza (per analogia con il complesso della struttura metrica della canzone e con i tipi di collegamento canonici), un particolare valore alla prima e all'ultima strofa (salvo conferme o smentite dalle stesse statistiche).

Distinguendo i poeti siciliani veri e propri dai Siculo-toscani e dagli anonimi, avremo per i primi 27 e per gli altri, rispettivamente, 9 e 20 canzoni ancora da analizzare. La distribuzione delle strofe a sirma variabile si presenta così:

TABELLA 1⁴⁴

Siciliani					
[Strofe]	1	1+ultima	1+altre	Ultima	Altre
[N° canzoni]	6	3	1	9	8 [+1]
Siculo-toscani					
[N° canzoni]	0	0	3	2	4
Anonimi					
[N° canzoni]	6	0	1	7	6

La sproporzione fra 'luoghi privilegiati' e altre strofe è evidente: ma è reale o dipende dal rapporto obbligato che in certe canzoni si può stabilire fra numero delle strofe (esiguo), sirme variabili e possibilità effettive di combinazione? Se, ad esempio, la grande maggioranza delle canzoni esaminate fosse a tre strofe la percentuale di distribuzione sarebbe perfetta e non sarebbe lecito non dico riflettere su tali dati ma neppure sommare insieme il numero dei componimenti con sirma variabile nella 1 e nell'ultima strofa. Non così, pur se occorrerà meglio analizzare la composizione della voce *Altre* [strofe], se la normalità fosse rappre-

⁴⁴ Il valore da assegnare a questa e alle altre tabelle, in assenza di una discussione preliminare per ogni singolo caso, è naturalmente solo indicativo: si intende porre le basi di un problema da verificare successivamente in un'analisi più distesa, quale esorbiterebbe dai limiti necessariamente ristretti di questo contributo.

sentata da canzoni di tre o quattro o più strofe. I dati precedenti, incrociati con le canzoni schedate secondo il numero delle strofe, danno i seguenti risultati:

TABELLA 2

Siciliani	[N° strofe per canzone]	3	4	5	6	7	8	9
[Sirme variabili in:]								
I		1	3	1	1	0	0	0
I + ultima		0	1	1	0	0	1	0
I + altre		0	0	1	0	0	0	0
Ultima		2	0	6	0	0	0	1
Altre		0	2	5	0	1	0	0
Siculo-toscani								
I		0	0	0	0	0	0	0
I + ultima		0	0	0	0	0	0	0
I + altre		0	1	1	1	0	0	0
Ultima		0	2	0	0	0	0	0
Altre		0	1	1	1	1	1	0
Anonimi								
I		0	0	5	0	1	0	0
I + ultima		0	0	0	0	0	0	0
I + altre		1	1	0	0	0	0	0
Ultima		1	1	4	1	0	0	0
Altre		1	1	3	0	1	0	0

La distribuzione per strofa, a prescindere dall'attribuzione di un valore speciale a strofe particolari, è la seguente:

TABELLA 3

Siciliani	[strofe]	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
[n° canzoni]		6	3	4	4	7	1	0	0	0
Siculo-toscani	[n° canzoni]	3	2	4	1	3	0	0	0	0
Anonimi	[n° canzoni]	6	2	6	5	4	1	0	0	0

Riprendendo invece la distinzione già praticata fra prima, ultima strofa e le « altre », la distribuzione è la seguente (il segno di addizione indica molteplicità di presenze all'interno di una stessa canzone e distingue quindi questi casi da quelli isolati):

TABELLA 4

	II	III	IV	V	VI
Siciliani	3	2	2+1	0	1
Siculo-toscani	1+1	2+2	1	1	0
Anonimi	1+1	2+2+1	1+2	0	0

La distribuzione dei dati non è effettivamente uniforme nei Siciliani veri e propri e negli anonimi. Restando alle tabelle III e IV è indubbia la predominanza d'impiego delle sirme variabili nella I strofa: è un elemento che non è smentito, per quanto neppure confermato, dai Siculo-toscani. L'ultima strofa, la cui rilevanza non è evidentemente apprezzabile dalle ultime due tabelle, risulta in evidente rilievo se si guarda non solo alla tabella I ma anche all'incrocio di questa con la II e la III; fra i Siciliani, su nove casi di sirma variabile nell'ultima strofa, sette si collocano in canzoni di cinque o più strofe; fra gli anonimi cinque su sette. Sempre fra gli anonimi sei casi su sei di sirma variabile nella prima strofa le ritroviamo in canzoni di cinque e più strofe. Se poi assumiamo *a priori* la rilevanza strutturale della prima e dell'ultima strofa i dati sembrano veramente chiari: diciannove casi nella prima e nell'ultima strofa contro otto casi nelle altre fra i Siciliani; quattordici contro sei fra gli anonimi, cinque contro quattro fra i Siculo-toscani. Sarebbe dunque confermata l'idea di un impiego consapevole della sirma variabile a fini metrico-retorici.

Non è però possibile assumere tali risultati che a livello puramente indicativo; al massimo, in attesa di una rilevazione completa estesa a tutti i prestilnovisti, *tendenziale*: se infatti calcoliamo strofa per strofa la distribuzione statisticamente ottimale, ci accorgeremo che, anche per la scarsità quantitativa dell'oggetto, gli scarti sono minimi, tali da rendere l'utilizzazione complessiva soggetta a molte riserve. La distribuzione nei Siciliani delle sirme variabili per strofa si presenta infatti, rispetto ad una teoricamente perfetta ed equilibrata, con questi scarti a vantaggio delle strofe privilegiate, singolarmente considerate: canzoni con tre strofe, *Ultima strofa* +1 [la distribuzione ottimale sarebbe infatti 1 per la I strofa, 1 per la II, 1 per la III; lo scarto da II ad uno dei due estremi, I o ultima, non può dunque essere accolto come significativo]; canzoni a quattro strofe, I strofa +1/1,50 circa [la di-

stribuzione ottimale, su sei casi, avrebbe infatti assegnato due casi a due strofe e uno alle altre]; canzoni a cinque strofe, scarto a favore dell'ultima strofa $+2/+2,50$; regolare 1. Negli anonimi, canzoni a tre strofe, distribuzione perfetta; a 4 strofe, lo stesso; a 5 strofe $+2$ per 1, $+1$ per ultima. Quel che desta perplessità è l'esiguità del margine che decide, di volta in volta, degli scarti; considerato che vi sono anche dubbi non risolvibili *a priori* (ma semmai dopo questa analisi) su taluni degli esemplari considerati, riesce un po' ostico attribuire valore fondativo ai risultati. Riesce però forse riduttivo circoscrivere tali elementi alla pura suggestione: possono infatti indicare una *tendenza*, anche sottesa alla stessa volontà degli autori (predisposta cioè dalla struttura metrica e dalle circostanze storiche); non sarà inutile perciò commisurare le tabelle, in un nuovo esame, alle indicazioni finora emerse. Vi sono infatti due elementi che percorrono omogeneamente sia la tabella dei Siciliani che quella degli anonimi: il primo è che pur in margini esigui, e malgrado la preponderanza aritmetica delle strofe 'intermedie' nelle canzoni da cinque strofe in su, gli scarti sono *sempre*, quando vi sono, a vantaggio delle strofe prescelte come significative per motivi strutturali (prima e ultima). Il fatto farebbe supporre effettivamente un ruolo particolare attribuito a tali strofe, con conseguente legittimazione del procedimento usato e dei risultati statistici delle tabelle 1 e 2. Il secondo è la particolarità della posizione dell'ultima strofa quando c'è sirma variabile: nei Siciliani è *sempre* una strofa *dispari* (sei volte la v, due la III, una la IX); negli anonimi (scartiamo per la scarsa consistenza, come precedentemente, i Siculo-toscani) è *dispari* in cinque canzoni su sette (ma uno dei due casi in strofa pari è una sirma variabile dubbia). A voler forzare un po' la situazione si sarebbe tentati di pensare alla funzione strutturale della strofa *dispari* nella canzone, a *coblas doblas*, *Di sì fina ragione*.

E allora: una parte consistente e magari maggioritaria degli esempi di canzoni con sirma variabile è probabilmente « casuale » e determinata magari da ragioni di necessità rimiche; in tale quadro occorre però lasciare il dovuto rilievo all'esistenza di tendenze razionalizzatrici: si poteva andare dall'impiego di sirme variabili per tutta una canzone (è la prova più certa, ed anche la sede in cui si producono effetti poeticamente ben percepibili), all'impiego

in strofe particolarmente significative (può essere anche il caso di alcune strofe intermedie)⁴⁵, fino magari alla presenza più o meno sotterranea e costante, ma pur rilevabile, presso alcuni autori, la cui fisionomia complessiva può anche dare conto di singoli elementi irrazionali (vedi in Mazzeo di Ricco *Lo gran valore e lo pregio amoroso* con sirma variabile alla II strofa; più complessa la situazione di *Lo core innamorato*, con sirma variabile alla terza, data la sovrapposibilità con Rinaldo d'Aquino *Poi li piace ch'avanzi suo valore*).

Per Neri de' Visdomini e Mazzeo di Ricco non è necessariamente contraddittorio pensare anche ad una scarsa perizia tecnica. Questa potrebbe essere la causale — per sopravvenuta o primitiva coscienza — di una scelta poi effettivamente orientata verso valori ripetitivi in qualche modo affioranti nella tradizione lirica (pur se non sempre sistematici) e riconosciuti quindi come legittimi o almeno frequentabili. Una conferma definitiva potrà venire soprattutto dall'analisi sistematica di tutti i prestilnovisti ma un qualche orientamento potrà darlo già il constatare che di valori ripetitivi Neri fa largo uso anche al di fuori della singola strofa.

Proviamo intanto ad esaminare negli stessi autori la consistenza dell'altro fenomeno che alla ripetizione 'imprevista' di rima da fronte a sirma spesso si accompagna: la ripetizione cioè dell'intero rimema.

Ripetono un rimema in seguito a sirma variabile solo sei delle 35 canzoni siciliane più sopra indicate; quattro su undici delle siculo-toscane (tre del solo Neri), cinque su ventuno delle anonime. La distribuzione dei rimemi ripetuti, salvo il caso particolare di Neri, *non riflette* la frequenza delle semplici ripetizioni di rima in eterostrofia: in Rinaldo d'Aquino troviamo due casi (*Giamai non mi [ri]conforto*, vv. 58-64 *mia*, ultima strofa⁴⁶; [?] *Or[a]mai*

⁴⁵ Spesso la III, ovvero e comunque la centrale, in componimenti di cinque strofe (il dato, ad un sommario esame, sembra meno evidente per gli altri toscani): il valore della strofa centrale quale sede di particolare impegno retorico (spesso nei collegamenti) è stato messo in rilievo da Contini lungo tutto il commento ai testi nella sua raccolta dei *Poeti del Duecento*.

⁴⁶ A 32; Panvini *Scuola siciliana* p. 105 (per le citazioni però ricorriamo

quando flore⁴⁷, vv. 36-44 *amore*, ultima strofa), due anche in Pier della Vigna [?], ma nella stessa canzone, *Poi tanta caunoscenza* vv. 5-10 *amore* per guasto, avvalorato proprio dalla circostanza di una doppia ripetizione nella stessa strofa, la 1; *dato*, vv. 3-9⁴⁸. Un esemplare ciascuno in Jacopo Mostacci (*Allegramente eo canto*, vv. 10-12 *temere* I strofa)⁴⁹, Giacomino Pugliese (*Ispendiente*, vv. 9-16 *sia* II strofa)⁵⁰ Mazzeo di Ricco (*Madonna, de l[o] meo 'namoramento*, vv. 42-48 (*allegranza*, ultima strofa)⁵¹. Sono da considerare con ogni probabilità in equivocazione *amore* (in realtà *Amore* vs *amore*, ammesso che si tratti veramente di ripetizione di una stessa rima) di Rinaldo, *dato* e forse anche *sia*⁵²; in rima

spesso, in assenza dell'edizione Contini, e pur utilizzando quella Panvini a riscontro, a una nostra edizione dei Siciliani in corso di approntamento): « Però ti prego, Dolcetto, / [...] che:ssai la pena mia, / che me ne face un sonetto / ... » vs « in terra d'oltremare / ista la vita mia! » (lo schema è *abab; cd, cd* I VIII —; *cb, cb* [i versi sono ottonari in *a*, ottonari/settenari in *b*, settenari in *c* e *d*, ma l'ultimo *d* si presenta anche come senario]).

⁴⁷ C 46; Panvini *Scuola siciliana* p. 115 (*abc, abc; (c₅)D [o c₅ d?]* (*d₄*)E (*e₅*)C v —; (*c₅*)D (*d₄*)A? (*a₅*?)C [-òre ≠ -ore?]): « Però prego l'Amore, / che m'intenda e mi svoglia / come la foglia vento » vs « quelli c'à intendimento — d'avere intera / gioia e cera — de l[o] mio amore: / senza romore — no'n dea compimento ».

⁴⁸ « Poi tanta caunoscenza / e compimento di tutto bellere / senza mancare natura li à dato, / no mi ven mai in crescenza / penare lungamente per suo amore: / quanto più peno e più sarò inalzato, / in sì gran sicuranza Amor m'à miso / in del suo gran valere [A, C, D: *valore*], / a cui son tutto dato [*di cui so 'nnamorato*, D] / ed infiammato — di sì bon volere / com'albore che d'ellera è sorpreso [l'equivocazione su *dato* anche in una canzone pure a sirma variabile di Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*].

⁴⁹ Per le indicazioni bibliografiche cf. nota 18: « ma io farò parire / che io sia men gioioso / c'a mia gioi non s'avene: / omo senza temere / non par che sia amoroso, / amor senza temere — non si conviene ».

⁵⁰ A 62; Panvini *Scuola siciliana* p. 193 (*ab, ab; CD, CD* [i primi quattro versi, quinari; i secondi decasillabi] II —; (*b?*)CA, CA: « Bella or ti sia / [a] rimembranza / la dolce dia / ... » vs « ... « Anima mia, / lo dolce amore ch'è 'ntra noi dui, / non falsasse per cosa che sia ».

⁵¹ « la quale [= speranza] à tal natura interamente, / c'a li maior furori / mag[g]iormente sovene e dà 'legranza » vs « ben so che troverag[g]io in voi pietanza, / ch'io vivo gioioso 'n allegranza » (per i riferimenti bibliografici cf. nota 16).

⁵² L'opposizione fra *essere* ausiliare e non, sembra godere di una lunga tradizione, sia nei provenzali che nei francesi, pur se non sempre si può esclu-

identica *mia* di Rinaldo d'Aquino e *temere* di Jacopo Mostacci; in rima equivoca-identica (*a*)lleganza ('leganza vs allegranza).

Non siamo in grado di raggiungere la certezza assoluta del rifiuto, da parte di Rinaldo e Jacopo, di rime identiche nella stessa strofa. Se infatti escludiamo il caso particolare delle canzoni a *coblas unissonans* (comunque vadano giudicate, costituiscono un caso a parte: vi torneremo in altra sede), e senza addentrarci in un'analisi particolareggiata, in Rinaldo può far compagnia a *mia* un altro caso: *aggio* (triplice ripetizione, in ultima strofa, vv. 32-3-5, di *In gioi mi tegno tut[t]a la mia pena* relata dal solo A)⁵³; *consolamento* di *In un gravoso affanno* (attribuita in C a Ruggeri d'Amici, in D e affini a Giacomo da Lentini) vv. 27-40 (ove pure, corrispondentemente, *talento* ai vv. 30-37), comunque vada giudicato, è ripetuto fra due strofe diverse, per *rima-refrain*.

Altre possibili aggiunte al lotto (*amore*, vv. 1-8 del sonetto *Un oseletto che canta d'amore*, trådito dal solo Q con attribuzione a « Meser Monaldo d'Aquino »⁵⁴ e *andare* vv. 50-52 della stessa *Giamai non mi [ri]conforto*)⁵⁵ sembrano piuttosto pertenerne al settore equivoco che identico. Il solo caso di *aggio* sembra veramente un po' poco per supporre un atteggiamento di Rinaldo non estraneo alla *repetitio*: non solo per ragioni interne (posizione, nell'ultima strofa; *equivocatio* di *ben aggio* 33 vs 32 e 35; possibilità di diversa qualificazione sintattica per 35) ma proprio per la sua singolarità, sottolineata anche dalla unicità del manoscritto relatore. D'altra parte proprio *aggio* offre analogie con il nostro

dere la vera e propria rima identica (per entrambe le cose cf. già A. Tobler, *Le vers français, ancien et moderne*, trad. di K. Breul e L. Sudre, Paris 1885, p. 169 e segg.).

⁵³ A 33; Panvini *Scuola siciliana* p. 109: « Or ti rimembri, bella, a quello punto / ched io ti presi ad amar e[n] corag[g]io: / da poi che gravemente m'ag[g]e punto, / tut[t]a la pena ben mi par ch' i' ag[g]io. / Ben ag[g]io — l'amore e vo' servire / e tragendo martire, / e non cangia per nulla gioia c'ag[g]io [ms.: *cagia*] » [al v. 35 -1?; se non fosse alquanto avventuroso si potrebbe pensare anche a *gioia c'or ag[g]io*].

⁵⁴ Q [= Barberino lat. 3953] 71; Panvini *Scuola siciliana* p. 118: « Un oseletto che canta d'amore / sento la note ... » vs « et i' pensando che cosa è l'amore / sì zeto fora ... ».

⁵⁵ A 32; Panvini *Scuola siciliana* p. 105: « Le navi sono a le colle / in bonor possan andare / e lo mio amore con elle / e la gente che v'à andare! ».

esemplare: anche *mia* è nell'ultima strofa (un evidente congedo per di più) ed in entrambe le occasioni, ma per schema omogeneo in *aggio*, a ragione di una ripetizione da fronte a sirma, tale da creare, inoltre, ma solo presuntivamente, qualche difficoltà rimica (tanto che anche oggi, rimario alla mano, è difficile — sebbene non impossibile — immaginare un sostituto per *aggio*, supponendolo guasto). La canzonetta di crociata in cui è *mia* è d'altra parte un genere particolare (ed eccezionale in Sicilia) e di tradizione testuale non pacifica. Sarebbe dunque imprudente affacciare soltanto in base a *mia* l'ipotesi di una « neutralizzazione » della ripetizione in rima in quanto determinata dalla sirma variabile e dunque 'stravagante' rispetto alla struttura generale della canzone.

Ugual fortuna si ha con Mazzeo di Ricco: la ripetizione è anche qui nell'ultima strofa e con caratteri tali da indurre a classificare il caso più verso l'identità che non verso l'equivocazione. Escludendo anche per Mazzeo i rimemi ripetuti in canzoni a *coblas unissonans* (dalle caratteristiche in parte diverse però dalle altre siciliane e più orientate verso la vera e propria identità), rimane un solo altro caso di presunta rima identica: *meo* in *Lo core innamorato*, vv. 15-18, a chiusura del primo e del secondo piede, in posizione fortemente rilevata. È una ragione in più per supporre una vera e propria rima equivoca basata sull'opposizione *me' ò: meo*⁵⁶ (fra le altre ricordo soltanto la cronologia presumibilmente tarda di Mazzeo e soprattutto la tradizione che intorno a tale opposizione si potrebbe organizzare).

L'interpretazione di *meo* è peraltro non del tutto verificabile e la stessa rarità di rime equivoche e identiche in Mazzeo è a doppio taglio: rende difficile misurare, nel caso che ci riguarda, l'eventuale scarto rispetto al normale, ma per contro potrebbe avvalorare l'ipotesi della razionalità della *repetitio*, per posizione, nei due unici esemplari attestati (appunto *meo* e (*a*)*llegranza*). Si rimane dunque nell'incertezza, come per Rinaldo, ma in entrambi i casi, se si deve riconoscere una tendenza, questa va nella direzione di una *specificità* della ripetizione in rima per sirma variabile rispetto alla situazione generale delle rime identiche ed equi-

⁵⁶ « Donna, se mi mandate / lo vostro dolze core, / innamorato sì come lo me' ò, / sacciate in veritate / ca per verace amore / inmantenente a voi mando lo meo / ... » (per le indicazioni bibliografiche sulla canzone cf. la nota 28).

voche presenti nei due autori: i dati cioè, sia pure su un piano minimale, si organizzano omogeneamente, come conferma anche, più risolutamente, *Allegramente eo canto*. Qui entriamo peraltro in un settore particolare poiché la ripetizione avviene per rima interna, seppure mantenuta omogenea (c) per la sola seconda strofa e dunque in III (= b?) riproducendo una situazione di sirma variabile (*in* e non *per* rima interna) del tutto eccezionale. Esclusi anche per Jacopo i rimemi ripetuti in canzoni a *coblas unissonans* e quelli dovuti a guasto della tradizione (*saria*, nella stessa *Allegramente eo canto*, vv. 27-34 di A e B' contro *cresceria* di C)⁵⁷, rimangono solo due altri rimemi ripetuti: *falli*, equivoco, in *Amor ben veio che mi fa tenere*, vv. 27-30⁵⁸, e il contestato *intendanza*: 'ntendanza del solo C in *Umile core e fino e amoroso*, vv. 17-19⁵⁹, pur esso, in ogni caso, probabilmente equivoco. Non molto perciò, anche per Jacopo, si ricava da un esame complessivo: ma in *Allegramente eo canto* è la struttura stessa della canzone — si accennava — che sembra comunque garantire che il rimema ripetuto è per così dire « neutralizzato » dalla struttura, ovvero dallo scarto che quella rima interna presenta rispetto allo schema metrico ' complessivo '. Il che non significa necessariamente che la rima interna al dodicesimo verso di ogni strofa non sia prevista a livello creativo così come è recepita a livello fruitivo, ma che

⁵⁷ « E ciò, ch'io far poria? / Gire per lunga parte, laudar vostro valore, / e così cresceria [vs e così tegno *saria* A, così t. s. B¹] / vostro pregio per arte/ come lo mare [*l'amore* A B¹] per lo scoridore » (per le indicazioni bibliografiche cf. nota 18).

⁵⁸ A 43; Panvini *Scuola siciliana* p. 145: « Madonna, s'io son dato in voi laudare, / non vi paia losinga / c'Amor tanto mi stringa — ch'io ci falli; / ch'io l'ag[g]io audito dire ed ac[c]ertare, / sovran' è vostra segna / e bene siete degna — senza falli / ... ».

⁵⁹ A 45, C 9; Panvini, *Scuola siciliana* p. 150: C « A ciò diparto tutta mia intendanza / ch'el[]a partivi [da pregio] e da onore, / che me non pote avere altra 'ntendanza / là 'nd'eo aqusti ciò ch'eo perdei d'amore »; A « Però ne porto tutta mia speranza / ch'ella par[t]ia del pregio e del valore / che mi fa uopo avere altra 'ntendanza / ond'io ... » [e cf. la fonte della traduzione, Cadenet (?), *Longa sazón*, vv. 13-16: « Anz m'en partrai — qu'aissi m ven d'agradatge — / puois ilh se part de bon pretz eissamen, / et er m'alhors tener autre viatge / on restaure so que m a fait perden » (ed. J. Zemp-Pfister. Bern - Frankfurt a/M - Las Vegas, 1977)].

pur esistendo come virtualità operante non deve essere stata considerata alla stessa stregua delle altre rime nella definizione metrica della canzone prevista dall'autore.

È lo stesso problema che incontriamo nei sonetti con ripresa di rima dalla sestina all'ottava. Già L. Biadene precisò che la ripresa poteva riguardare (a) tutte e due le rime dell'ottava (e si aveva allora il sonetto continuo vero e proprio), oppure (b) una sola delle rime (e sorgevano in questo caso fondati dubbi sulla reale volontà dell'autore)⁶⁰. Ai due tipi precedenti andrà anche legata la ripresa in rima interna, al v. 9, di una rima dell'ottava, sia che avvenga (c) in presenza di altre rimalmezzo (e sia dunque abbastanza garantita nella sua funzionalità strutturale) sia che rappresenti (d) l'unica rimalmezzo del sonetto o della sestina.

Non potendo in questa sede analizzare più in dettaglio anche la situazione dei sonetti, pur fondamentali ai fini del discorso precedente per le evidenti analogie e per il maggior materiale disponibile, ne utilizzeremo però le indicazioni più significative per quanto al presente ci riguarda.

Nei Siciliani un solo esemplare del caso (c) e due di (d): tutti e tre presso Giacomo da Lentini. Fra gli anonimi da me schedati quattro vanno sotto (c), tre sotto (d). È fra i toscani che otteniamo le indicazioni più significative: una decina di esemplari di (c)⁶¹, circa quarantacinque di (d), con presenze che vanno da Guittone (circa diciassette), a Monte Andrea (cinque), a Dante da Maiano (circa cinque), a Chiaro (due), a Cione (due), Pacino (due), etc., ad autori dei quali ci resta un solo sonetto o poco più (Ser Beroardo notaro, Fabruzzo de' Lambertazzi, Dozzo Nori, etc.).

⁶⁰ L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in « Studj di filologia romanza », IV, 1889, pp. 78-80.

⁶¹ Un caso particolarmente interessante ai nostri fini, anche se si colloca a cavallo fra (c) e (d) e interessa solo marginalmente la rima interna al v. 9, è quello di Maestro Francesco ove in cinque sonetti su sette (A 496, A 497, A 498, A 501?, A 502) sono ravvisabili (come ha chiarito A. Menichetti, *Contributi ecdotici*, cit., p. 61 segg.) rime interne esorbitanti dalla struttura metrica 'normale'. È un esempio tipico, riteniamo, di modificazioni che pur non essendo perfettamente razionali sono indubbiamente volontarie e stilisticamente motivate, determinando inoltre ripetizione di rimemi identici (sempre *amore* o *core*). Sull'« Amico di Dante » faremo un discorso specifico.

Tre esemplari nello Stil Novo: due di (d) in Cavalcanti; uno, di (c), in Cino, senza che si producano ripetizioni di rimemi.

Già nel Notaro in almeno un'occasione l'eventuale rima interna al v. 9 determina rima identica⁶²; lo stesso in uno degli anonimi⁶³, per evidente collegamento fra ottava e sestina (corrispondente a quello delle *coblas capfinidas* nelle canzoni). Una quindicina o poco più per (d)⁶⁴ gli esemplari con rimema ripetuto (in una sola occasione per *equivocatio*) fra i toscani; solo tre, uno di Bonagiunta e due di Dante da Maiano per (c): uno di questi, di Dante, in rima equivoca « morfologica »⁶⁵. In almeno tre occa-

⁶² [M]adonna à 'n sé vertute con valore, vv. 6-9 *cosa* (B¹ 411; Contini *Poeti del Duecento* p. 81, Panvini *Scuola siciliana* p. 29).

⁶³ *Amor m'à veramente in gioia miso* (certamente non federiciano) vv. 8-9 *margherita* (Panvini *Scuola siciliana* p. 635). Per l'altro esemplare, [L]o viso e son diviso, del Notaro, il discorso sarebbe ovviamente più complesso: si vedano comunque al v. 9 *aviso* e *peraviso*.

⁶⁴ Guittone (l'incipit e il rimando sono sempre alla vulgata Egidi, Bari, 1940) 7 *Ahi, buona donna, or, se tutto ch'eo sia* vv. 7-9 *cortesia*; 8 *Pietà di me, per Dio* vv. 7-9 *dolciore: dolzore*; 55 *Certo, noia, non so* vv. 6-9 *stagione*; 94 *Or torno a dir* vv. 4-9 *celato*; 180 *Vizio di gola* vv. 2-9 *lussura*; 211 *Alcun conto di te* vv. 8-9 *servire*, per collegamento; 221 *Mastro Bandin, se mal dett'ho* vv. 5-9 *valore*; Monte Andrea A 870 *Sed io potesse* vv. 4-9 *amore*; A 871 *Amante se' c'ài* vv. 5-9 *dirè*; Monaldo da Sofena A 484 *Ov'è contrado* vv. 3-9 *savere*; Fabruzzo de' Lambertacci B¹ 405 [O]mo non prese vv. 3-9 *gente*; Maestro Rinucino A 506 *Amore à nascimento* vv. 7-9 *amore*; ser Cione Baglioni A 521 *S'io rido o canto* vv. 7-9 *magione*, per collegamento; Dante da Maiano (ed. R. Bettarini, Firenze 1969) vi [O] rosa e giglio, vv. 8-9 *spendiente*, per collegamento; ma è dubbia in ragione della cesura; xxiii *Amor m'aucide* vv. 8-9 *amare*, per collegamento (ed equivoco). Dubbia la pertinenza a questo tipo della Compiuta Donzella, *Ornato di gran pregio* vv. 8-9 *amantata*, posta la corrispondente rima interna di 12 (*servire*) che potrebbe implicare una struttura metrica A B. A B. A B. A B; (b)C D E, (e)C D E (non confermata però nella proposta e nella risposta [anonime] della tenzone).

⁶⁵ Le rime ripetute sono tutte e tre inserite in una struttura metrica che non lascia adito a dubbi circa la volontà dell'autore (e infatti sono segnalate quali rimemi dagli editori, contrariamente ai casi citati alla nota precedente): il più aderente al tipo (c) è in Dante da Maiano x *Lasso per ben servir*, vv. 2-9 *servuto*, ove la rima (b) (-uto, appunto) è isolata e non trova rispondenza in quanto tale; lo schema è infatti a (a_s)B [ripetuto ovviamente quattro volte]; (b_s)C (c_s)D (d_s)E, (e_s)C (c_s)D (d_s)E. Le altre due potrebbero in realtà essere considerate un caso particolare, posto che la rima interna del v. 9 trova corrispondenza precisa a livello rimico in altri luoghi della sestina finale (allo stesso v. 9

sioni la rima identica è determinata dal collegamento fra ottava e sestina (anche qui in analogia al comportamento di talune canzoni a *coblas capfinidas*). Si pongono già a questo punto una serie di problemi ormai a noi noti: la rima interna al v. 9 è parte *organica* della struttura metrica di quei sonetti o ha valore solo metrico-retorico, essenzialmente omofonico e non strutturale, pur esistendo di fatto come virtualità operante? Di conseguenza la rima interna sottolinea un collegamento valido anche in sede metrico-strutturale o è « neutralizzata » dal particolare valore non-strutturale, sebbene rilevabile, della sede in cui si trova?

Sono domande che riemergono più o meno negli stessi termini anche per i sonetti con ripresa di rime da ottava a sestina. Di sonetti continui veri e propri abbiamo pochissimi esemplari: uno nella scuola siciliana, circa sette fra i toscani, quattro in Cino, uno infine compreso fra le dubbie attribuzioni a Dante. Restando da risolvere il problema rappresentato da Giacomo da Lentini, gli altri rimemi ripetuti da ottava a sestina sono tutti equivoci (tre in Panuccio del Bagno, chiaramente intenzionali, uno in Onesto)⁶⁶.

Anche per i sonetti continui del tipo (b) si risale al Notaro, e addirittura alla tenzone con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna; Jacopo nella proposta si limitava a ripetere una rima, Piero e il Notaro ripetono anche un rimema (rispettivamente, *gente* e *core*)⁶⁷: il caso va sottolineato in quanto mentre si pone all'origine di tutta la tradizione specifica, sembra al contempo probatorio dell'intenzionalità retorica e comunque difficilmente attribuibile a *défail-*

e al simmetrico 12): Dante da Maiano *La flor - d'amor* vv. 8-9 *poria: porria* (equivoca « morfologica », per diversità della persona), schema (ff)A (a a)B [ripetuto quattro volte]; (b b)C (c c)D (d d)E, (b b)C (c c)D (d d)E e il vicino Bonagiunta Orbicciani A 495 *Per fino amore* vv. 6-9 *vene, 8-12 spene*, di schema (fff)A (a a)B [ripetuto quattro volte] (b b)C (c c)D (d d)E, (b b)C (c c)D (d d)E.

⁶⁶ In Panuccio (ed. F. Agno, Firenze 1977) cf. xixa *Raprezentando* vv. 3-6-12 *verso*, vv. 8-9 *mostra*, vv. 5-13 *enchiostra: in chiostra*; in Onesto (ed. S. Orlando, Firenze 1974) cf. xiv *Poi non mi ponge più* vv. 3-10 *Caro: caro*.

⁶⁷ Sono i ben noti sonetti *Sollicitando un poco meo sapere* di Jacopo Mostacci (A B. A B. A B. A B; C A D, C A D), *Però ch'amore no si pò vedere* di Pier della Vigna (A B...; C D B, C D B), *Amor è un[o] desio che ven da core* del Notaro (A B...; A C D, A C D); *gente* in Piero è ai vv. 6-14, *core* in Giacomo a 1-9 (cf. Contini *Poeti del Duecento* pp. 88-90, Panvini *Scuola siciliana* pp. 646-648).

lance tecnica dei due agenti (oltre tutto la tenzone non è svolta su rime interamente obbligate, riprendendo Piero una sola delle rime del Mostacci, *-ire*, e Giacomo, in quanto terzo, una rima da Jacopo, *-ore*, e una da Piero, *-ente*, oltre al gioco in *repetitio*). Il tipo è frequentissimo (magari incrociato anche con il caso *d*) e si organizza su schemi metrici in taluni casi abbastanza frequentati: anche questa osservazione potrebbe essere frutto di casualità, posto il numero finito di strutture possibili per il sonetto e l'ipotesi di una ripresa di rima nell'ottava. Inoltre, come insegna proprio la tenzone fra i tre Siciliani, la *posizione* precisa della rima ripetuta nella sestina può avere un valore molto relativo: non determina cioè *a priori* uno schema rigido ma soltanto la possibilità tecnico-retorica della ripresa in rima. Resta il fatto che intorno agli schemi utilizzati da Jacopo Mostacci, il *proponente*, potremmo forse individuare una vera e propria tradizione: ne abbiamo raccolti sette esemplari, tre fra gli anonimi e quattro fra i toscani: Ugo di Massa, Guittone, Giovanni Marotolo, Schiatta Pallavillani⁶⁸. Anche Pier della Vigna trova qualche rispondenza (un anonimo e tre toscani, o comunque 'centrali': Bonagiunta, Guittone e Onesto)⁶⁹. Due sole invece Giacomo da Lentini: Guittone e il 'lentiniano' (ma certo non soltanto) Dante da Maiano⁷⁰. È come se venisse ripreso appunto il primo sonetto, quello di Jacopo, quale *tipo* rappresentativo della tecnica e dell'intera tenzone⁷¹. Sembra

⁶⁸ Sono i sonetti anonimi *C* 131 *Amor discende e nasce da piacere* (evidente il richiamo alla tenzone siciliana), *A* 404 e 679 *Chi giudica lo pome* (in tenzone con *A* 680), *A* 371 *Io non sapea che cosa fosse Amore* vv. 3-10 *dolore*, vv. 5-13 *gabatore*; e inoltre Ugo di Massa *Amore fue invisibile*, Guittone 122 *Doglio e sospiro*, Giovanni Marotolo *B* 421 *Chi ne le pietre*, Schiatta Pallavillani *A* 648 *Conoscete ne son ben* (vv. 5-13 *cagione*), in tenzone con Monte.

⁶⁹ *A* 386 *Naturalmente animali e planti* (vv. 6-11 *ragione*), Guittone 93 *Or dira l'omo* (vv. 5-10 *savere*), Bonagiunta Orbicciani [*De*] *dentro da la nieve*, Onesto da Bologna, d. xxvi *Non si formerà*.

⁷⁰ Guittone 130 *Qual omo si diletta*, Dante da Maiano *Lo vostro fermo dir* (ovvero una proposta di *tenzone* al Dante maggiore; per i rapporti del Maianese col Notaro cf. l'edizione Bettarini, cit., pp. xviii-xix).

⁷¹ Potrebbe confermarlo proprio l'impiego non raro dello schema in tenzone (tre casi), l'uso pure non infrequente negli stessi sonetti di rimemi ripetuti (come negli altri due componimenti della tenzone siciliana), le frequenti allusioni alla tematica affrontata dai tre federiciani, alla quale spesso alcuni sonetti del gruppo esplicitamente si riferiscono; ovvero, di nuovo, la struttura come allusione?

confermarlo anche la circostanza che un analogo sonetto attribuito comunemente a Rinaldo d'Aquino, *Meglio val dire*⁷² (ma in realtà solo incorporato, in *A* 29 e *B'* 118, nella canzone di Rinaldo *Poi li piace* — il che non costituisce affatto attribuzione — ed anonimo nella sezione dei sonetti di *A*, al n° 348) rimane senza alcuna rispondenza nel genere.

Oltre la ripresa puntuale, volontaria e cosciente che sia, si riconosce nei toscani (ma la tecnica arriva fino allo Stil Novo) una quantità consistente di esempi analoghi (organizzati talvolta intorno ad alcuni schemi preferiti)⁷³, tanto da indurre a pensare, sul complesso delle risultanze (come avviene per il caso *d*), che l'evenienza sia meno fortuita di quanto apparisse al Biadene. Fra i testi anonimi esaminati ne contiamo circa otto, fra i toscani non stilnovisti una sessantina, in Cino tre⁷⁴.

Metà dei sonetti anonimi parzialmente continui ripete nella sestina uno o più rimemi dell'ottava, tranne un caso tutti in rima

⁷² Lo schema è *AB. AB. AB. AB; BCD, BCD*.

⁷³ Abbastanza frequentato è lo schema *AB. AB. AB. AB; CBC, BCB* (Chiaro, ser Cione e il resto [quindici] tutti di Guittone), come pure *AB. AB. AB. AB; CBD, CBD* (Bonagiunta, Chiaro, Guittone, Dello da Signa, ser Pace, per otto esemplari complessivi) e così via: talvolta all'uso di una struttura con rima ripetuta da ottava a sestina si associa anche la citazione tematica della tenzone fra Jacopo, Piero e Giacomo.

⁷⁴ Cui andranno naturalmente aggiunti, per una più completa valutazione del fenomeno in termini non solo quantitativi, i sonetti integralmente continui. Gli spogli del Biadene, pur se non esaustivi, erano già abbastanza rappresentativi e dunque non priva di fondatezza la sua opinione (« Tutt'al più si potrà concedere che siano intenzionalmente artificiosi soltanto alcuni dei sonetti continui » fra quelli nei quali non sono riprese tutte le rime dell'ottava) e certo in parte ancora condivisibile. Ma il ragionamento condotto dallo stesso Biadene su Cino (« Egli mostra una certa predilezione per i sonetti interamente continui... : è quindi lecito supporre che abbia composto consapevolmente anche dei sonetti continui soltanto per metà ») è estensibile ad altri autori (come forse Guittone, cf. nota 76) e ad altre situazioni (per esempio a buona parte dei sonetti parzialmente continui che si costituiscono però in qualche forma di tradizione). Si dovrà tenere conto in particolar modo del numero abbastanza elevato e insieme concentrato, dal punto di vista storico-culturale, degli esemplari (che escludono, ad esempio, salvo Cino, gli stilnovisti: fatto del resto non infrequente anche per altri motivi tecnici presenti nei Siciliani e Siculo-toscani, ma soprattutto nei guittoniani).

identica o equivoca-identica⁷⁵. Fra i toscani contiamo circa venticinque parole in rima ripetute (in quattro occasioni due nello stesso sonetto): meno di cinque sono da considerare equivoche; identiche ed equivoche-identiche tutte le altre⁷⁶.

Occorrerà evitare di appiattare su un'analisi puramente statistica la varietà di posizioni dei singoli autori e le particolarità dei componimenti, pur se è proprio la casistica complessiva a costituire l'indispensabile supporto di comparazione per il singolo esemplare. Quel che si può affermare in base ai dati precedenti è la difficoltà di considerare casuali le riprese di rima o frutto di scarsa attenzione tecnica la ripetizione di rimemi (pur se quest'aspetto non può evidentemente essere ignorato). L'ipotesi *al momento* più comprensiva della situazione globalmente considerata (e senza escludere perciò interpretazioni particolari del tutto diverse) dovrebbe far ritenere verosimile la compresenza *virtuale* della struttura non ripetitiva e quindi la possibile neutralizzazione delle sedi interessate (rimemi ripetuti compresi). Talvolta poi, occorrerà riconoscere consapevole e non puramente subalterna la ripetizione di

⁷⁵ Oltre a quelli già citati alla nota 64 e 65 sono da aggiungere *D* 507 *Ba*³ 373 *Amor m'è veramente* (già citato per la presunta rima interna al v. 9, con relativo rimema ripetuto, *margherita*) vv. 4-14 *vita*; *D* 506 *Ba*³ 372 *Considerando che divino amore* vv. 6-11 *spera* (rima equivoca); *A* 331 *Non truovo chi mi dica* (in tenzone, ma è un caso dubbio [-*ore* = *ore*?]) vv. 1-14 *amore*.

⁷⁶ Tredici sonetti appartengono a Guittone (ma sull'uso della *repetitio* nell'aretino occorrerebbero maggiori notizie): 6 *Deo, como pote* vv. 2-12 *talento* (equivoco?), 10-14 *pento* (equivoco); 9 *Se Deo m'aiuti* vv. 3-12 *eo* (?); 17 *Qualunque bona donna* vv. 2-12 *servire* (equivoco?); 25 *Ben saccio de vertè* vv. 4-12 *savere*; 28 *Mastro Bandino amico*, vv. 6-14 *ballia*; 60 *Gioia d'onne gioi* vv. 5-13 *dato* (equivoco?), vv. 8-14 *trovato*; 66 *Non sia dottoso* vv. 6-14 *sia*; 93 *Or dirà l'omo* vv. 5-10 *savere* (già citato alla nota 65); 111 *S'eo tale fosse* vv. 7-13; 139 *O sommo bono* vv. 3-15-17 *piacere* (anche equivoco), vv. 6-20 *avere*; 154 *Messer Bottaccio* [rinterzato] vv. 6-21 *dura*, 158 *Diletto e caro mio* [rinterzato] vv. 2-15 *amore* (equivoco?); 170 *Franchezza, signoria* vv. 1-14 *riccore*; gli altri sette si dividono fra Bonagiunta *B* 403 *Om[o] ch'è saggio* vv. 6-10 *ritenere*, Chiaro *D*. 17 [ed. A. Menichetti, Bologna 1965] *Io son tanto temioso* vv. 7-10 *dubitoso*; Dello da Signa *C* 157 *Non come* vv. 4-10 *core*; Schiatta Pallavillani *A* 648 *Conoscente ne son ben* vv. 5-13 *cagione* (già citato alla nota 64); Giovanni d'Arezzo *B* 378 [P] *elao con sua lancia* vv. 8-13 *sentire* (equivoco?); Minotto di Naldo da Colle *A* 862 *Qualunque è quelli* vv. 1-11 *aonore*, 7-14 *servidore*; Cecco Angiolieri *Udite, udite* vv. 7-10 *sembianti*.

rime e quella di rimemi, quale forma particolare di collegamento metrico-retorico. Per analogia, ma con qualche ulteriore riserva, lo stesso dovrebbe valere per le rime interne al v. 9, se isolate; a maggior ragione da considerare strutturalmente significative se garantite da altre rimalmezzo. Dubbio dunque, in generale, che tale quadro porti ad una ridefinizione delle strutture che rispecchi sempre e perfettamente il doppio aspetto, reale e virtuale, della ripresa di rime (pur se, ad esempio, in un repertorio metrico andrà prevista l'ipotesi reale e non quella virtuale: il sonetto di tenzone di Pier della Vigna avrà dunque come schema *AB. AB. AB. AB; CDB, CDB* e non *AB. AB. AB.; CDE, CDE*, che senza necessità di ulteriori rimandi sarà evidentemente sotteso)⁷⁷.

Tutto ciò partendo dall'ipotesi inespressa ma chiaramente implicita di un sonetto 'derivato' da una stanza di canzone e composto quindi internamente da una fronte (l'ottava) e una sirma (la sestina), come comunemente si pensa: da cui l'analogia con la questione delle sirme variabili, trattamento dei rimemi compreso. Ma è da escludere che la sestina potesse simmetricamente rappresentare (*anche*, magari) una specie di tornata o comunque qualcosa di strutturalmente diverso da fronte e sirma, magari una « *responso* », interna alla struttura « sonetto » (< *cobla esparsa*, come già fu sostenuto) eppure ben *distinta* dall'ottava? L'indagine sulle ripetizioni in rima potrà forse, in futuro, fornire qualche ulteriore elemento anche intorno a questa suggestione.

Se ora torniamo alle altre rime identiche raccolte in canzoni siciliane, anonime e (siculo-)toscano analizzate, i risultati ottenuti dall'esame dei federiciani e dei sonetti, ma soprattutto la sproporzione fra sirme variabili e rimemi ripetuti e, per contro, come vedremo, l'alta percentuale di rime identiche nelle sirme variabili, contro il normale, inducono a ipotizzare, in generale e con le riserve del caso, la neutralizzazione dei rimemi ripetuti piuttosto che l'uso cosciente a fini di collegamento o la semplice negligenza. Bisognerà tuttavia riconoscere non solo la possibilità inversa ma anche la sua realtà, almeno in qualche autore, come siamo arrivati

⁷⁷ Accogliendo anche in questo caso un suggerimento del Roncaglia potremmo definire lo schema di riferimento *AB. AB. AB. AB; CDE, CDE* (e simili) come l'« arcschema ».

ad anticipare per Mazzeo di Ricco e come è stato confermato dall'analisi complessiva dei sonetti (e si veda anche il caso particolare di Maestro Francesco). Rimane difficile decidere per i casi isolati: oltre a quelli già segnalati, è il discorso che vale per Ruggieri Apugliese (del resto è ripetizione in *equivocatio*, vv. 44-49-50 *dia*)⁷⁸ e per alcuni anonimi (A 263 *Cotanta dura pena*, vv. 12-21 *credenza*, forse però da considerare equivoca⁷⁹; A 264 *Già non m'era mestiere*, vv. 4-11 *vedere*⁸⁰, ma qui cf. l'identica di 8-10 *podere* e di 31-4 *niente*; A 267 *Sì son montato in doglia*, vv. 7-10 *asconda*, a conclusione però dei piedi e della sirma e forse non identica⁸¹; A 290 *Per gioiosa baldanza* vv. 44-8 *poco*, anch'essa forse da considerare equivoca)⁸². Ma non per tutti: se A 127 *Lo dolce ed amoroso placimento* presenta, con la probabilità molto forte di una intenzionale ripresa a fini retorici, anche molteplici ragioni di dubbio (cf. *planti-diamanti* 14-7 vs *diamante-piante* 21-2)⁸³, in A 102 *Sol per un bel sembiente*, la rima identica *amante* 8-12⁸⁴

⁷⁸ A 63 *Umile sono ed orgoglioso*, Contini *Poeti del Duecento* p. 885, Panvini *Scuola siciliana* p. 199: « quella che mi fa pensare / la notte e la dia » vs « Ag[g]ione pro per lei, ch'è [...] dia, / e male, non che madonna il mi dia ».

⁷⁹ Panvini *Scuola siciliana* p. 527 (« Ben ò ferma credenza / c'à 'nver me buon voleri / a suo conoscimento » vs « poi c'aperta merzede / inver' me no rivede / be·m'è dura credenza / che tanto senno da llei si divide »).

⁸⁰ Panvini *Scuola siciliana* p. 529: « Già non m'era mestiere / che gli oc[c]hi miei traditi / la dovessor guardare / né me farla vedere » vs « gli oc[c]hi il m'anno raputo / messo altrui in podere, / danno mi fan vedere / ond'io sono smaruto »).

⁸¹ Panvini *Scuola siciliana* p. 537 (« che 'l mal non trovi loco - che l'asconda » vs « vore' 'l poter celare / ma 'l che si può piatare - non s'asconda »).

⁸² Panvini *Scuola siciliana* p. 557 (« E' son vivuto in foco, / a poco a poco / anzi m'adoco - in gioia e 'n alegrezza: / de l'arsura so 'n gioco / ... / e non poco - di tanta agrestezza » [lacuna in 47 e 48 ipometro?]).

⁸³ Panvini *Scuola siciliana* p. 513 (« Ma che mi val? Che pur mal soferendo / e con sospiri e planti / vostre ferezze non posso amansare. / Quanto più mi vedete tormentare / tanto più ca diamanti / mi siete dura, ond'io vivo morendo. / Ma [poi] ch'io so che la forte natura / perde tut[t]a in un'ora / per forza d'uno sangue lo diamante / ed eo voglio usare in voi sospiri e piante, / ... »).

⁸⁴ Panvini *Scuola siciliana* p. 509 (« Sol per un bel sembiente / mi misi 'n aventura / co' non sac[c]endo ancora - che fosse amante / ed or... » vs « ogn'altro amante - inver di me s'obria » vs « m'à sì preso lo core / c'ogn'altro amante - avanzo in rimembrare »).

si inserisce in un contesto ove i rimemi ripetuti all'interno della stessa strofa o fra più strofe potrebbero indicare una dominante tematica, confermando quindi la funzionalità della presunta e salutaria rima interna nonché del rimema ripetuto.

Di dominante tematica a proposito delle rime identiche in Neri de' Visdomini, maggior titolare di rime ripetute per sirma variabile nei nostri spogli, aveva giustamente parlato A. Menichetti⁸⁵. Nella canzone *Crudele affanno e perta*, restituita al nostro Neri dallo stesso Menichetti, la corrispondenza fra periodi metrici e rime tecniche è quasi assoluta e prevede pochi vuoti: *vita*, equivoca-identica ai vv. 12-6 è alla fine dei due piedi; *sia*, forse equivoca ai vv. 52-6 ma equivoca-identica in 56-61, è alla fine dei piedi (52-56) e all'inizio della seconda volta (v. 61; la prima volta inizia con una rima ricca, *cortesìa*); in II rima ricca alla fine dei piedi (*diporto: porto*); in III rima ricca alla fine delle due volte, etc. Sarebbe un'ulteriore conferma all'uso programmatico delle rime identiche, come già noto dalle canzoni attribuite a Neri dai codici: cinque rimemi ripetuti in sirma variabile in tre dei quattro casi raccolti e in un caso con duplice ripetizione nella stessa strofa, l'ultima (*L'animo è turbato*, vv. 17-24 *gelosia*, strofa II ma ripetuta ancora in III, v. 29 e in VI, v. 72; vv. 73-80 *amadori*, vv. 76-81 *valori*)⁸⁶. Ma se in Neri l'uso tematico dei rimemi ripetuti è intenzionale, occorre ricordare l'uguale intenzionalità notata nell'uso delle sirme variabili, ovvero delle ripetizioni in rima. 'Licen-

⁸⁵ A. Menichetti, *Contributi ecdotici*, cit., p. 53.

⁸⁶ Contini *Poeti del Duecento* p. 367 (Panvini *Scuola siciliana* p. 243 [e segg.]), 17-24 « Nato è sì male frutto, / che mantene [n] pos[s]ia / la mala gelosia - crudele e dura » vs « e però dimostrare - voglio cum' ria / la gelosia - malvagìa e scanoscente »; 73-80 e 76-81 « Non dico infra gli amanti / non esser gelosia, / c'anzi è dritta via - agli amadori / (se non gela inanti, / amar poi non poria: / dunque mi par che sia - causa in valori) » vs « que' cotai son cat[t]ivi - e [son] villani, / e sono strani - di fini amadori / che di valori - son pieni ed affannati ». Gli altri rimemi ripetuti di Neri in sirma variabile sono presso *Oi forte innamoranza* vv. 5-14 (« Nulla ag[g]io speranza, / poi non posso parlare / altro che sospirare / e forte pianger non ag[g]io conforto » vs « e sempre ò gran temenza / e non ag[g]io speranza / c'aver possa alegranza - mai né bene ») e *Perciò che 'l cor si dole* vv. 23-7 (« Assai meglio mi fora / che tal doglia soffrire / o c'aver tal ventura / c'alcuna gioia no spero d'aver; / forte fue quella ora / che nel mondo venire / mi fece la Ventura, / poi ch'io non posso viver né morire »).

ziosità' dell'uso rimico e rimemico vanno dunque insieme (e ad esse sarà forse da affiancare anche la frequenza già nota degli endecasillabi con rimalmezzo ipermetri): sono elementi che sembrano rimandare ad una vera e propria ricerca metrico-retorica, tesa a sfruttare spunti minori ma comunque già noti alla tradizione lirica precedente, elevando talvolta a razionalità quel che in molti poteva essere cattiva abitudine.

Che invece, *in generale*, si debba pensare ad una vera e propria neutralizzazione dei rimemi ripetuti per sirma variabile, sembra dimostrarlo definitivamente un (ennesimo!) dato statistico, oltre la sproporzione, già sottolineata, fra numero delle canzoni a sirma variabile e numero dei rimemi in conseguenza ripetuti. Se infatti, servendoci di criteri per quanto è possibile omogenei, distinguiamo fra rime equivoche, identiche ed equivoche-identiche⁸⁷ nella stessa strofa (o nei sonetti), limitandoci, per prudenza, alle ripetizioni in attestazione non continua (escluse dunque le canzoni e i sonetti interamente in equivocazione), rileviamo, negli autori siciliani, (siculo)-toscani e anonimi di cui ci siamo particolarmente occupati, circa centotrenta rime equivoche, una cinquantina di equivoche-identiche, una settantina di identiche (comprendendo nel computo quelle per guasto della tradizione manoscritta, abbastanza numerose e quasi tutte equivoche-identiche e soprattutto identiche): dunque una sproporzione molto netta a vantaggio delle vere e proprie equivoche. Lo stesso calcolo, effettuato sui rimemi ripetuti *da strofa a strofa* in seguito a ripetizioni di rime in canzoni a *coblas singulares*, dà risultati del tutto divergenti: una sessantina di equivoche contro più di centocinquanta equivoche-identiche e di settanta identiche. Pur scontando l'approssimatività del calcolo, la scarsa scientificità, se si vuole, della generalizzazione, e la necessità di più precise distinzioni, almeno cronologiche, il capovolgi-

⁸⁷ Sono gli stessi criteri, evidentemente provvisori, esposti in *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini*, cit. [cf. nota 3], p. 50 [nota 59]. Senza voler anticipare i risultati di una ricerca ancora in corso, ma in modo che ci sembra coerente a quanto finora accertato, nel presente contributo si sono più volte unificate per chiarezza, nella valutazione statistica, le rime identiche e quelle equivoche-identiche, avendo cura, peraltro, che nell'unificazione non risultassero casi di equivoche-identiche interpretabili sicuramente come equivoche: nel complesso, in ogni modo, eventuali difetti di valutazione non dovrebbero essere tali da mutare il senso delle singole analisi.

mento di prospettiva fra una serie (quella all'interno della stessa strofa) nella quale è lecito attendersi il 'rispetto' dell'equivocazione e un'altra serie, presumibilmente svincolata dallo stesso rispetto, è più che evidente. Ebbene, è lo stesso andamento proporzionale che rileviamo, *all'interno della stessa strofa*, nelle ripetizioni di rimemi per sirma variabile: cinque-sei equivoche, otto-nove equivoche-identiche, cinque-sei identiche (ma con diversa proporzione interna, forse, negli autori più propriamente federiciani, a vantaggio delle equivoche). Ovvero, in due serie analoghe, dovute a ripetizione di rime extra-schema, una volta all'interno della stessa strofa, una volta fra diverse strofe, il comportamento appare molto simile e si oppone, *in generale*, a quello delle ripetizioni di rimemi all'interno della stessa strofa; una conferma, provvisoriamente, della preferenza da accordare, *in generale*, all'equivocazione sull'identità (all'interno della stessa strofa) e una conferma alla neutralizzazione, all'interno della stessa strofa, della *repetitio* per eterostrofia rimica, senza che ciò comporti una smentita all'uso eventualmente cosciente, nel sistema e soprattutto in talune occasioni, di varianti, anche occasionali, alla struttura strofica della canzone. In definitiva, è il carattere *speciale* delle sedi con rima irregolarmente ripetuta che viene accertato: con ciò anche la possibilità, a volte effettivamente praticata e riconoscibile, di un uso di tale particolarità, sia *in positivo*, come affermazione retorico-metrica di un collegamento, sia, *in negativo*, come rifiuto 'astratto' di una ripetizione, concreta invece, di rimemi: l'analisi torna così ai singoli esemplari, ai testi e al loro *senso*, senza che si possa escludere, per taluni autori, la compresenza dei due fatti, *negli stessi componimenti*. Se anzi dovessimo formulare provvisoriamente un'ipotesi interpretativa generale, logica ed economica, valida anche per i sonetti, non potremmo escludere che le due eventualità siano, a volte, la doppia faccia di una stessa situazione: la neutralizzazione della ripetizione di rimemi per eterostrofia rimica, quale *fondamento* di un legame, comunque esistente, di carattere metrico-retorico. A conferma, perciò, della particolarità, all'interno del complesso delle ripetizioni in rima, della fenomenologia esaminata in queste note preliminari.

Quel che ci si augura di aver mostrato, a prescindere dai numerosi problemi ancora aperti e dalla provvisorietà delle solu-

zioni interpretative, è la difficoltà di assimilare *a priori* le ripetizioni in rima per sirma variabile, o per ripresa di rima da ottava a sestina, alle altre, quelle cioè che non riflettono una particolare situazione metrico-retorica. Su un piano operativo, oltre che comporre gli elementi per analizzare un altro settore delle ripetizioni di rimemi nell'area romanza, si è riconosciuta intanto, con la piena legittimità delle rime identiche nelle situazioni esaminate, anche la possibilità di operare in sede ecdotica senza dover tenere conto di eventuali controindicazioni derivanti dalla presenza di pura e semplice *repetitio*⁸⁸.

ROBERTO ANTONELLI
Università di Roma

⁸⁸ E ad un problema del genere che non per nulla si deve il primo stimolo ad esaminare più dettagliatamente il problema dell'eterostrofia e dei sonetti continui. Se leggiamo infatti il sonetto di Guittone *S'eo tale fosse* nell'edizione Egidi (n° 111) vedremo che la ripetizione del rimema *pare* fra ottava e sestina, vv. 7-13, è risolta, distaccandosi da Pellegrini, e con ogni probabilità proprio per evitare l'identità, interpretando il v. 7 «e che di gemma o ver di stella pare». G. Contini nei *Poeti del Duecento* (p. 255), guardando, come è giusto, solo alle obiettive ragioni testuali, aveva riproposto, pur consapevole dell'identità, la lezione «e ch'è di gem[m]a over di stella pare» (a cui altra conferma in F. F. Minetti, *Sondaggi guittoniani*, Torino, 1974, p. III). L'eventuale dubbio residuo legato ad una *repetitio* così banale (lo manifestavo in *La poesia del Duecento e Dante*, Firenze, 1974, p. 120 nota 7, dove pure si accettava la lezione Contini) potrebbe ora essere del tutto abbandonato (così come la 'necessità' di trovare altre soluzioni più o meno plausibili, quali «e ch'è di gem[m]a over di stell'a pare» e simili): ciò, beninteso, ove si riconosca una qualche legittimità all'analisi precedente; in caso contrario, ed è in ogni modo evento auspicabile, si tratterà di attendere un esame più preciso delle ripetizioni in rima nell'area romanza e in Toscana in particolare.