

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Letture del sonetto *Chi non avesse mai veduto foco* di Giacomo da Lentini

La presente lettura di *Chi non avesse mai veduto foco* del Notaio non ambisce a competere con altri esercizi, memorabili per profondità di risultati o esemplari per novità di metodo, cui il pur modestissimo titolo potrebbe per avventura accomunarla. Essa aspira unicamente ad essere di qualche ausilio all'esegesi del testo esaminato <sup>1</sup>.

[C]hi non avesse mai veduto foco,  
no crederia che cocere potesse,  
anti li sembraria solazzo e gioco  
4 lo so isprendor[e], quando lo vedesse;  
ma s'ello lo toc[c]asse in alcun loco,  
be'lli se[m]brara che forte cocesse.  
Quello d'Amore m'ha toc[c]ato un poco:  
8 molto me coce; Deo, che s'aprendesse!  
che s'aprendesse in voi, [ma]donna mia!  
che mi mostrate dar solazzo amando,  
11 e voi mi date pur pen'e tormento.  
Certo l'Amor[e] fa gran vilania,  
che no distringe te che vai gabando;  
14 a me, che servo, non dà isbaldimento.

Si muove, vv. 1-6, da un ipotetico esperimento che ha il compito di evidenziare due «eventualmente contraddittorie proprietà» <sup>2</sup> del fuoco: splendore e ardore. La prima quartina, ostentatamente circolare (cfr. infatti 1 «Chi non AVESSE mai VEDUTO foco» e 4 «quando lo VEDESSE», avvertendo però che l'or ora cit. secondo emistichio del v. 4 non deve essere considerato una zeppa) <sup>3</sup>, ha agio sia di distendersi in un compiaciuto *oppositum*

<sup>1</sup> Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 1, Milano - Napoli 1960, p. 79, poi Giacomo da Lentini, *Poesie*, a cura di R. Antonelli, 1 (solo finora uscito), Roma 1979, pp. 350-3. Avverto sin d'ora di avere, nel corso della presente lettura, rinunciato ad ogni raffronto con altri prodotti poetici del Notaio, dei suoi modelli o dei suoi imitatori.

<sup>2</sup> G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze 1970, p. 47.

<sup>3</sup> Basti, per sincerarsene, riflettere sulle implicazioni della presenza del congiuntivo piuccheperfecto in 1 «Chi non avesse mai veduto foco», del congiuntivo

(2-3 «no crederIA... | anti li sembrARIA...») <sup>4</sup> sia di rilevare, grazie al forte *enjambement* dei vv. 3-4, la sola proprietà che il fuoco manifesti alla vista: «lo... isprendore» (per la dittologia 3 «solazzo e gioco» cfr. qui sotto; per il momento basti notare che la giacitura a cavallo dei vv. 3-4 ha l'effetto di sottolineare proprio l'intima, e a prima vista esclusiva, solidarietà di «solazzo e gioco» e «isprendore»). Antitetica (cfr. infatti 5 «ma») a quella della vista si dimostra l'esperienza tattile evocata nei primi due vv. della seconda quartina: un contatto anche minimo (cfr. infatti 5 «in alcun loco») col fuoco è sufficiente a smentire vigorosamente (cfr. infatti 6 «be» e «forte») le illusioni cullate dall'*oppositum* di cui s'è detto. La concisione della smentita singolarmente contrasta con la prolissità dei vv. 2-4. Tanta concisione ben si addice all'immediatezza della dolorosa impressione tattile evocata (per contro, la prolissità dei vv. 2-4 ben si addiceva ad una contemplazione ingenuamente beata); e soprattutto: tanta concisione riposa su una orchestrazione abilissima. Infatti: 6 «be·LLI SEMBRARA CHE forte COCESSE» ostentatamente richiama 2-3 «no crederia CHE COCere POTESSE, | anti LI SEMBRARIA...» (nel momento in cui l'eventualità categoricamente esclusa dal v. 2 diviene, grazie al v. 6, tangibile realtà anche la parificazione di «isprendore» e «solazzo e gioco» si dimostra, con implicita ma altrettanto palmare evidenza, illusoria) <sup>5</sup>.

Col v. 7 si abbandonano gli esperimenti ipotetici, e si entra nella realtà (anzi: nella sedicente autobiografia). A questo modo si svela la funzionalità dello sperimentalismo a prima vista disinteressatamente scientifico dei vv. 1-6. Nella realtà autobiografica introdotta dal v. 7 il fuoco metaforico d'Amore scotta esattamente come il fuoco naturale (in ambedue i casi il contatto è stato, si

imperfetto in 4 «quando lo vedesse»: il secondo emistichio del v. 4 ha il compito di focalizzare l'immediatezza atemporale dell'esperimento (cfr. anche, in proposito, 5 «s'ello lo toccasse») e di relegare, quindi, 1 «Chi non avesse mai veduto foco» nella preistoria dell'individuo ipoteticamente sperimentante. Ozioso, a ben vedere, è invece domandarsi se 4 «lo» (in 4 «quando lo vedesse») sia il 'fuoco' (v. 1) o lo 'splendore' (v. 4).

<sup>4</sup> Cfr. E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1962, pp. 84-5. Si noti anche, con A. Menichetti, «Implicazioni retoriche dell'invenzione del sonetto», *SCr* 9 (1975): 5, che 2-3 *-ia* «anticipa la rima C, ma a una distanza tale che difficilmente si potrà attribuire al fatto reale efficacia di collegamento».

<sup>5</sup> Per 3 «sembraria» / 6 «sembrara» R. Antonelli, op. cit., p. 350, parla di «gioco morfologico certamente originario»; cfr. già Contini, *Poeti del Duecento*, p. 79. Degno d'esser evidenziato è anche, in questi vv. 1-6, il «gioco» che, su tutt'altro piano, si istituisce tra 1 «Chi», 4 «quando» e 5 «s'ello».

noti, minimo: cfr. infatti 5 «in alcun loco» e 7 «un poco») <sup>6</sup>. La perfetta similarità delle due esperienze tattili (ipotetica, giova ribadire, quella col fuoco naturale, squisitamente autobiografica quella col metaforico fuoco d'Amore) non deve però far obliare quanto di nuovo grazie ai vv. 7-8 si insinua: la passività dell'individuo realmente sperimentante prima (soggetto dei vv. 7-8 è non l'io del poeta, ma il metaforico fuoco d'Amore; cfr. invece 5 «s'ello lo toccasse», dove «lo» è con ogni probabilità il fuoco) <sup>7</sup>, la sproporzione delle conseguenze realmente sopportate poi (tale sproporzione è enfatizzata dal chiasmo asindetico degli emistichi: 7-8 «m'ha toccato un poco: | molto me coce»; meno marcata, al confronto, era l'antitesi tra 5 «in alcun loco» e 6 «forte») <sup>8</sup>. Sia l'innocente passività con cui l'io del poeta si fa innanzi al v. 7 sia la sproporzione delle conseguenze dichiarate dal v. 8 preparano l'insorgere dell'esclamazione ottativa che dal secondo emistichio del v. 8 si ripercuote sul v. 9: «Deo, CHE S'APRENDESSE! / CHE S'APRENDESSE in voi, madonna mia!» <sup>9</sup>.

Scrive, a proposito della «straordinaria forza emotiva» della *repetitio* or ora evidenziata (vv. 8-9), Leo Spitzer: «dal sentimento vivo dell'intensità (8 "molto") della forza del fuoco il poeta è immediatamente (nel secondo emistichio del v. 8) condotto a domandarsi: non potrebbe questo fuoco espandersi, attaccarsi ad altri? Pensa naturalmente alla sua donna, ma in questo momento non lo dice ancora. Non si permette che l'esclamazione laconica, 8 "Deo, che s'apprendesse!", che per il momento basta (come quando si chiama "aiuto!", senza precisazione sulle condizioni concrete) e che dà al lettore nel momento di leggerla il senso di sentire come queste parole sgorgano dalle labbra del poeta. Dopo questo scoppio del suo sentimento immediato, il poeta riprende fiato: in questo secondo momento può formulare esplicitamente, grazie

<sup>6</sup> Cfr. già S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève 1928, pp. 229-30: «5 "in alcun loco", letteralmente 'in una parte qualsiasi', e quindi 'appena'; corrisponde a 7 "un poco"».

<sup>7</sup> Anche Santangelo, op. cit., p. 229 intende 5 'se però egli si provasse a toccarlo appena'.

<sup>8</sup> Cfr. già L. Spitzer, «Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)», *CN* 18 (1958): 62-3: «Amore ha toccato il poeta solo "un poco" - ed ecco che lo "coce molto"; l'asindeto e il contrasto fortissimo 7 "un poco" / 8 "molto" sembrano far rivivere la sorpresa dolorosa del momento in cui il poeta fu "toccato"».

<sup>9</sup> Come si vedrà Spitzer, art. cit., p. 63, invoca per dar ragione del prorompere dell'esclamazione solo il «sentimento vivo dell'intensità (8 "molto") della forza del fuoco».

al collegamento, il suo desiderio, assegnando una meta al fuoco: 9 «che s'aprendesse in voi» (da notarsi: non «a voi»).... La ripresa dà un'impressione di 'parlato', in cui risiede la forza emotiva del passo; dopo la dissertazione generale sull'amore, il tono personale è benvenuto»<sup>10</sup>. Sempre a proposito della *repetitio* che «salda il nono all'ottavo verso» Aldo Menichetti nota: «la ripresa, di natura primariamente retorica, istituisce un collegamento che è anche omofonico (rimbalzo identica, per di più nelle stesse sedi di 1 «avesse») fra quelle che lo schema delle rime individua come le due suddivisioni principali del sonetto, l'ottava (quattro volte AB) e la sestina (due volte CDE)»<sup>11</sup>. Inoltre (a sottolinearlo è, sulle orme di Leo Spitzer, sempre Aldo Menichetti): 9 «in voi, madonna mia!» introduce nella sestina un «moto allocutorio» ignoto all'ottava<sup>12</sup>.

I vv. 10-11 muovono dalla inattesa prospettiva dischiusa dal v. 9 e propongono, a proposito del comportamento di «madonna», un contrasto topico: il contrasto tra apparenza e realtà. L'orchestrazione del contrasto è piana eppur sagace: il v. 11, tutto dedicato all'evocazione della realtà, è unito al v. 10, tutto dedicato all'evocazione dell'apparenza, dalla congiunzione avversativa «e» (apparenza e realtà si presentano così quasi come due facce di una stessa medaglia, due facce tra cui non esiste necessariamente soluzione di continuità)<sup>13</sup>; non solo le rime DE ma anche le parole in rima ai vv. 10-11 sono tra loro apparentate (la prossimità di 10 «amando» e 11 «tormento» evidenzia la complementarità dei vv. 10-11 e nettamente li distacca, all'interno della terza,

<sup>10</sup> Spitzer, art. cit., p. 63, dove inoltre si afferma (in polemica soprattutto con E. L. Rivers, «Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet», *Speculum* 33 (1958): 54): «Mi pare dunque necessario ammettere una pausa tra 8 e 9 e una ripresa del costruito sintattico.... Questa pausa deve avere per il lettore qualche cosa di brusco. Il collegamento consente una transizione intellettuale liscia, ma l'emozione procede a urti».

<sup>11</sup> Menichetti, art. cit., p. 4, dove inoltre si richiama, sulle orme dello Spitzer, «l'affinità di procedimento con le *coblas capfinidas* occitaniche, artificio di cui del resto anche il Notaio si serve, rigorosamente o liberamente, nelle sue canzoni».

<sup>12</sup> Menichetti, art. cit., p. 5, dove appunto si sottolinea che l'intervento del moto allocutorio (prima il *voi*, poi il *tu*: cfr. qui sotto) contraddistingue la sirma, «mentre la fronte aveva carattere prima oggettivo-naturalistico, poi strettamente individuale». Onde non esasperare la or ora menzionata suddivisione della fronte giova tener presente che 8 «me coce» è memore di 6 «cokesse» e di 2 «cocere», e che 7 «m'ha toccato» è memore di 5 «lo toccasse».

<sup>13</sup> Per 11 «e» avversativo (e per 11 «pur» 'soltanto') cfr. Contini, *Poeti del Duecento*, p. 79.

dal v. 9)<sup>14</sup>; tra il v. 10 e il v. 11 si istituisce un poliedrico gioco di richiami (per sincerarsene, basti accostare dapprima 10 «che MI mostrate dar» a 11 «e voi MI DATE PUR», poi osservare come ad intersecare i richiami or ora evidenziati intervenga, proprio a cavallo della cesura, la ripetizione di 'dare', 10 «DAR» e 11 «DATE») <sup>15</sup>. Ma c'è di più: come già rilevato da Leo Spitzer, i vv. 10-11 possono, nell'economia del sonetto, configurarsi come ingegnossissimo sviluppo del paragone iniziale. Infatti: nei vv. 10-11 il poeta riesce, muovendo dall'inattesa prospettiva dischiusa dal v. 9, a «sviluppare il suo paragone in modo che s'applichi all'amata», riesce cioè a «far pesare sopra la testa di "madonna" il rimprovero che indirizzava prima al fuoco: come questo sembra, alla vista, dar 3 "solazzo e gioco", ma al tocco dà dolore, così lei mostra 10 "dar solazzo", ma in realtà dà 11 "pen'è tormento"» <sup>16</sup>. Si osservi, in proposito, la raffinatezza del recupero di 3 «solazzo e gioco», e si sottolinei quindi oltreché (con Aldo Menichetti) «l'identica postura sillabica di 3 e 10 "solazzo"» <sup>17</sup> anche il fatto che 11 «pen'è tormento» è l'unica altra dittologia esibita dal sonetto (l'apparente «solazzo e gioco» si converte così, nella realtà sia ignea sia erotica, in cocente «pen'è tormento»). Ma si osservi soprattutto come questi ingegnossissimi recuperi si risolvano in giustificazione *post dictum* (quasi *rationem subicere*) dell'urgere di 8-9 «Deo, che s'apprendesse! | che s'apprendesse in voi, madonna mia!»: tale è il comportamento di «madonna» da giustificare il pressante desiderio che il fuoco d'Amore possa 'apprendersi' in lei e, al tempo stesso, l'accorato rimpianto per il fatto che esso non si sia ancora in lei 'appreso' <sup>18</sup>.

Giova preavvertire che anche nella seconda terzina gli ultimi due versi (rima DE) costituiscono, come si avrà agio di vedere, una coppia solidale. Inutile è invece, credo, indugiare sulla solida tradizione che apparenta 'amore' e 'tormento'.

<sup>15</sup> In 10 «mostrate» e in 11 «date» Menichetti, art. cit., p. 5, individua una «rimalmezzo asistemica» che, comparando «nel secondo e terzo verso della sesta», si contrappone alla rimalmezzo asistemica esibita, «nelle stesse sedi dell'ottava», da 2 «crederia» e 3 «sembraria».

<sup>16</sup> Spitzer, art. cit., p. 63. Come si vede, Giacomo da Lentini ha saputo sfruttare ingegnossamente il fatto che il contrasto tra 'apparenza' e 'realtà' è, per sua natura, prossimo al contrasto tra 'vista' e 'tatto'.

<sup>17</sup> Menichetti, art. cit., p. 4 (cfr. qui sotto, n. 19).

<sup>18</sup> Spitzer, art. cit., p. 69, evidenzia invece in 8-9 «che s'apprendesse!» soltanto «un desiderio che guarda verso il futuro». Ma per coglier pienamente la funzione svolta nell'economia del sonetto dall'esclamazione or ora cit. giova sottolineare che essa guarda contemporaneamente al passato (dove il rimpianto) e al futuro (dove il desiderio).

L'ultima terzina ripropone, ma ignorando ormai completamente il paragone col fuoco, la situazione autobiografica già evocata dai vv. 7-11 (si noti, per quel che può valere, che 12 «Certo l'Amore fa . . . » ricalca proprio 7 «Quello d'Amore m'ha . . . »)<sup>19</sup>. Tale situazione si configura ora come duplice omissione di dovere (e dunque, anticipa il v. 12, come «gran vilania») <sup>20</sup> da parte di Amore in persona. Il riferimento all'etica feudale e cortese (cfr. soprattutto 14 «a me che servo») <sup>21</sup> permette al poeta di abbandonarsi all'aperta recriminazione (12 «l'Amore fa gran vilania»), e di presentarla come oggettivamente motivabile (12 «Certo») <sup>22</sup>. A giustificare l'amara constatazione contenuta nel v. 12 e, quindi, a dichiarare in che consista la duplice omissione di dovere di cui si macchia Amore sono i vv. 13-14; in essi il poeta dà del *tu* a «madonna», e afferma che ella va «gabando». Si potrà, con Leo Spitzer, dire che, grazie a 13 «[l'Amore] no distringe te che vai gabando», i rimproveri indirizzati dal poeta a «madonna» divengono «più calzanti»? E si potrà, sempre con Leo Spitzer, dire che il *tu* del v. 13 è «più diretto e appassionato» del *voi* dei vv. 9-11? <sup>23</sup> Credo di no: sia il passaggio dal *voi* al *tu* sia 13 «vai

<sup>19</sup> Nella ripetizione sia di 7 e 12 «Amore» sia di 3 e 10 «solazzo» (si noti, in ambedue i casi, l'identità delle posture sillabiche) Menichetti, art. cit., p. 4, individua uno dei segni della «volontà di colmare lo stacco costituzionalmente inerente alla "diesis" (*De vulg. el.*, II, x, 2) fra ottava e sestina». Su altro piano giova, ovviamente, collocare *-ore* in 4 «lo so isprendore». Si aggiunga (sempre con Menichetti, art. cit., p. 4) che ad attenuare il sullodato «stacco» interviene, a livello di contenuto, «la sfasatura dei periodi tematici rispetto a quelli metrici»; infatti: «l'applicazione all'esperienza amorosa, secondo un tipico modulo lentiniano, del "fenomeno naturale paradossale" descritto nei primi versi occupa la zona centrale del sonetto (vv. 7-11), legando parte della seconda quartina alla prima terzina».

<sup>20</sup> Giova sin d'ora avvertire che «gran» è, in 12 «gran vilania», pregnante: cfr. infatti qui sotto, n. 27.

<sup>21</sup> Si osservi, con Santangelo, op. cit., p. 230, che «14 "servo" non ha per oggetto 'voi', cioè la donna, ma Amore» (meglio sarebbe però stato dire: «non ha per oggetto 'te'; il poeta infatti dà, in quest'ultima terzina, del *tu* a «madonna»).

<sup>22</sup> Per chiarire come e perché il riferimento all'etica feudale e cortese permetta constatazioni tanto ostentatamente oggettive sovviene ad es. il son. *Certo me par che far dea bon signore* (cfr. Antonelli, ed. cit., p. 342, Santangelo, op. cit., pp. 275-82), dove il «bon signore» è appunto contrapposto al «signor felone» (illuminanti, per valutar le implicazioni della duplice omissione di dovere dichiarata dai vv. 13-14, sono soprattutto i vv. 3-4 e 13 di *Certo me par*). Santangelo, op. cit., p. 229, traduce il v. 12 del nostro sonetto così: «Certo che Amore è verso di me scortese». Ma «verso di me» è, credo, fuorviante: Amore fa oggettivamente «gran vilania» (di «è scortese» per «fa gran vilania» si dirà qui sotto, n. 27).

<sup>23</sup> Spitzer, art. cit., p. 63 («nell'ultima terzina il *voi* cede il passo a un *tu*

gabando» si spiegano anzitutto osservando che i vv. 13-14 sono posti sotto le insegne della signoria di Amore<sup>24</sup>. Infatti il comportamento evocato dai vv. 10-11 (nei quali, come si ricorderà, il poeta era riuscito a «far pesare sopra la testa di “madonna” il rimprovero che indirizzava prima al fuoco») quasi di necessità si configura, in un contesto dominato dalla signoria di Amore, come un andar «gabando»: chi dia, «amando», un apparente «solazzo» ma, in realtà, si limiti a procurar «pen'e tormento» prende sfacciatamente in giro Amore<sup>25</sup>. Similmente, responsabile di 13 «te» in luogo del più elevato *voi* dei vv. 9-11 è anzitutto l'equiparazione, sotto la signoria di Amore, del poeta e di «madonna». Per sincerarsene, basti osservare 13-14 «NO Distinge TE CHE . . . ; | a ME CHE . . . NON dà isbaldimento»: chiasmo e asindeto fanno sì che, in questa coppia di versi<sup>26</sup>, 13 «te» e 14 «me»

più diretto e appassionato»; solidalmente, «i rimproveri diventano più calzanti: 12-13 “l'Amore . . . no distingue te che vai gabando”», poi p. 67 («nella sestina si palesa il sentimento personale e lirico nel *voi* e *tu*, indirizzati direttamente alla donna amata»).

<sup>24</sup> Ovviamente allo Spitzer non sfuggì che nell'ultima terzina impera Amore (cfr. infatti l'art. cit., p. 63: «è Amore solo che regge assoluto alla fine e che mette alle prese un *te* e un *me* irconciliabili»). Ma da questa constatazione lo Spitzer non fu indotto a mitigare quanto egli aveva poco prima affermato sulla progressione nei rimproveri esibiti dalla sestina e, soprattutto, sul passaggio dal *voi* al *tu*.

<sup>25</sup> Credo convenga intendere 13 'non lega te che (lo) prendi in giro' e non, con Contini, *Letteratura italiana delle origini*, p. 48, 'non lega te che (mi) prendi in giro'. Commentando il v. 13 Santangelo, op. cit., p. 230, scrive: «il frequentativo 13 “vai gabando” ritrae l'amabile leggerezza di questa donna, la quale sembra voler condescendere ai suoi adoratori perché si compiace di essere corteggiata, e in sostanza si burla di loro; il gabbo dunque non si riferisce al solo poeta, come 14 “servo” non ha per oggetto 'voi', cioè la donna, ma Amore. Amore insomma tratta male il poeta, suo servitore leale, e non “distinge”, non 'lega' colei che, burlandosi degli amanti, manca di riguardo al dio stesso». Ma immaginare, col Santangelo, schiere di adoratori intenti a corteggiare «madonna» è, credo, inutile e controproducente: il comportamento descritto nei vv. 10-11 è, a ben vedere, proprio il comportamento di chi non prende sul serio Amore (qui, propriamente, non 'dio', ma signore feudale). Stante 13 *distinge* 'lega' non individuerei, con Menichetti, art. cit., pp. 4-5, nella sestina una «triplice insistenza sui negativi 11 “pen(a)”, 11 “tormento” e 13 “distinge”» (a questa triplice insistenza nella sestina corrisponderebbe, secondo il Menichetti, nell'ottava «la triplice variazione flessiva di 2, 6 e 8 *cocere* 'bruciare'»).

<sup>26</sup> Preferibile è forse porre, al termine del v. 13, virgola (così Antonelli, ed. cit., p. 352), non punto e virgola (così Contini, *Poeti del Duecento*, p. 79 e Id., *Letteratura italiana delle origini*, p. 48). Degno di nota è che in questa coppia di versi compaiano in rima 13 «gabando» e 14 «isbaldimento»: cfr. infatti le parole in rima ai vv. 10-11 (10 «amando» e 11 «tormento») e anche, per quel che può valere, 10 e 13 «che». Volendo, 14 «[l'Amore] a me . . . non dà isbaldimento» può essere considerato *interpretatio* di 11 «voi mi date pur pen'e tormento».

davvero si fronteggino (di fronte ad Amore il poeta e «madonna» altro non sono che due vassalli dal comportamento irriducibilmente antitetico)<sup>27</sup>. Si potrà infine dire che l'iniquità di Amore sbandierata nell'ultima terzina è, dopotutto, fuori tema?<sup>28</sup> Credo di no. Oltremodo probabile è infatti che tanta iniquità vada gustata retroattivamente, con l'occhio volto all'iterata esclamazione dei vv. 8-9. Come s'è detto, l'iterata esclamazione dei vv. 8-9 è, nel momento in cui prorompe, intrisa di desiderio e, al tempo stesso, di rimpianto: l'iniquità di Amore sbandierata nell'ultima terzina certifica che il desiderio non può, purtroppo, atteggiarsi a vera e propria speranza e, soprattutto, trasforma retroattivamente il rimpianto in recriminante rammarico (quasi in rancore)<sup>29</sup>.

Negare che il passaggio, nella sestina, dal *voi* al *tu* segni una «evoluzione sentimentale» significa vanificare uno dei più alti

<sup>27</sup> Per parte sua Amore, tollerando l'impunità di cui «madonna» continua (cfr. infatti 13 «vai gabando») a godere e non ricompensando il servizio del poeta, palmariamente dimostra tutta la sua davvero paradossale iniquità (dunque: la «gran vilania» di cui si discorre al v. 12 è, propriamente, il 'colmo della villania' e non, come risulterebbe dalla traduzione del Santangelo cit. qui sopra, alla n. 22, una semplice 'scortesìa'). Si aggiunga che tanta paradossalità ben si addice all'ultima terzina di un sonetto che, come s'è visto, dapprima (vv. 1-6) scomoda un «fenomeno naturale paradossale» poi (vv. 7-11) ne esibisce la compiaciuta «applicazione» all'esperienza amorosa.

<sup>28</sup> Qualche imbarazzo nel determinare la funzione svolta dall'ultima terzina nell'economia del sonetto traspare in Spitzer, art. cit., p. 63 («il paragone del fuoco sembra adesso dimenticato, come se il fenomeno dell'amore non ne avesse più bisogno»); per parte sua Menichetti, art. cit., p. 4, si limita ad osservare che l'ultima terzina «è riservata alla conclusione», e che in essa «si prende mestamente atto che Amore distribuisce in modo illogico, iniquo i suoi favori».

<sup>29</sup> Giova, in materia sì delicata, essere il più possibile espliciti. Quanto dichiarato nei vv. 1-8 consente soltanto di appurare che il fuoco d'Amore avrebbe potuto (non: dovuto!) 'apprendersi' in «madonna». Infatti: la capacità del fuoco d'Amore di 'apprendersi' è, a ben vedere, dimostrata da 5 «Quello d'Amore m'ha toccato»; nulla invece indica, nei vv. 1-8, che il fuoco d'Amore avrebbe dovuto 'apprendersi' in «madonna». L'ultima terzina, s'è detto, scomoda l'etica feudale e cortese (e ignora completamente il paragone col fuoco). Proiettare la situazione precedentemente evocata nel comodo quadro all'uopo fornito dall'etica feudale e cortese equivale, tutto sommato, proprio ad affermare che il fuoco d'Amore avrebbe dovuto (e non più, soltanto, potuto) 'apprendersi' in «madonna». L'iterata esclamazione dei vv. 8-9 esprime quindi, nel momento in cui sgorga, solo desiderio e rimpianto (ciò che nella realtà di fatto era possibile avvenisse, non è ancora avvenuto); l'ultima terzina trasforma retroattivamente quel rimpianto in ramma-rico recriminante e rancunoso (ciò che avrebbe dovuto avvenire non è, nella realtà di fatto, avvenuto; e soprattutto: la responsabilità della divergenza tra quanto è avvenuto e quanto avrebbe invece dovuto avvenire ricade su un colpe-vole, sicuramente individuabile e inequivocabilmente individuato).

pregi da Leo Spitzer attribuiti al nostro sonetto<sup>30</sup>. Indelebile è invece un altro titolo di merito che lo Spitzer attribuì a *Chi non avesse*. In breve: «la maggioranza dei sonetti di Giacomo sono statici (formulati nel presente), come segue dalla loro natura di descrizione ontologica dell'amore; ma in qualcheduno si mostra una tendenza a racchiudere una considerazione del passato, o speranze, che evocano un futuro»; tra i sonetti che «non si sviluppano in un presente atemporale, ma evocano il correre del tempo», lo Spitzer annovera, grazie all'iterata esclamazione dei vv. 8-9, anche *Chi non avesse*<sup>31</sup>. Agevole è constatare la sostanziale giustezza dell'intuizione dello Spitzer<sup>32</sup>: l'iterata esclamazione dei vv. 8-9 guarda, come s'è detto, contemporaneamente al passato e al futuro, esprime cioè desiderio e, al tempo stesso, rimpianto (un desiderio che non osa atteggiarsi a vera e propria speranza, un rimpianto che si trasforma retroattivamente, grazie

<sup>30</sup> Cfr. infatti Spitzer, art. cit., p. 70, n. 7 («il nostro sonetto è uno dei migliori perché il progresso da un *voi* a un *tu* segna un'evoluzione sentimentale all'interno del tempo concesso al sonetto»). Cfr. inoltre qui sopra, n. 23. Per *tu* e *voi* nel Notaio cfr. anche G. Folena, «Cultura e poesia dei Siciliani», in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, 1: *Le origini e il Duecento*, Milano 1965, p. 324, avvertendo però che *Meravigliosamente* esibisce, accanto a 8-11 «che 'nfra lo core meo | porto la tua figura. || In cor par ch'eo vi porti | pinta como parete» (dove «il Notaio giuoca finemente sul doppio registro allocutivo»), anche 45 «mi pare», 'tu mi pari' (segue, nella strofa successiva, 46 «Assai v'aggio laudato»; ma il 'gioco' è, stante soprattutto il *voi* dei vv. 37-39, meno pacifico).

<sup>31</sup> Spitzer, art. cit., pp. 69-70.

<sup>32</sup> Come si ricorderà, in 8-9 «che s'aprendesse!» lo Spitzer coglie solo «un desiderio che guarda verso il futuro» (cfr. infatti qui sopra, n. 18). Inoltre, scomodando la «storia ulteriore del sonetto», lo Spitzer finisce con l'ottenere proprio la specificità della forza insita nell'iterata esclamazione dei vv. 8-9. Si legga: «questi sonetti [del Notaio] che non si sviluppano in un presente atemporale, ma evocano il correre del tempo, puntano lievemente (ma lievissimamente) verso la storia ulteriore del sonetto». Ma osservare che «con Dante il sonetto diventerà spesso l'espressione lirica di un divenire» e che «tutta la magia contagiosa» che si sprigiona ad es. da *Tanto gentile* «risiede nel fatto che il lettore è trascinato nel flusso del tempo e vive il momento in cui Beatrice, camminando e salutando per la strada, esercita il suo fascino» è, ai nostri fini, sostanzialmente irrilevante; e infatti anche lo Spitzer è costretto a constatare che «cotale evocazione della forza affascinante della donna in un momento della sua esistenza era straniera all'inventore del sonetto, preso come questi era nelle strettezze della statica descrizione medievale dell'essere dell'Amore». Si aggiunga che solo chi accetti di giudicare i prodotti poetici siciliani con metro squisitamente 'stilnovistico' (e quindi indulga, in estetica, al progressismo) potrà vedere il Notaio avvinghiato in vere e proprie «strettezze». Chi invece preferisca premunirsi di altri, più congrui, metri finirà necessariamente con l'accorgersi che le sullodate «strettezze» non erano, dopotutto, né anguste né indigenti.

all'ultima terzina, in recriminante rammarico); come tale, l'iterata esclamazione dei vv. 8-9 si innalza al di sopra del caleidoscopico, ma sostanzialmente statico, gioco di parallelismi e antitesi per il resto esibito dal nostro sonetto. In altre parole: *Chi non avesse* può, volendo, esser definito «un 'dramma dialettico' inerente al fenomeno dell'amore visto e nella sua generalità ontologica e nella sua influenza sul poeta» che si sviluppa davanti a noi «nella cornice prefissa e rigorosa del sonetto» (infatti: l'autobiografia è, in *Chi non avesse*, scomodata anzitutto per dimostrare che Amore è igneo e iniquo)<sup>33</sup>; ma il «dramma dialettico» così inscenato ruota intorno ad una iterata esclamazione che ne sintetizza le componenti e, al tempo stesso, le trascende.

ROBERTO CRESPO  
Rijksuniversiteit te Leiden

<sup>33</sup> La definizione or ora cit. è di Spitzer, art. cit., pp. 63-64. Si aggiunga, a scanso di equivoci, che lo Spitzer, giunto al termine della rassegna dei sonetti del Notaio iniziata appunto con l'analisi di *Chi non avesse*, scrive: «si vede da questa rassegna dei quindici sonetti con paragone come il poeta è riuscito a trasformare, in vari modi e misure, la descrizione ontologica dell'amore come fenomeno paradossale della natura in una poesia lirica destinata alla donna amata» (art. cit., p. 69; cfr. inoltre *ibid.*, p. 70: «Giacomo da Lentino ha... meritato la nostra gratitudine... per aver fatto, nei migliori suoi sonetti, di una descrizione ontologica una poesia lirica indirizzata a una donna individuale»). Ovviamente *Chi non avesse* è qui direttamente chiamato in causa: cfr. infatti quanto lo Spitzer aveva scritto a proposito del «moto allocutorio» inaugurato, in *Chi non avesse*, dal v. 9 (art. cit., p. 63: «coll'intervento del voi è segnata la seconda parte del sonetto: la parte personale, con un *argumentum ad hominem*, grazie al quale il poeta può sviluppare il suo paragone in un modo che s'applichi all'amata...»), e anche quanto egli aveva osservato a proposito di *Si come il sol* (art. cit., p. 67: «qui, nel paragone del dardo..., una nuova possibilità dell'amore, la sua reciprocità, è indicata: sicuramente un *argumentum ad hominem*, o piuttosto *ad feminam amatam*»).