A. M. Cirese
1964b

Problemi del canto lirico-monostrofico

Università di Cagliari,
dispense per il corso di Storia delle tradizioni popolari
a.a. 1964/65

Menu

Testo: copia anastatica

Indice ricercabile

Indice delle parti I-IV

1

I. Introduzione

1. - Premessa p. 1
2. Breve oronístoria delle ricerche e discussioni sul canto lirico-monostrofico italiano " 4
3. Nota bibliografica " 17
4. Linee generali del lavoro da svolgere 25
5. Avvertenza sui criteri delle schematizzazioni metriche 26

II. I componimenti della tradizione orale e la loro classificazione ottocentesca

6. Stornello e strambotto come nozioni classificatorie 30
7. Valore sostanzialmente univoco di 'stornello' 31
8. Strambotto è arbitraria denominazione unica di un complesso di fatti metrici diversi
9. Le forme degli strambotti di Nigra 34
10. Ricapitolazione a sistemazione provvisoria dei dati acquisiti 38

46

III. Strambotto e rispetto in Italia dal secolo XIII al XVIII

11. L'idea della continuità-identità o l'esigenza di un nuovo esame critico della documentazione
12. Quadro generale delle fonti documentarie 50

53

13. Dal secolo XIII agli inizi del XV:

a) Strambotto 54
b) Rispetto 54
c) Esempi di strambotti e rispetti? 66
d) Osservazioni finali 68

74

75

14. I secoli XV o XVI:

a) Il genere letterario strambotto-rispetto 75
b) Le forme metriche 89

15. I secoli XVII o XVIII:

a) Rispetto 112
b) Strambotto 112
o) Lo prime etimologie e il credito di cui godette 117

ro fino a Carducci p 120
16. Considerazioni conclusive: n 127
a) Ricapitolazione dei dati 127
b) I distici antichi o la loro protesa i 130
classificazione coma strambotti r
c} La varietà morfologica e il problema
dei fenomeni metrici soggiacenti " 133

IV. Raespit, estrabot, cetribot, estrimbote ecc. nel mondo
romanzo dal secolo XII al XV
17- Certezze documentario o ipotesi ricostruttive 136
18. I documenti francesi 139
a) Fstrabot n 139
b) Reapit i 149
o) Conclusioni n 150
19. Ì documenti provenzllia 153
a) I1 secolo XII 153
b) Due esempi di estriboz dol secolo XIII q 154
c) La Flamenca e le Leys.d'Amore 157
d) Conclusioni 158
20. documenti spagnoli: 160
a) II secolo XIII 160
b) I secoli XIV-XV e gli ostribotes di Villasandino 162
c} L'estrambota come coda del sonetto 170
d) Conclusioni n 171
22. I documenti catalani n 173
23. Pluralità dì forme e di valori e insufficienza
dalle unificazioni metriche puramente formalistiche " 175

Ricapitolazione provvisoria del lavoro svolto e
indicazion su quello da svolgere 186

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CAGLIARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PROBLEMI DEL CANTO LIRICO MONOSTROFICO

Appunti del Corso tenuto dal Prof. A. M. CIRESE

nell'anno accademico 1964 · 65

PARTI: I - IV

O. R. U. C.

ANNO ACCADEMICO 1965-66

PROBLEMI DEL CANTO LIRICO-MONOSTROFICO

I

INTRODUZIONE

Sommario: 1. Premessa. - 2. Breve cronistoria delle ricerche e delle discussioni sul canto lirico-monostrofico italiano. - 3. Nota bibliografica. - 4. Linee generali del lavoro da svolgere. - 5. Avvertenza sui criteri delle schematizzazioni metriche.

II

I COMPONIMENTI DELLA TRADIZIONE ORALE E LA LORO CLASSIFICAZIONE OTTOCENTESCA

Sommario: 6. Stornello e strambotto come nozioni classificatorie. 7. Valore sostanzialmente univoco di 'stornello'. - 8. 'Strambotto' è arbitraria denominazione unica di un complesso di fatti metrici diversi. - 9. Le forme metriche degli strambotti di Nigra. - 10. Ricapitolazione e sistemazione provvisoria dei dati acquisiti.

PROBLEMI DEL CANTO LIRICO-MONOSTROFICO

III

STRAMBOTTO E RISPETTO IN ITALIA DAL SECOLO XIII AL XVIII

Sommario: 11. L'idea della continuità-identità e l'esigenza di un nuovo esame critico della documentazione.-12. Quadro generale delle fonti documentarie.-13. Dal secolo XIII agli inizi del XV: a) Strambotto; b) Rispetto; c) Esempi di strambotti e rispetti? d) Osservazioni finali.-14. I secoli XV e XVI: a) Il genere letterario strambotto-rispetto; b) Le forme metriche.-15. I secoli XVII e XVIII: a) Rispetto; b) Strambotto; c) Le prime etimologie e il credito di cui godettero fino a Carducci.-16. Considerazioni conclusive: a) Ricapitolazione dei dati; b) I distici antichi e la loro pretesa classificazione come strambotti; c) La varietà morfologica e il problema dei fenomeni metrici soggiacenti.

IV

RESPIT, ESTRABOT, ESTRIBOT, ESTRIMBOTE ECC. NEL MONDO ROMANZO DAL SECOLO XII AL XV

Sommario: 17. Certezze documentarie e ipotesi ricostruttive.-18. I documenti francesi: a) Estrabot; b) Respit; c) Conclusioni.-19. I documenti provenzali: a) Il secolo XII; b) Due esempi di estribotz del secolo XIII; c) La Flamenca e le Leys d'Amors; d) Conclusioni.--20. I documenti spagnoli: a) Il secolo XIII; b) I secoli XIV-XV e gli estribotes di Villasandino; c) L'estrambote come coda del sonetto; d) Conclusioni.-21. I documenti catalani.-22. Pluralità di forme e di valori, e insufficienza delle unificazioni metriche puramente formalistiche.

Ricapitolazione provvisoria del lavoro svolto e [illegible]zioni su quello da svolgere.

I

INTRODUZIONE

1. Premessa.

Come è noto, l'espressione 'canto lirico-monostrofico' viene usata per designare in modo genericamente unitario un vasto e ricco gruppo di componimenti di tradizione orale che appaiono apparentati fra loro sia perchè di norma hanno tutti un contenuto lirico-amoroso, sia perchè lo esprimono nel giro di una sola strofe, generalmente breve.

La denominazione unitaria è senza dubbio comoda; ma occorre subito avvertire che l'unità interna del gruppo 'lirico-monostrofico' è assai più forte nel campo dei contenuti e delle modalità stilistico espressive che non in quello delle forme metriche. Uno stornello romano o toscano e un mutu o un mutettu sardi, uno strambotto piemontese o romagnolo e una canzuna siciliana, un rispetto toscano e una villotta friulana o una battorina sarda svolgono certo temi sostanzialmente simili con linguaggio poetico strettamente analogo, ma differiscono, talora in modo decisivo, nelle loro caratteristiche metriche esterne e interne.

Se è vero infatti che tanto lo stornello quanto il mutu o il mutettu, tanto gli strambotti quanto la canzuna o la villotta o la battorina ecc. esauriscono sempre il contenuto in una sola strofe, è però altrettanto vero che variano profondamente dall'uno all'altro la misura e il numero dei versi, lo schema delle rime, i meccanismi esecutivi e costruttivi, e via dicendo. Il tipo di verso più diffuso è l'endecasillabo, ma la villotta friulana e una parte delle battorine sarde usano l'ottonario, mentre mutos e mutettus impiegano quasi sempre il settenario, e lo stornello spesso si apre con un quinario. Quanto al numero dei versi, gli stornelli ne hanno tre, la villotta friulana e

molti cosidetti strambotti dell'Italia settentrionale ne hanno quattro; il rispetto toscano è prevalentemente di quattro versi, ma talvolta scende a sei o invece sale a dieci o dodici come sovente fanno anche gli strambotti romagnoli; la battorina sarda ha quattro versi, ma regolarmente ripete alla fine il primo, mentre mutos e mutettus non hanno misura fissa anche in ragione delle loro molte varietà di struttura e di organizzazione interna. Gli schemi delle rime sono anch' essi numerosi: a b a b, a b c c, a a b b ecc.

A tutte queste differenze si intrecciano poi quelle che riguardano i meccanismi metrici più interni: la canzuna siciliana impiega con notevole regolarità la consonanza atona tra le due rime che si alternano (-are -ire -are -ire -are -ire -are -ire), ma questo procedimento è assai raro negli altri tipi, mentre lo stornello usa la consonanza atona tra il secondo verso e gli altri due (-are -ire -are); il rispetto toscano e lo strambotto romagnolo usano il ben noto meccanismo delle riprese che poggia sulla utilizzazione dei versus transformati (noti anche, ma in condizioni di impiego assai diverse, ai mutos e ai mutettus sardi); molte quartine dell'Italia settentrionale, pur senza avere le riprese del rispetto, hanno però una distinzione tra i versi d'inizio e quelli di conclusione che in qualche modo si avvicina alla divisione in due parti del rispetto, ecc.

In altri termini i diversi tipi di componimento che si sogliono raggruppare sotto denominazione di 'canti lirico-monostrofici' hanno indubbiamente delle somiglianze, ma presentano delle differenze, talora assai profonde. Tener conto delle prime, e dimenticare le seconde o non valutarle appieno sarebbe un grave errore. Ed è appunto ad un errore di questa natura che si debbono le debolezze di tutte le teorie (per altri riguardi meritorie) che hanno voluto ridurre a un'unica forma origina

ria tutta la complessa varietà delle forme storicamente documentate del canto lirico-monostrofico. Come rilevò Michele Barbi, la tesi di Alessandro D'Ancona che faceva derivare tutto o quasi tutto da un tetrastico (raddoppiatosi in Sicilia, rimasto inalterato nell'Italia settentrionale e accresciuto di code in Toscana) non teneva conto del fatto che lo schema delle rime delle quartine settentrionali non è a b a b (come dovrebbe essere se fosse pienamente valida la tesi danconiana) ma è spesso a b c c oppure a a b b. Ma neppure le altre tesi più o meno ampiamente argomentate sull'origine del canto lirico-monostrofico o di alcune sue forme particolari (origine dall'unione tra ottava e madrigale, origine da un distico, ecc.) reggono molto al controllo sulle forme metriche effettive: alla varietà degli schemi esterni sulla quale richiamò tanto giustamente l'attenzione Michele Barbi bisogna infatti aggiungere la varietà dei meccanismi interni di cui abbiamo già fatto cenno (divisione tra testa e coda, versus transformati ecc.) per cui allo stato attuale delle conoscenze e delle analisi appare del tutto superficiale ogni tentativo che voglia far risalire ad un'unica radice sia i componimenti che non hanno quei meccanismi sia quelli che li hanno.

In conclusione sembra chiaro che un passo innanzi nella soluzione dei problemi storici del canto lirico-monostrofico (luoghi e tempi di origine e di diffusione) possa compiersi ormai soltanto attraverso un riesame approfondito delle caratteristiche morfologiche: per riconoscerne le varietà al di sopra delle uniformità di diversa natura, e per costruire così nuovi raggruppamenti omogenei al di sopra di talune differenze secondarie.

Il compito che ci proponiamo nel corso di quest'anno è appunto questo: al di là delle denominazioni correnti, e al di là delle somiglianze e differenze superficiali, ritrovare somiglianze e differenze morfologiche di fondo. Una operazione di questa natura ha dato già note

voli frutti nel campo dei mutos e dei mutettus, dei quali appunto ci siamo occupati nel corso passato (cfr. A.M.Cirese, Origine e struttura morfologica dei mutos e dei mutettus sardi, Cagliari 1964).

E' perciò lecito sperare che l'applicazione dello stesso metodo di indagine darà qualche frutto anche nel campo più vasto (e storicamente tanto più ricco e articolato del canto lirico-monostrofico italiano. Naturalmente non sarà possibile esaurire tutte le questioni, jè qui si pretende di raggiungere una soluzione di tutti i problemi.

Ma potremo dire di non aver lavorato invano se ci riuscirà di ottenere una più esatta impostazione delle questioni e una meno generica conoscenza delle forme metriche effettive.

Il lavoro che abbiamo davanti è dunque faticoso, molto più faticoso e molto meno brillante che non una nuova ipotesi sull'origine (distica o tetrastica non importa) dello strambotto e del rispetto. Ma ci pare che sia l'unico lavoro serio da farsi oggi.

2. Breve cronistoria delle ricerche e delle discussioni sul canto lirico-monostrofico italiano e in particolare su rispetti e strambotti .

Poichè non esistono pubblicazioni che diano un quadro soddisfacente delle indagini e delle discussioni che da oltre ottanta anni si sono intrecciate in Italia e all'estero sui problemi del canto lirico-monostrofico, è qui necessario dare in proposito qualche indicazione che serva come primo orientamento (e che giovi anche alla lettura delle indicazioni bibliografiche del paragrafo successivo, al quale fin da ora facciamo rinvio).

Ricorderemo innanzi tutto che lessicografi, eruditi e trattatisti italiani dal '500 al '700 (Benedetto Varchi, Vocabolario della Crusca, F.Redi, A.M.Salvini, G.M.Crescimbeni, F.Quadrio ecc.) hanno dato notizie varie su strambotti e rispetti, ma con l'occhio soprattutto alla produzione letteraria quattro-cinquecentesca. Ma non può certo parlarsi di "studi"; si tratta invece di fonti che perciò esamineremo assieme a tutte le altre notizie più antiche su strambotti e rispetti.

Negli scritti romantici italiani dellaprima metà dell'ottocento dedicati alla poesia popolare il canto lirico-monostrofico ha certo gran posto, ma non può dirsi che esso venga studiato con criteri e intendimenti storici o morfologici precisi. Ed in effetti i primi lavori filologici sul canto lirico-monostrofico italiano di tradizione orale si hanno nel decennio 1870-1880, con gli scritti di Hugo Schuchardt Costantino Nigra, Alessandro D'Ancona (per il necessario inquadramento storico dei due ultimi autori, come del resto per tutta la storia degli studi di poesia popolare in Italia, si veda A.M.Cirese, La poesia popolare, Palermo 1958).

In verità già nel decennio precedente si erano avute osservazioni di un certo interesse sugli strambotti e i rispetti letterari o semiletterari del '400 e del '500. Fin dal 1862 Alessandro D'Ancona aveva dedicato uno scritto alla Poesia popolare fiorentina del secolo XV e aveva pubblicato un saggio dei Rispetti per Tisbe contenuti in un codice magliabecchiano del 1453. Dell'argomento si era occupato poi Giosuè Carducci, prima nel discorso Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano del 1863 e poi nello scritto Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV, del 1870. Ma come appare chiaramente dai titoli di questi lavori, l'attenzione è volta soprattutto alla produzione del passato, e solo occasionalmente si ferma sui

componimenti di tradizione orale. Comunque è opportuno qui ricordare che Carducci tenta una prima ricostruzione delle vicende morfologiche e storiche dei rispetti e degli strambotti : dà un quadro delle principali attestazioni dei due termini dal '400 in poi, discute le etimologie di "strambotto" date da Redi, Salvini, Crescimbeni e accenna al passaggio del termine nella lingua spagnola (estrambote), sostiene che la differenza tra strambotto e rispetto non dovesse essere nel '400 tanto di forma quanto di tono interno("lo strambotto era la forma del capriccio più che della passione";"il rispetto era quasi la espressione elegiaca e lirica della passione pura profonda esaltata"), fornisce esempi tratti dai codici e infine per la forma del rispetto"vero e proprio" (e cioè con schema a b a b c c c c) ritiene che si tratti di"una forma posteriore e mista, nata dalla unione dello strambotto e del madrigale: del primo tiene le coppie di scordi, del secondo le coppie finali". Avremo occasione di tornare sulle osservazioni di Carducci, ma fin da ora è opportuno notare che esse hanno ormai un interesse quasi esclusivamente storico.

Ben diversa è invece l'importanza del lavoro del filologo tedesco Hugo Schuchardt, Ritornel und Terzine, 1874 che costituisce non solo la prima ma anche la più approfondita analisi metrica di strambotti e stornelli finora condotta. Lo scritto di Schuchardt (malaugurata mente troppo trascurata negli studi posteriori) è dedicato quasi per intero allo stornello (che l'A., per un equivoco poi chiarito da Costantino Nigra, chiama"ritornello"), ma contiene anche un quadro abbastanza articolato delle forme metriche che Nigra chiamerà strambotto e che Schuchardt preferisce chiamare rispetto. Del resto la minuziosa analisi delle varie forme dello stornello porta assai spesso Schuchardt a trattare dei tetrastici, e cioè di una delle forme meno studiate ma certamente assai importanti, dello strambotto. La tesi

di Schuchardt è che lo stornello (il quale come è noto, ha prevalentemente tre versi) derivi dalla quartina, ed è tesi discussa e discutibile (cfr. V. Santoli, 1940, p.156, N.1). Discutibile è pure il rapporto che Schuchardt vuole stabilire tra il terzetto degli stornelli popolari e la terzina della poesia d'arte. Ma gli esami metrici che Schuchardt compie (non solo riguardo agli schemi interni, ma anche in relazione a quella che egli chiama la "forma interna") sono ancor oggi di notevole interesse, e in ogni caso assai più ricchi e sapienti di quelli che poi faranno gli stessi Nigra e D'Ancona.

Purtroppo, come si è accennato, il lavoro di Schuchardt non suscitò analoghe ricerche metriche: l'unica eccezione è rappresentata forse dallo studio che Silvio Pieri pubblicò come introduzione a Un migliaio di stornelli toscani (1880), ma si tratta di uno studio (peraltro importante, anche se poco noto) che riguarda soprattutto le rime, e non gli schemi strofici. Solo Barbi li realizzerà (sia pure sommariamente) nel 1911, ma in forma del tutto indipendente da Schuchardt.

Il saggio La poesia popolare italiana che Costantino Nigra pubblicò nel 1876 e poi ristampò nel 1888 come introduzione ai suoi Canti popolari del Piemonte costituisce il primo importante contributo italiano alle indagini sul canto lirico-monostrofico in genere e su strambotti e stornelli in particolare, anche se come è noto, l'attenzione principale di Nigra è volta ai canti narrativi. La sua distinzione della poesia popolare italiana in due forme, lirico-monostrofica l'una, epico-lirica l'altra, poggia infatti non solo sulla diversità dei rispettivi contenuti, ma anche sulla differenza delle due forme metriche. Nigra è così condotto a fornire un quadro dei diversi tipi di strambotto e di stornello che è abbastanza articolato ma che certamente è assai meno approfondito di quello che si ricava dalle

pagine di Schuchardt. Tuttavia proprio a questo quadro e per giunta impoverendolo, si rifarà Alessandro D'Ancona nel suo lavoro che svilupperà anche alcune tesi abbozzate già da Nigra (origine siciliana dello strambotto e sua originaria forma tetrastica); e, quasi con la sola eccezione di Michele Barbi, i lavori che fino a tutto il primo ventennio del '900 discuteranno le tesi di D'Ancona (Ortolani, Ive, Sanesi, G. Giannini, Garzia ecc.) non andranno al di là dei limiti della descrizione metrica di Nigra. Lo scritto dello studioso piemontese può essere considerato perciò come il punto di riferimento di tutto il filone di ricerche sul canto lirico-monostrofico, nel quale però prevarranno gli interessi contenutistici e le teorizzazioni generali, così che tutte le debolezze iniziali della descrizione morfologica di Nigra si aggraveranno rendendo caotica o addirittura vana la discussione.

Ma Nigra dette avvio a un altro filone di indagini: quello sugli strambotti delle origini romanze. Valendosi del dizionario etimologico romanzo di F. Diez, Nigra infatti fu forse il primo, in Italia, a mettere in relazione il termine 'strambotto' con 'estribot' dello antico provenzale, ed a tentare una spiegazione del termine italiano uscendo fuori dagli angusti confini storico-linguistici in cui erano rimasti costretti non solo Ménage, Redi, Salvini, Crescimbeni, ma anche lo stesso Carducci. Negate le etimologie da 'strambo' e da 'strano motto', avanzate da quegli antichi autori e ancora mantenute da Carducci, Nigra pensa che strambotto debba porsi in relazione con 'rims estramps' che nell'antico provenzale indicavano versi non appaiati ossia non rimanti; secondo Nigra in Italia si sarebbe detto della strofe quel che in Provenza si diceva dei versi, per cui "strambotto" significherebbe strofa non appaiata con altre, strofa singola, canto monostrofico. Questa spiegazione non ha incontrato grande favore; ma

la cosa importante è che dalle annotazioni di Nigra prese in buona parte le mosse l'ampia discussione sul termine (e sul genere poetico) 'strambotto', 'estribot', estrabot' che si svolse nel campo della filologia romanza, come mostrano gli interventi di Gaston Paris (1889), Alfred Jeanroy (1889), Maurice Wilmotte (1891) che sono appunto in immediata relazione con la prefazione ai Canti popolari del Piemonte. Come vedremo più oltre, a questi scritti si collegherà direttamente il saggio di Francesco Novati sugli antichi strambotti francesi, e al saggio di Novati si riallacceranno, pur se in polemica, gli studi di R. H. Lang. Ma di ciò, ripetiamo, si parlerà più avanti. Qui occorre ricordare che Gaston Paris (come del resto Alfred Jeanroy) rifiutò il rapporto stabilito da Nigra tra strambotto e rims estramps; ritenne che estribot e tsrambotto (derivanti da 'strambum' 'strabum' e designanti una forma metrica in qualche misura"zoppa") dovessero indicare una forma originariamente non regolare e cioè costituita da una prima parte a rime alterne (a b a b) e poi da una coda variabile. Per quel che riguarda l'Italia questa forma sarebbe stata mutilata delle code nel Nord e variamente regolarizzata in Toscana (con le riprese) e in Sicilia (con la perdita della coda e il raddoppiamento in ottava del tetrastico a rima alterna). Questa tesi di Paris non ha trovato sviluppo tra gli studiosi italiani (se si eccettua forse quel che Ettore Li Gotti dirà in tempi recentissimi sul carattere"oppositivo" che dovrebbe riconoscersi nella struttura interna di strambotti e rispetti). Viceversa l'altra tesi dello studioso francese, e cioè che gli strambotti dell'antica Francia avessero carattere satirico ha trovato continuatori ed oppositori: tra i primi Francesco Novati e recentemente R. M. Ruggieri; tra i secondi R. H. Lang e altri.

Alessandro D'Ancona non si occupò dello strambotto romagnolo nè si applicò ad un lavoro di approfondimento delle conoscenze delle forme metriche. Tanto nella prima edizione (1878) quanto nella seconda (1906) del suo lavoro fondamentale La poesia popolare italiana, gli interessi principali dello studioso vanno da un lato alla produzione letteraria o semiletteraria di strambotti e rispetti dei secoli XIV-XV, e dall'altro al confronto contenutistico tra strambotti e rispetti di tradizione orale di tutte le regioni d'Italia. Il primo aspetto della sua attività (che si lega agli interessi già manifestati nel '62 dallo stesso D'Ancona e poi nel '63 e nel '70 da Giosuè Carducci) ha dato frutti assai notevoli (come ad esempio la conoscenza della produzione strambottistica di Leonardo Giustinian) ed ha decisamente contribuito (assieme alla attività di Carducci) a quella vasta esplorazione dei codici che caratterizza la fine del secolo e gli inizi del '900 e che ha portato in luce tanta produzione letteraria dei primi secoli in precedenza ignorata.

Che poi questa produzione letteraria sia veramente "popolare", come allora si pensò, è un'altra questione; resta il fatto che si ebbero numerose e preziose edizioni di 'rispetti' e 'strambotti' dei secoli XIV e XV, particolarmente nella Biblioteca di letteratura popolare di Severino Ferrari (1882-83), e poi numerose pubblicazioni, di cui può vedersi un elenco in nota alle pp. 169-170 della seconda edizione dell'opera di D'Ancona (meno completo, anche se reca qualche pubblicazione posteriore al 1906, l'elenco contenuto in M. Laghezza Ricagni, Studi sul canto lirico-monostrofico popolare italiano, Firenze 1953, pp. 125-26).

Il secondo aspetto dell'attività di D'Ancona, e cioè il raffronto contenutistico tra strambotti, rispetti ecc. di ogniregione d'Italia, produce la sua ben nota tesi sulla 'monogenesi' delle poesia popolare italiana, e cioè sull'origine siciliana della maggior parte degli

strambotti, rispetti,ecc. diffusi per tutta la penisola. C'era, nella formulazione danconiana, un equivoco e una accentuazione che sono stati all'origine di tutta una lunga discussione: l'equivoco è che invece di parlare dei soli strambotti o rispetti D'Ancona parla di poesia popolare in genere; l'accentuazione (in parte derivante dalla necessità di combattere le tesi troppo vaghe sulla nascita spontanea di sentimenti e forme identiche dovunque ci fosse "popolo") sta nel fatto che D'Ancona, pur dicendo la maggior parte, poi dà l'impressione di pensare che tutta la poesia popolare nasca dalla Sicilia. Attorno a questa tesi monogenetica ,che poggia interamente su fatti di contenuto, si è sviluppata un lunga discussione, soprattutto dopo la pubblicazione della second edizione della Poesia popolare italiana (1906): e intervennero contro la monogenesi Ireneo Sanesi (1906) e Antonio Ive (1907), si pronunciò in modo oscillante,tra il 1906 e il 1917, Raffa Garzia che si avvalse di materiale sardo (cfr. in proposito A. M. Cirese, Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi, estr. da "Studi sardi", XVII, sassari 1961, pp.131 sgg.);appoggiò (sia pure con riserve) la tesi danconiana Giovanni Giannini (1910).

In tutto questo dibattito pro e contro la monogenesi siciliana degli strambotti, le considerazioni metriche hanno avuto un posto limitato, e il discorso è stato o contenutistico o tecrico generale. Ma Alessandro D'Ancona aveva avanzato anche una ipotesi sull'origine morfologica degli strambotti: riprendendo un accenno che era già in Schuchardt e in Nigra, D'Ancona ritiene che l'origine fosse un tetrastico il quale : a) emigrò come tetrastico in Toscana (dove assunse la ripresa tipica dei rispetti) e in altre regioni settentrionali dove rimase nella forma del tetrastico; b) si raddoppiò in Sicilia, formando così l'ottava. D'Ancona costruì la sua ipotesi su una insufficiente anali-

si delle forme metriche effettive assunte dagli strambotti, rispetti ecc. il quadro delle forme metriche che egli tiene presente nel suo lavoro è assai meno articolato non solo di quello che si ricava da Schuchardt, ma anche di quello, già limitato, di Costantino Nigra. Per fare un esmpio, D'Ancona ignora la forma a a b b ...ch pure Nigra aveva notato e per le quali aveva già parlato di una origine dal distico rimato. Così l'obiezione di fondo alla tesi morfologica di D'Ancona si ebbe proprio sul terreno delle analisi delle forme metriche: e fu Michele Barbi a formularla nel 1911, facendo rilevare che "la comoda supposizione " che all' origine non ci fosse che un quadernario che poi "in Sicilia sarebbe venuto a raddoppiarsi, in Toscana avrebbe assunto le riprese, e sarebbe rimasto tale e quale nell'Italia superiore" non reggeva di fronte al fatto che la quartina dell'Italia superiore non è quasi mai a rime alterne (come dovrebbe essere se fosse vera la tesi di D'Ancona) ma ha generalmente le forme a a b b oppure a b c c, che lo strambotto romagnolo (a a b b c c d d ...) ha un procedimento del tutto diverso dall'ottava siciliana (a b a b a b a b); che nel rispetto toscano, a differenza di quanto avviene nella canzuna siciliana, il concetto viene espresso nei primi quattro versi a rima alterna(a b a b) mentre i successivi a rima baciata (e cioè le code della ripresa c c d d) non fanno che riprenderlo, variarlo, ampliarlo. Così Michele Barbi meritoriamente riportava il centro dell'attenzione alle forme metriche, e dava un colpo decisivo (più assai che non le discussioni sui contenuti) alla tesi della monogenesi siciliana dello strambotto o del rispetto. Le critiche di Barbi e D'Ancona sono state ribadite con forza da Vittorio Santoli, il quale inoltre ha formulato nettamente la tesi che il genere strambottistico debba essere nato"in Toscana sotto l'influenza della lirica d'arte nel Tre e Quattrocento" mentre invece "il patri

monio degli strambotti siciliani, assai più artificiosi dei toscani, è piuttosto recente, risalendo non più addietro del Cinque o Seicento" (1930=1940 pp. 102-103). Queste conclusioni, che poggiano sulla documentazione disponibile e non su ipotesi o congetture, non sono controversibili per quel che riguarda tutto un preciso settore della produzione strambottistica, come avremo occasione di vedere nel corso del nostro lavoro. Alla tesi danconiana sono state poi mosse altre obiezioni, da un punto di vista diverso; sono quelle che sostengono l'origine dello strambotto dal distico (P. Toschi) di cui parleremo più oltre.

Con gli studi di Carducci, Schuchardt, Nigra, D'Ancona di cui abbiamo finora discorso sono dunque delineate le linee principali della ricerca e della discussione sugli strambotti. Schuchardt può dirsi che rappresenti l'interesse morfologico-metrico attento e accurato: ma non ha grande seguito, nè gran frutto di ricerche metriche solleciterà la riproposizione dei problemi morfologici fatta da Michele Barbi, all'inizio del nostro secolo. Carducci e tanta parte del lavoro di Alessandro D'Ancona avviano e indirizzano l'indagine sui codici e sulla produzione strambottistica quattro-cinquecentesca, indagine notevolmente rallentatasi nel nostro secolo, anche in seguito al profondo mutare degli interessi di critica e di storia letteraria. Nigra dà l'avvio all'interesse per lo strambotto delle origini romanze suscitando i ricordati interventi di Jeanroy, Paris, Wilmotte, ai quali nel nostro secolo si legheranno quelli di Novati, Lang, ecc. D'Ancona, oltre a contribuire al lavoro sulla strambottistica quattro-cinquecentesca, dà inizio alla lunga discussione sulla monogenesi siciliana (Sanesi, Ive, Giannini ecc.) ma pur formulando una ipotesi morfologico-metrica sull'origine dello strambotto non

provoca studi metrici approfonditi.

Forme metriche del canto lirico-monostofico italiano, strambotti e rispetti del Quattro e Cinquecento, Strambotti delle origini romanze etimologia dei termini strambotto e rispetto, origini storiche e morfologiche uniche o multiple, siciliane o non siciliane, remote o recenti: ecco insomma i problemi che vengono intrecciandosi e sovrapponendosi, e che rendono così complessa e spesso confusa la discussione che si è venuta svolgendo dalla fine dell'Ottocento ad oggi.

Le singole questioni infatti non hanno avuto svolgimenti indipendenti. Si veda il caso, in buona misura tipico, rappresentato dal lavoro di Tullio Ortolani (1898). L'autore da un lato si preoccupa di dare un quadro schematico delle forme metriche degli strambotti italiani che ricalca le descrizioni di Nigra, dall'altro accoglie la tesi dell'origine siciliana di D'Ancona e cerca di metterla d'accordo con il problema che nasce dal fatto che lo strambotto siciliano è amoroso, mentre l'estribot dell'antica Francia, secondo Gaston Paris e altri, era invece satirico; dall'altro ancora si occupa degli strambotti quattrocenteschi (e più in particolare di Leonardo Giustinian) e dei rapporti genetici che occorre stabilire tra madrigale, strambotto, sonetto (è di quel periodo l'ipotesi, poi caduta, dell'origine del sonetto dallo strambotto). Dall'incrociarsi di tanti problemi diversi, come è evidente, può nascere una chiarificazione solo a patto che ciascuno dei problemi sia stato affrontato per proprio conto e studiato in profondità. Ma quando ciò non sia, ne nasce solo un accavallarsi di ipotesi senza frutto. E infatti l'unica ipotesi significativa che emerge dal lavoro di Ortolani (ipotesi che Gaston Paris -1899, p.490- considerò non dimostrata ma almeno plausibile, ingegnosa e assai ben presentata) è che la relazione tra stram

botto siciliano e estribot dell'antico francese stia solo nei nomi e non nelle cose rispettivamente designate.

Con il che si avvia quel processo di distinzione tra nomi e cose che faticosamente si svolgerà lungo tutta la discussione sugli strambotti e che ora reclama d'essere portata in luce. Ma a parte ciò, occorre osservare che l' ipotesi di Ortolani partiva dal presupposto che lo strambotto italiano fosse originariamente della Sicilia: una certezza per lui e per D'Ancona; una ipotesi per altri; un errore per altri ancora. E' ben chiara dunque l'inanità dello sforzo dimostrativo.

Di ben altra qualità è ovviamente lo scritto di Francesco Novati La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto medio evo (1909) cui abbiamo già fatto cenno. L'interesse dello stidioso è volto esclusivamente ad accertare quali fossero gli eventuali documenti di quella poesia popolare dei più antichi secoli che Maurice Wilmotte aveva affermato esistente ma non sopravissuta. E gli pare che documenti chiari della forma di questa più antica poesia popolare siano gli estribot o estrabot (a suo giudizio certamente [illegible] satirici) menzionati in antichi testi francesi. Gli pare anzi di poter determinare he la forma metrica di questi estribot (come del resto quella del respit) dovesse essere una strofe brevissima; un distico o addirittura un solo verso.

Vedremo nel corso del nostro lavoro quale conto possa farsi delle ipotesi di Novati. Diremo qui soltanto che questa idea dell'origine distica dello strambotto (che Nigra aveva avanzato solamente per le forme a a b b c c ecc.) verrà ripresa in anni recenti da vari studiosi. All'intervento di Novati fece seguito una seri di studi di filologia romanza che hanno avuto e conservano grande importanza:

botto siciliano e estribot dell'antico francese stia solo nei nomi e non nelle cose rispettivamente designate.

Con il che si avvia quel processo di distinzione tra nomi e cose che faticosamente si svolgerà lungo tutta la discussione sugli strambotti e che ora reclama d'essere portata in luce. Ma a parte ciò, occorre osservare che l' ipotesi di Ortolani partiva dal presupposto che lo strambotto italiano fosse originariamente della Sicilia: una certezza per lui e per D'Ancona; una ipotesi per altri; un errore per altri ancora. E' ben chiara dunque l'inanità dello sforzo dimostrativo.

Di ben altra qualità è ovviamente lo scritto di Francesco Novati La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto medio evo (1909) cui abbiamo già fatto cenno. L'interesse dello stidioso è volto esclusivamente ad accertare quali fossero gli eventuali documenti di quella poesia popolare dei più antichi secoli che Maurice Wilmotte aveva affermato esistente ma non sopravissuta. E gli pare che documenti chiari della forma di questa più antica poesia popolare siano gli estribot o estrabot (a suo giudizio certamente a satirici) menzionati in antichi testi francesi. Gli pare anzi di poter determinare he la forma metrica di questi estribot (come del resto quella del respit) dovesse essere una strofe brevissima; un distico o addirittura un solo verso.

Vedremo nel corso del nostro lavoro quale conto possa farsi delle ipotesi di Novati. Diremo qui soltanto che questa idea dell'origine distica dello strambotto (che Nigra aveva avanzato solamente per le forme a a b b c c ecc.) verrà ripresa in anni recenti da vari studiosi. All'intervento di Novati fece seguito una seri di studi di filologia romanza che hanno avuto e conservano grande importanza:

R.H.Lang mostrò (1912 e 1918-19) l'esistenza di componimenti denominati esribote, estrabote nella Spagna del secolo XIV e sostenne che il termine designasse non un contenuto ma invece una forma metrica; J.Brüch (1922) tenne conto anche delle attestazioni del termine nel mondo provenzale; più recentemente si sono occupati del termine e dei suoi valori nel mondo spagnolo J.Corominas (1950-54) e P.Le Gentil (1952); dal canto suo R.M.Ruggeri (1953) ha affrontato il complesso della documentazione romanza (italiana, francese, provenzale, spagnola, catalana). Non possiamo qui tentar di riassumere la complessa discussione, anche perchè essa investe grossi problemi di etimologia (derivazione da strabus, strambus? da estrif? da estribo? nei quali non è possibile addentrarci. Degli studi ora ricordati dovremo invece avvalerci direttamente nel nostro lavoro di analisi delle testimonianze romanze più antiche.

I problemi più specificamente italiani, anche se in larga connessione con il mondo romanzo delle origini, sono stati recentemente riaffrontati da Paolo Toschi, Ettore Li Gotti, Antonino Pagliaro. In questi studi l'intreccio dei diversi ordini di questioni è tornato a farsi assai forte, anche per la diretta discussione delle posizioni assunte da Michele Barbi e Vittorio Santoli: origine siciliana o toscana dello strambotto italiano? età antica o tarda? nascita"popolare"o giullaresca o culta? forma originaria distica o invece più complessa? originario carattere satirico o invece di tenzone? Anche qui non ci addentreremo in una compiuta esposizione delle diverse tesi e del loro intreccio: dovremo occuparci più direttamente di questi studi nel corso del nostro lavoro. Qui basterà dire che Paolo Toschi, che ha riaperto il dibattito italiano, ha sostenuto a più riprese (1947-49, 1951, 1957) la tesi che lo strambotto originario fosse un distico (avvalendosi in ciò anche della recente scoperta delle kargè mozarabiche);

che esso all'origine non avesse carattere satirico (ciò ostacolerebbe l'idea della continuità dallo strambotto delle origini a quello a noi noto, che è invece prevalentemente amoroso); che il nome derivi dall'antico francese estrif nel senso di débat (tenzone) e non nel senso di sferza e che l'origine del genere sia "popolare". Ettore Li Gotti ha avanzato l'idea che in "strambotto" ci sia all'origine un valore piuttosto metrico che non contenutistico: "Lo strambotto era una composizione avente caratteristica struttura, in cui doveva essere avvertibile un contrasto o tra le parti della composizione tra loro o tra la composizione stessa ed altri componimenti versificati cui essa si riferiva" (1949, p. 704). Quanto all'origine degli strambotti italiani, lo stesso autore pensa (come già Santoli) all'Italia centrale del secolo XV di ambiente culto e non popolare. Di notevole importanza gli studi di Antonino Pagliaro (1953, 1957): essi mettono in luce la possibilità di isolare in alcuni testi il nucleo lirico e morfologico da cui si sarebbe sviluppata l'ottava di tipo siciliano: un nucleo distico a consonanza atona che ad opera dei giullari avrebbe dato origine alla forma a noi familiare. Ma non è qui possibile riassumere in breve la complessa ricostruzione operata da Antonino Pagliaro: dovremo tornare ad occuparcene più ampiamente altrove.

3. Nota bibliografica

A integrazione delle notizie già fornite, ed anche per rendere più agevoli i continui rinvii ai testi che dovremo fare nel corso del lavoro, diamo qui un elenco degli scritti o più importanti o di più frequente citazione. Non un elenco completo, dunque: altre indicazio

ni saranno fornite ogni volta che si renderanno necessarie. L'ordinamento, per comodità di consultazione, è alfabetico. Nel corso del lavoro il rinvio alle opere sarà fatto con la indicazione del nome dell'autore, della data corrispondente all'opera citata, e del numero delle pagine. Nel caso, piuttosto frequente, di scritti stampati più volte, il numero delle pagine si riferisce alla ristampa, anche se l'anno è quello della prima pubblicazione.

M.BARBI 1911 = Per la storia della poesia popolare in Italia, in "Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna", Firenze 1911, e ora in M.Barbi, Poesia popolare italiana, Firenze 1939, pp. 11 sgg.

1939 = Poesia popolare italiana, Firenze 1939

J.BRUCH 1922 = Literaturgeschichte und Sprachgeschichte, in Hauptfragen der Romanistik (Festschrift Ph. A. Becker), Heidelberg 1922, pp. 195-216

G.CARDUCCI 1863 = Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano, prefazione a Le stanze, l'Orfeo e le rime di A.Poliziano, Firenze 1863, ora in G.Carducci, Opere, vol. XX, pp. 231 sgg. in Opere, vol. VIII, pp. 3.

1870 = Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV, in "Nuova Antologia", 1870, poi in G.Carducci, Studi letterari, Livorno 1874, e ora in Opere, vol. VIII, pp. 299 sgg.

J.COROMINAS 1950-54 = Estrambote in J.Corominas, Diccionario crìtico etimològico de la lengua castellana, Berna 1954, vol. II pp. 440-444 (già in Estudios dedicados a R.M.Pidal, I, Madrid 1950, pp. 30-39)

A.D'ANCONA 1862 = Poesia popolare fiorentina del sec. XV, in "Rivista Contemporanea", vol. XXX, 1862

I878 = La poesia popolare italiana, Livorno 1878

1906 = La poesia popolare italiana, 2 ed. , Livorno 1906

F.DIEZ E.W. = Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen, Bonn 1887 (5 ed.)

G.GIANNINI 1910 = Sulla forma primitiva dello strambotto, Firenze 1910

F.GODEFROY Dict. = Dictionnaire de l' ancienne langue française, Parigi 1881-1902

A.IVE 1907 = Canti popolari velletrani, Roma 1907

A.JEANROY 1889 = Recensione a C.Nigra, Canti pop. del Piemonte, in "Giornale storico della Letteratura Italiana", XVII, 1889

H.R.LANG 1912 = The original meaning of the metrical terms estrabot, strambotto, estribote, estrambote, in " Scritti vari in onore di R.Renier", Torino 1912, pp. 613-21

1918-19 = The spanish estribote, estrambote, and related poetic forms, in "Romania", XLI, 1918-19, pp. 397-421

P.LE GENTIL 1952 = La poésie lirique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, II: Les formes, Rennes 1952

E.LI GOTTI 1949 = Precisazioni sullo strambotto, in "Convivium", 1949, pp. 698-708

1950 = Recensione a P.Toschi, Fenomenologia ecc., in "Annali del Museo Pitrè, I, 1950, pp. 171-72

1951-53 = Postilla sullo strambotto, in"Annali del Museo Pitrè", II-IV, 1951-53, pp. 62-67

C.NIGRA 1876 = La poesia popolare italiana,in"Romania", V, 1876, pp. 417-452, poi ristampato con modificazioni come introduzione ai Canti popolari del Piemonte, Torino 1888, pp. XI-XXXVIII

1888 = Canti popolari del Piemonte,Torino 1888 (ristamp. con pref. di G.Cocchiara a Torino 1957)

F.NOVATI 1909 = La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto medio evo, estr. da Melanges offerts à M.Maurice Wilmotte, Parigi 1909

T.ORTOLANI 1898 = Studio riassuntivo sullo strambotto, I: Lo strambotto popolare, Feltre 1898

A.PAGLIARO 1953 = Riflessi della poesia araba in Sicilia, in "Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani", I, 1953, pp. 19-44 (e ora in A.Pagliaro, Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari 1958, pp. 235-46)

1957 = I primordi della lirica popolare in Sicilia, in "Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani", V, 1957, e ora col titolo Poesia giullaresca e poesia popolare nel volume omonimo, Bari 1958, pp. 13-64

1958 = Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari 1958

G.PARIS 1889 = Recensione a C.Nigra, Canti popolari del Piemonte, in "Journal des Savants", 1889

1899 = Recensione a T.Ortolani, in "Romania", XXVIII, 1899, p. 490

M.PELAEZ 1936 = Stornello, in"Enciclopedia Italiana", vol. XXXII, 1936, pp. 792-93

S.PIERI 1880 = Un migliaio di stornelli toscani: Introduzione, in "Il Propugnatore", tomo XIII, p. I, 1880, pp. 236-268

M.RAYNOUARD Lex rom.=Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des Troubadours, Parigi 1838 sgg.

REW = Romanisches Etymologisches Wörterbuch von W. Meyer-Lübke, Heidelberg 1935

R.M.RUGGERI 1953 = Protostoria dello strambotto romanzo, in "Studi di filologia italiana", XI 1953, p. 321 sgg. (e ora in R.M.Ruggeri, Saggi di linguistica italiana e italo romanza, Firenze 1957, pp.13-85

I.SANESI 1906 = Recensione a A.D'Ancona, La poesia pop. ital. 2 ed., in "La Critica", IV, 1906, pp. 284-308 (poi con aggiunte nel vol. dello stesso A., Saggi di critica e storia letteraria, Milano 1941, pp. 19-73)

V.SANTOLI 1930[1] = Canto popolare, in Enciclopedia Italiana, vol. VIII, 1930 pp. 799-803 (e poi, con modificazioni, in V.Santoli, I canti popolari italiani, Ricerche e questioni, Firenze 1940, pp. 111-173)

1930[2] = Nuove questioni di poesia popolare, in"Pallante: studi di filologia e folklore", V, 1930 (e poi in V.Santoli, I canti popolari italiani, Firenze 1940, pp. 111-173)

1935 = Problemi di poesia popolare, in "Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa", S. II, 4, 1935, pp. 93-119 (e poi in V.Santoli, I canti popolari italiani, Firenze 1940, pp.11-75)

1936 = Rispetto, in Enciclopedia Italiana,vol. XXIX, 1936, p. 454

1940 = 3 canti popolari italiani,Ricerche e questioni Firenze 1940

H.SCHUCHARDT 1874 = Ritornel und Terzine. Halle 1874

A.TOBLER-E.LOMMATZSCH AfW = Altfranzösisches Wörterbuch, Berlino 1925 sgg.

P.TOSCHI 1947-49 = Sull'origine dello strambotto nell'opera dello stesso A., Fenomenologia del canto popolare, Roma 1947-49, pp. 121-150

1951 = La questione dello strambotto alla luce di recenti scoperte, in"Lares", XVII, 1951, pp. 79-91 (e poi nel vol. dello stesso A., ("Rappresaglia" di studi di letteratura popolare, Firenze 1957, pp. 199-218)

1957 = L'attuale dibattito sul canto lirico-monostrofivo, nel vol. dello stesso A., "Rappresaglia" di studi di letteratura popolare, Firenze 1957 pp. 221-267

M.WILMOTTE 1891 = La chanson populaire au Moyen Age, già in "Bulletin de Folklore" I, 1891, e poi col titolo Les origines de la chanson populaire nel vol. dello stesso A. Etudes critiques sur la tradition littéraire en France, Parigi 1909, pp. 49-92

4. Linee generali del lavoro da svolgere.

Le notizie storuche e bibliografiche fornite sin qui sono ovviamente incomplete e insufficiente: come già detto, servono soltanto come indicazione preliminare. Tuttavia da esse ci psre che debba risultare abbastanza chiaro che (come accennavamo nella Premessa) la questione dello strambotto, rispetto ecc. è piuttosto un complesso di molte questioni che riguardano molti e diversi strambotti, rispetti ecc.: questioni certo legate tra loro, ma altrettanto certamente distinte per più riguardi. E la prima evidente distinzione che ci si presenta è quella tra strambotti della tradizione orale italiana dei secoli XIX-XX, strambotti del mondo signorile italiano dei secoli XV-XVI, strambotti del mondo romanzo delle origini (a loro volta distinti in francesi, provenzali, castigliani ecc.). La domanda che ci si propone è dunque la seguente: il fatto che tutti questi strambotti siano stati chiamati con lo stesso nome implica proprio che anche le forme metriche o i generi di volta in volta designati siano geneticamente connessi tra loro o per discendenza diretta o per derivazione laterale ? Per rispondere a questa domanda dovremo impegnarci in un lungo lavoro di analisi dei nomi e delle cose designate. Cominceremo con l'esaminare il rapporto nome-forme metriche così come si pone nelle pagine di Costantino Nigra (le quali, come abbiamo accennato, sono restate tanto a lungo "canoniche"). Proseguiremo esaminando lo stesso rapporto nelle attestazioni italiane del termine e delle forme dal secolo XIII al XVIII; affronteremo infine il problema nel mondo romanzo delle origini. Il tutto come necessaria preparazione alla analisi diretta delle forme metriche esterne e interne del canto lirico-monostrofico italiano di tradizione orale.

5. Avvertenza sui criteri delle schematizzazioni metriche

Come già per i mutos e i mutettus (cfr. A.M.Cirese, Origine e struttura morfologica cit., pp. 59 sgg.), anche per rispetti, strambotti, stornelli ecc. i criteri di schematizzazione metrica comunemente seguiti si dimostrano del tutto insufficienti a rappresentare adeguatamente le caratteristiche metriche dei componimenti. I criteri correnti infatti si limitano ad indicare con lettere identiche i versi che hanno la medesima desinenza e cioè che rimano tra loro; ma non distinguono i casi di rima pura e semplice dai casi di ripetizione integrale dei versi; inoltre non consentono nè di indicare la presenza di un legame di consonanza atona tra le serie di rime diverse (come nella canzuna siciliana) nè di segnalare che versi con desinenza differente sono però contenutisticamente eguali o quasi eguali tra loro (versus transformati della ripresa dei rispetti toscani). Accade così che, con la normale schematizzazione, risultino eguali tra loro schemi che in realtà sono diversi. Adotteremo pertanto le seguenti convenzioni generali (alle quali se ne dovranno aggiungere poi altre più specifiche in relazione a fenomeni che saranno analizzati al momento opportuno):

1) Non distingueremo la rima perfetta (-ali -ali) dalla assonanza (-ali -ani -ari) dato che l'uso dell'una o dell'altra è assolutamente equivalente a tutti gli altri effetti metrici.

2) Distingueremo l'identità delle desinenze (rime o assonanze) dalle ripetizioni di versi identici, usando i criteri già adottati per i mutos e i mutettus, e cioè:

- lettera identica indica verso identico (per rendere visivamente più evidente la identità useremo talvolta una sottolineatura doppia: a... a);
- apici semplici ('), doppi ("), tripli ('") apposti a lettere identiche indicano che le desinenze sono identiche ma i versi differiscono tra loro.

Esempi:

a Felice chi à la dona piccolina!
b Cma l'è per casa fa bel rivoltare
a' Lè si rivolta cma na rundanina
a Felice chi à la dona piccolina!

e cioè: a b a' a oppure: a b a' a

a 'Menzu lu chianu di la Vicaria,
b Cu li manuzzi mi facìa segnali;
a' Vitti ca cc'era la matruzza mia,
b' E l'occhi cci facìanu du' funtani,
a" Matri, ca sulu vui pinsati a mia,
b" Sugnu 'mmenzu a mali cristiani;
a'" Lu malu stari e la malancunia
b'" Mi levanu la paci e lu campari.

e cioè: a b a' b' a" b" a'" b'"

3) Segnaleremo la presenza della consonanza atona (-are -ere; -ato -ito ecc.) rra serie di rime diverse (come nella maggior parte delle canzuni siciliane) oppure tra il verso intermedio e gli due (come negli stornelli) segnando un legamento ^ tra le lettere

diverse (indicanti cioè rime diverse).

Esempi:

a Lassassi dittu quannu iia murissi
^b Chi lu mà cuorpu 'n cuoddu lu tuccassi;
^a' Vinissi la mà manti e mi vistissi,
^b' E sinu a lu curchiettu m'agugliassi ecc.

e cioè: a^b^a'^b'

a Fiorin fiorino,
^b Di voi, bellina, innamorato sono:
^a' La vita vi darei per un bacino

e cioè: a^b^a'

Per semplificare, nella maggior parte dei casi basterà indicare una sola volta il legamento ^ , o tra i soli primi due versi o anche all'inizio dello schema. Pertanto una ottava siciliana che abbia il regolare alternarsi della consonanza atona potrà essere indicata così:

a^b a'b'a"b"a'"b'"

oppure così:

^ a b a'b'a"b"a'"b'"

4) Segnaleremo i versus transformati, e cioè quei versi che modificano solamente la desinenza, o per iperbato o per sostituzione sinonimica o parasinonimica della parola finale, con lo stesso procedimento adottato per i mutos e i mutettus, e cioè con l'apposizione di lettere esponenti (^{a} , $^{a'}$, ^{b} , $^{b'}$ ecc.) alle normali lettere indicanti le rime (p. es. b^{a}, c'^{b} ecc.). Gli esponenti significano che il verso, pur avendo una nuova desinenza, è trasformazio

II

I COMPONIMENTI DELLA TRADIZIONE ORALE E LA LORO CLASSIFICAZIONE OTTOCENTESCA

6. Stornello e strambotto come nozioni classificatorie.

Per Schuchardt e per Nigra il complesso dei canti lirico-monostrofici italiani si divide in due grandi gruppi: da un lato gli stornelli (per Schuchardt: ritornelli) e dall'altro gli strambotti (per Schuchardt: rispetti). D'Ancona adottando la terminologgia di Nigra, tenne sostanzialmente ferma la divisione in due gruppi, anche se sottolineò l'esistenza di qualche forma diversa dalle precedenti ma in certa misura assimilabile agli strambotti: la villotta friulana e la battorina sarda. Ed ancora oggi, anche se al quadro delle forme monostrofiche si sono aggiunti i mutos e i mutettus sardi, ci si attiene alla classificazione di Nigra: da un lato gli strambotti (di cui i rispetti toscani costituiscono una specie o una varietà), e dall'altro gli stornelli; la villotta friulana, la battorina e i mutos e mutettus sardi costituiscono tipi a sè, ma geograficamente circoscritti.

Di fronte a così lunga tradizione di classificazioni e di denominazioni si può essere portati a credere (e di fatto spesso si crede) che stornello e strambotto siano nomi che indicano in modo univoco dei fatti ben precisi e ben determinati. Ma non è così, o almeno non è così in egual misura nell'uno e nell'altro caso. Strambotto e stronello sono nozioni classificatorie costruite negli anni di Schuchardt, Nigra e D'Ancona, in base a certi criteri storicamente condizionati e agevolmente riconoscibili: sono cioè nomi prescelti dagli studiosi per raggruppare unitariamente certi fatti che, in base alle loro conoscenze, apparivano forniti di certe qualità comuni. Il primo punto da chiarire è dunque questo: i criteri che hanno dettato quei raggruppamenti sono, oggi, ancora validi? E

cioè: dobbiamo ancora continuare a parlare di strambotti e di stornelli così come ne parlarono (peraltro assai meritoriamente) ai loro tempi Schuchardt, Nigra, D'Ancona? E possiamo continuare a lavorare attorno ai problemi storici e morfologici degli strambotti e degli stornelli prendendo come punti di riferimento i raggruppamenti classificatori di Nigra ecc., o invece dobbiamo riprendere in esame i fatti in sè, per raggrupparli e classificarli in modo diverso, e cioè con criteri differenti da quelli che guidarono gli studiosi della fine dell'Ottocento?

In altri termini, prima di cominciare a parlare di strambotti o di stornelli dobbiamo vedere come e perchè si sono costruite storicamente le nozioni di strambotto e di stornello, e se i fatti raggruppati con quei nomi unitari sono veramente così omogenei come sembrò a chi costruì quelle nozioni.

Ci avvarremo, per questo lavoro, delle pagine di Nigra che, come abbiamo già detto più volte, ebbero un peso decisivo nella storia degli studi italiani.

7. Valore sostanzialmente univoco di 'stornello'.

Nigra descrive così i "caratteriesterni" dello stornello (1888, p. XV): "strofa unica, composta solitamente di tre versi endecasillabi, o di un verso quinario (o settenario o d'altra breve misura) e di due endecasillabi; assonanza nel primo e terzo verso; consonanza atona nel secondo (àre-ère-àre; ùgno-ègno-ùgno; òi-ài-òi)". E più oltre (pp. XX-XXI): "Lo stornello ha due forme tipiche principali. L'una... è un terzetto composto di tre endecasillabi, dei

quali il primo e il terzo hanno tra loro la rima o l'assonanza, e il secondo ha con gli altri la consonanza atona... L'altra forma tipica dello stornello si compone d'un quinario o d'altro verso, più breve dell'endecasillabo, contenente l'invocazione d'un fiore o altra invocazione, e di due endecasillabi. Il primo e l'ultimo verso hanno la rima o l'assonanza, il secondo ha la consonanza atona.

Secondo la descrizione di Nigra, dunque le "forme tipiche" dello stornello hanno sempre tre versi e sempre la consonanza atona tra il verso intermedio e gli altri due che rimano tra loro. Che il primo dei tre versi sia breve (quinario, settenario ecc.) o sia invece endecasillabo come gli altri due è fatto secondario. E, da questo punto di vista, è secondario anche il fatto dell'invocazione e del "fiore", che viceversa può essere importante per altri riguardi. Ciò che conta è il numero di tre, perchè solo esso assicura il gioco del legame di consonanza atona tra il verso 2 e i versi 1 e 3:

a E ti chiamano bella e bella sei:
^b E come te non n'ho veduto mai,
a' E se tu mi lassassi, io morirei.

a Fior di piselli,
^b Vanne dall'amor mio e dilli, dilli
a' Ch' sto nel letto e conto i travicelli.

Se dunque si tiene fermo che carattere è la presenza contemporanea di una rima e di una consonanza atona non è possibil considerare come stornelli nel senso sopra detto i componimenti di due versi, sia che si tratti di due endecasillabi, sia che si tratti (come in taluni ciuri siciliani) di un quinario (o altro verso breve) più un endeca-

sillabo. In tali casi infatti i due versi: 1) o rimeranno tra loro, e mancherà perciò la consonanza atona; 2) oppure saranno consonanti, e mancherà allora la rima. E Nigra infatti scrive (p.XXI)l"Talora manca il primo verso breve, e non c'è l'invocazione del fiore o d'altro oggetto, e allora lo stornello si riduce a un semplice distico con rime o assonanze o consonanze baciate". In altri termini non si tratta più di una"forma tipica dello stornello".

Tuttavia Schuchardt aveva considerato come stornelli (ritornelli nella sua terminologia) anche i ciuri siciliani distici, e ciò in forza del fatto che il primo verso è breve come in molti stornelli toscani. Alessandro D'Ancona (1906, pp. 353-54) dilatò poi la nozione fino a renderla quasi inconsistente: considerò infatti come stornelli: 1) il distico a rime baciate (sia di endecasillabi sia di quinario più endecasillabi); 2) il terzetto imperfetto (quinario più due endecasillabi); 3) il terzetto perfetto (tre endecasillabi), e aggiunse che nei terzetti "rispondono tra loro per ragion di rime, il primo e il terzo verso, e il secondo, il più delle volte, è con gli altri legato per consonanza atona". La consonanza atona dunque è considerata non più come un carattere costante, ma solo come un fatto frequente.

Così la nozione danconiana di stornello praticamente viene a coincidere con la nozione di"canto di due o tre versi". La migliore yradizione di studi, in Italia, ha tenuto ferma la delimitazione di Nigra (cfr. ad es. V. Santoli, 1930[1]=1940, pp. 103-104), proprio perchè in tal modo stornello è e rimane designazione univoca di una forma metrica ben caratterizzata. La dilatazione della denominazione anche ai distici, se ha una qualche leggittimità nel caso dei ciuri distici in forza della presenza del quinario, non appare utile (ed è anche dannosa) nel caso dei distici di endecasillabi.

Per lo stornello, dunque, il criterio adottato da Nigra fu di delimitazione estrema: un nome cuna cosa, e cioè rima tra 1 e 3 e consonanza ato-

na tra 2 e 1-3, ossia schema: ^a b a'.

8. Strambotto è arbitraria denominazione unica di un complesso di fatti metrici diversi.

Diversamente vanno le cose nel caso di srambotto. Si rilegga la descrizione di Nigra (1888, P. XIII): "I caratteri esterni dello strambotto sono: strofa unica; versi endecasillabi; terminazione d'ogni verso regolarmente piana (parossitona); rima, assonanza o consonanza costante in ogni verso, cioè assenza di emistichi o versi non rimati, salvo però le non infrequenti, ma irregolari eccezioni; frequente parallelismo di rime alterne e di consonanze atone (àre-ìre-àre-ìre). L'unica strofa è composta di quattro, sei, otto, dieci o più versi". Se ben si guarda, questa descrizione abbraccia più cose di quante non ne escluda. Essa infatti esclude solo: 1) i distici (che Nigra non classifica direttamente, pur considerandoli matrice di tutto un gruppo dei suoi strambotti); 2) gli stornelli (^a b a'); 3) le forme in ottonari e in settenari di cui Nigra o non si occupò o non ebbe conoscenza, e cioè la villotta friulana, la battorina sarda (quando è in ottonari, dato che ve ne sono anche in endecasillabi, e in tal caso dovrebbero essere anch'esse strambotti!) e i mutos e mutettus della stessa regione. Ma tolte queste tre categorie, la descrizione abbraccia tutto: la quartina e l'ottava, la sestina e la decina, la canzuna siciliana e il rispetto toscano, gli schemi a rime alterne e quelli a rime baciate, i canti con consonanze atone controalterne e quelli senza, i testi con continuità di sviluppo e quelli con ripresa di parole e concetti o con divisione testa-coda ecc. ecc. Nè può dirsi che l'unificazione di tante forme diverse sot-

to un'unica denominazione sia stata fatta in forza di fatti oggettivi: per esempio in forza del fatto che tutte quelle forme, pur essendo diverse, sono chiamate sempre e ovunque con lo stesso nome di strambotti. Non è assolutamente così: la denominazione unica attribuita a un complesso di fatti non omogenei è frutto di una scelta di Nigra tra molpossibilità diverse e in linea di principio equivalenti. Tanto è vero che Schuchardt aveva fatto una scelta diversa, preferendo rispetto a strambotto!

Si veda infatti come Nigra arriva a scegliere il nome strambotto tra i molti possibili: esiste una serie di "nomi speciali": rispetto, canzuna, cantu, vilota ecc.; ma il vocabolo strambotto si trova "con la stessa precisa significazione" (la sottolineatura è nostra) in Piemonte (stranot, stramot, strambot), nell'Emilia, nelle Marche, in Toscana (nel Pistoiese), nelle provincie meridionali e in Sicilia (stramottu, strambottu)"; inoltre "strambotto è il nome più antico" che in Italia si dia "al breve canto che divide quasi esclusivamente con lo stornello...lo sterminato dominio del lirismo popolare italiano"; di conseguenza, essendo strambotto il nome più antico e "il nome più diffuso in tutta Italia" Nigra stima "di non dovere oramai adoperare altra denominazione" (1888, pp. XI-XII). E' chiaro di che si tratta: di un procedimento di scelte attraverso le quali si costruisce una nozione classificatoria: per le ragioni tali e tali (storiche, geografiche ecc.) decido di chiamare x oppure y tutti i fatti che abbiano le tali e tali caratteristiche. Un procedimento assolutamente legittimo, ma a due condizioni: la prima che le caratteristiche dei raggruppati siano veramente omogenee e veramente caratterizzanti; la seconda è che poi non si scambi per una unità reale quella che è soltanto il risultato di un nostro procedimento di scelte preferenziali. Ora, nel caso della nozione 'strambotto' si sono avuti ambedue gli

inconvenienti: da un lato i fatti raggruppati non sono nè così omogenei, nè così caratterizzati come ritennero Nigra, D'Ancona e poi gran parte della successiva tradizione di studi; dall'altro si è scambiato l'arbitrario raggruppamento dei fatti sotto una denominazione unica per una reale unità (magari con qualche piccolo correttivo di differenze interne) e si è andati alla ricerca dell'origine dello strambotto come se davvero lo strambotto fosse una cosa sola e non molte e diverse.

Nigra naturalmente era convinto che i fatti che chiamava con lo stesso nome fossero in realtà fatti identici; e indubbiamente identico è il genere letterario: canti per lo più brevi, d'amore e d'odio, che trattano con modi sostanzialmente identici situazioni sentimentali anch'essesostanzialmente identiche, ecc. ecc. Ma perchè allora escludere da questo quadro componimenti come le villotte friulane, le batterine e i mutos e i mutettus sardi, che sono anch'essi brevi, d'amore,ecc.? Per ragioni metriche, si dirà: infatti questi componimenti non usano l'endecasillabo, ecc. Ma allora perchè non tener conto delle differenze metriche che solcano altrettanto profondamente il campo del così detto strambotto? Forse che la misura del verso è fatto metrico più importante delle riprese o della consonanza atona controalterna? Perchè metter insieme la canzuna siciliana, la quartina piemontese e il rispetto toscano in forza del solo uso comune dell'endecasillabo e trascurando le altre profonde differenze metriche interne e esterne, e tenere distinte la villotta friulana e la quartina di endecasillabi a rima alterna solo perchè (pur nella perfetta identità dello schema di rime) l'una usa l'ottonario e l'altra usa l'endecasillabo? E perchè non chiamare sram-

botti anche i distici, visto che non sono nè stornelli (in senso stretto) nè villotte nè battorine ecc.? L'incertezza dei criteri usati per stabilire i confini dello strambotto è del tutto evidente, e del resto si è venuta storicamente rivelando, sia per il fatto che all'interno del campo che Nigra riteneva unitario si è sempre venuti distinguendo almeno il rispetto dall'ottava siciliana, sia per il fatto che agli strambotti di Nigra si sono venuti aggiungendo prima la villotta friulana e la battorina sarda e poi il distico. La questione che abbiamo proposto sarebbe di poca importanza se non fosse che sulla arbitraria delimitazione di Nigra si è in buona parte costruita tutta la "questione dello strambotto": la tesi dell'origine tetrastica di D'Ancona, o quelle dell'origine distica di altri autori, partono dal presupposto (indimostrato) che gli strambotti siano qualcosa di unico. Ma se il presupposto è errato, si spiegherà perchè la questione non possa trovare soluzione. La soluzione non c'è perchè il problema o non c'è o è sbagliato. Come si può pensare di trovare l'origine unica di una serie di fenomeni che sono profondamente diversi tra loro e che solo noi, per ragioni soggettive, abbiamo arbitrariamente unificato sotto un unico nome?

Cominciamo allora da un altro punto: vediamo se realmente è vero quel che Nigra pensava, e cioè che <u>lo stesso termine</u>, e cioè strambotto, avesse designato nel passato e designasse nel presente <u>la stessa e identica cosa</u> così in Sicilia come in Piemonte, così in Toscana come nelle Marche. E cominciamo dal presente, e cioè dalla analisi, sia pure sommaria, delle forme che Nigra unifica sotto la stessa denominazione.

9. Le forme metriche degli strambotti di Nigra.

"Lo strambotto - scrive Nigra a p. XXI - ammette una maggiore varietà di forme, delle quali accenniamo qui soltanto le principali. Le differenze che distinguono le varie forme derivano dalla maggiore o minore quantità dei versi del componimento, e dalla diversa combinazione delle rime o assonanze ". Da questo passo risultano subito chiare due cose : 1) che Nigra sceglie alcune forme e ne tralascia delle altre, senza dare ragione della sua scelta (dire che quelle prescelte sono "le principali" non significa nulla: principali per frequenza o per diffusione? principali per importanza storica o morfologica? insomma "principali" rispetto a quale criterio di valutazione?); 2) che Nigra considera unici elementi di distinzione tra le forme da lui raggrupate: a) il numero dei versi; b) la disposizione delle rime; e cioè non tiene conto, almeno in quasto momento, delle caratteristiche distintive di quella che Schuchardt aveva chiamato la "forma interna".

Data questa impostazione generale (scelta arbitraria di alcune forme così dette "principali" tra tutte le forme documentate; distinzione tra le forme basata unicamente sul numero dei versi e la disposizione delle rime), necessariamente ne doveva derivare che il gruppo "strambotto" dovesse contenere o escludere questa o quella forma metrica non in forza di una qualche loro profonda affinità o diversità, ma solo in forza di somiglianze o differenze superficiali.

E vediamo le cose più da vicino. Le forme metriche che Nigra descrive sono 10, e cioè 3 varietà di tetrastici, 3 varietà di esastici e 4 forme di ottave:

tetrastici:

1) a rima o assonanza alterna (e cioè, secondo la nostra convenzione, a b a'b'), cui talvolta si accompagna la consonanza atona controalterna (e cioè, per noi, ^a b a'b');

2) a rima baciata (a a'b b');

3) a rima abbracciata (a b b'a')

esastici:

1) quattro versi con rime alterne più due versi con rima baciata (e cioè a b a'b'c c'); "ordinariamente, aggiunge Nigra, i due ultimi versi ripetono il concetto e in gran parte le parole dei versi o nell'idea. Essi hanno quindi il carattere di un'aggiunta posteriore al primitivo tetrastico a rime alterne. Questa forma, perchè più frequente in Toscana che altrove, è anche detta sestina toscana" (secondo le nostre convenzioni nei casi genericamente indicati da Nigra lo schema deve registrare una distinzione tra testa e coda e la presenza di versus transformati: a b a'b',c c' oppure a b a'b', b'
c c' e simili)

2) sei versi con rima alterna (a b a'b'a"b"): forma, secondo Nigra, "nata senza dubbio o da mutilazione dell'ottava o da propagine del tetrastico";

3) sei versi con rime baciate (a a'b b'c c')

ottave:

1) otto versi con rime alterne e ordinariamente con consonanze atone controalterne, e cioè l'ottava siciliana (secondo le nostre convenzioni: ^a b a'b'a"b"a'"b'" oppure a b a'b'a"b"a'"b'"); a questo stesso tipo Nigra riconduce lo strambotto di Marittima e Campagna che, secondo la raccoltina di P.E.Visconti del 1830, è

di dieci versi con rime alterne (e non sempre con consonanza atona controalterna); ma gli ultimi due versi sono ripetizione testuale del primo e del secondo (per noi dunque: a b a'b'a"b"a"'b"'a b)

2) quattro versi con rime alterne e quattro versi cin rime baciate: ma "i quattro ultimi versi sono ripetizioni di parole o di concetti contenuti nei precedenti; cosicchè questa ottava si riduce essa pure, come la sestina Toscana, al tipo del tetrastico" (lo schema per noi sarà a b a'b',c c' $d^{c}d'^{c'}$ o simile);

3) sei versi con rime alterne e poi due versi a rima baciata, o cioè l'ottava classica (a b a'b'a"b"c c');

4) otto versi a rime baciate (a a' b b' c c' d d').

Il criterio seguito da Nigra, come abbiamo detto e come ora risulterà certamente chiaro, poggia esclusivamente sul numero dei versi o sullo schema delle rime: che poi ci sia o non ci sia la consonanza atona controalterna, che ci sia o non ci sia ripresa di concetti e di parole è fatto per lui secondario. Ne deriva che il complesso delle forme risulta omogeneo non perchè sia tale, ma perchè si è scelto un criterio classificatorio che non è in grado di mettere in rilievo certe differenze non trascurabili, mentre invece porta in primo piano certe affinità superficiali.

Per rendere più chiara la cosa scriviamo gli schemi isolati da Nigra secondo le convenzioni correnti (cosa che del resto già fece in uno specchio T. Ortolani, 1898 p. 32 anche se tralasciò i tetrastici).

Il quadro che ne risulta è allora il seguente:

di dieci versi con rime alterne (e non sempre con consonanza atona controalterna); ma gli ultimi due versi sono ripetizione testuale del primo e del secondo (per noi dunque: a b a'b'a"b"a"'b"'a b)

2) quattro versi con rime alterne e quattro versi cin rime baciate: ma "i quattro ultimi versi sono ripetizioni di parole o di concetti contenuti nei precedenti; cosicchè questa ottava si riduce essa pure, come la sestina Toscana, al tipo del tetrastico" (lo schema per noi sarà a b a'b',c c' $d^{c}d'^{c'}$ o simile);

3) sei versi con rime alterne e poi due versi a rima baciata, e cioè l'ottava classica (a b a'b'a"b"c c');

4) otto versi a rime baciate (a a' b b' c c' d d').

Il criterio seguito da Nigra, come abbiamo detto e come ora risulterà certamente chiaro, poggia esclusivamente sul numero dei versi o sullo schema delle rime: che poi ci sia o non ci sia la consonanza atona controalterna, che ci sia o non ci sia ripresa di concetti e di parole è fatto per lui secondario. Ne deriva che il complesso delle forme risulta omogeneo non perchè sia tale, ma perchè si è scelto un criterio classificatorio che non è in grado di mettere in rilievo certe differenze non trascurabili, mentre invece porta in primo piano certe affinità superficiali.

Per rendere più chiara la cosa scriviamo gli schemi isolati da Nigra secondo le convenzioni correnti (cosa che del resto già fece in uno specchio T. Ortolani, 1898 p. 32 anche se tralasciò i tetrastici).

Il quadro che ne risulta è allora il seguente:

	I	II	III
Tetrastici	ABAB	AABB	ABBA
Esastici	ABABCC ABABAB	AABBCC	
Ottave	ABABCCDD ABABABAB ABABABCC	AABBCCDD	

Annullate (anche dal punto di vista visivo) tutte le differenze di "forma interna", tutto appare omogeneo; e diviene anche facile ridurre le residue differenze di numero di versi per trovare le due forme originarie da cui deriva tutto il complesso. "Tutte le forme a rime baciate (e cioè la col. I del nostro specchio) sono propaggini del distico rimato", scrive infatti Nigra. Nè molto più difficile è il gioco per le altre forme. Quella a rime abbracciate (col. III) è così rara che può venire trascurata del tutto, come appunto Nigra fa. Quelle della col. I presentano qualche piccola difficoltà, però agevolmente superabile: basta togliere alla sestina e all'ottava toscane i versi di chiusa (CC oppure CCDD) che sono ripetizioni e aggiunte posteriori, dice Nigra, ed ecco che per lo strambotto "rimangono due prototipi soli, cioè il tetrastico a rime alterne, e l'ottava siciliana" e cioè ABAB e AB ABABAB. Ma non basta: a sua volta l'ottava siciliana "è in sostanza un doppio tetrastico a rime alterne" (e cioè ABAB + ABAB), come sembra possibile desumere dal fatto che in talune ottave siciliane c'è sempre una pausa dopo il quarto verso, o cambia addirittura l'assonanza. La conclusione è allora ovvia: "sembra perciò molto probabile che la forma archetipa dello strambotto sia il tetrastico endecasillabo con rime alterne" (o.c., p.XXII). Sono in sostanza lo stesso procedimento e le stesse conclusionidi

Alessandro D'Ancona, che dal canto suo volle addirittura teorizzare la perfezione eautossufficienza di quel tetrastico progenitore di tutti gli strambotti: "Data una volta la lusinga, la carezza musicale della rima, basta, ad appagare il desiderio dell'orecchio o dell'anima, l'alternazione di due desinenze in quattro versi; le successive ripercussioni ritmiche...vengono dallo studio ecc." (1906, p.350).

Ora qui noi non discutiamo se sia vero o no che il tetrastico a b a'b' stia all'origine di alcune forme; anzi abbiamo avuto occasione di osservare altrove (Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi cit., p. 34) che - carezze musicali a parte - il tetrastico a rime alterne è certo il nucleo minimo per l'esistenza della alternanza delle rime. Intendiamo invece segnalare la serie di arbitrarie semplificazioni attraverso le quali si giunge alla conclusione che il tetrastico a rime alterne è la matrice unica dello strambotto. E ciò non per demolire una teoria già caduta, ma perchè anwloghi errori e arbitrii stanno alla base di altre teorie consimili.

1) Le forme prese in con siderazione non sono tutte le forme documentate, ma sono soltanto quelle giudicate "principali"; per avventura tra le forme considerate (non si sa perchè) "secondarie" ci sono i tetrastici di forma a b c c' (segnalati appunto da Michele Barbi) i quali, se inseriti nel gruppo, rendono impossibile la sua riduzione al tetrastico a rime alterne;

2) Nel processo di riduzione alle forme originarie vengono trascurate senza motivazione esplicita le forme che ostacolerebbero il processo di semplificazione: non si parla infatti nè del tetrastico a rime abbracciate (ABBA) nè dell'ottava classica (AB

ABABCC);

3) Le matrici effettivamente trovate sono due: il distico AA, che sarebbe l'origine di tutte le forme a rime baciate (AABB, AABBCC, ecc.) e il tetrastico ABAB (da cui si originerebbero tutte le altre forme); tuttavia si afferma che la matrice degli strambotti è una sola;

4) La sottrazione dei versi, indispensabile per ritrovare la pretesa forma originaria, e cioè la eliminazione delle code e delle reduplicazioni, è fatta in modo formalistico e arbitrario: si butta via quel che dà fastidio, senza preoccuparsi di vedere se per caso ciò che si toglie (o ciò che si aggiunge) non comporti la eliminazione (o l'aggiunta) di fatti metrici essenziali e caratterizzanti.

Quest'ultimo punto, tra tutti, è il più delicato e importante perchè coinvolge una essenziale questione di metodo. Ne abbiamo già discorso a lungo l'anno passato, a proposito della possibilità (o meglio, impossibilità) di ridurre a una forma unica la struttura zoppa e la struttura paritetica dei mutos e mutettus (cfr. Struttura e origine morfologica cit., pp. 21 e 176 sgg.), per il fatto che la struttura zoppa e le sue derivazioni implicano la conoscenza e l'impiego di alcune tecniche metriche che viceversa non sono nè necessarie nè implicite nella struttura paritetica. Queste tecniche metriche, per i mutos e mutettus, sono gli ampliamenti, i versus transformati e le introduzioni progressive dei versi. Ora due di queste tecniche sono presenti anche in alcuni dei così detti strambottidi Nigra e D'Ancona; e più precisamente nei rispetti toscani di 6, 8 e più versi, nei quali si hanno appunto un ampliamento (la ripresa) e la variazione sinonimica o per iperbato dei ver-

si che costituiscono la ripresa. Ma non è questo il solo caso di tecniche specifiche: c'è anche quello, notevolmente importante, della consonanza a tona controalterna. Se si trascurano questi elementi sia nel ragionamento sia nelle schematizzazioni, il processo di eliminazione delle differenze ingombranti è facile ma assolutamente semplicistico. Se viceversa se ne tiene conto, non si ottengono più i risultati cari a Nigra e a D'Ancona.

Vediamo la cosa direttamente. Se lavoriamo sulle schematizzazioni correnti, già presentate nel quadro di qualche pagina addietro, il procedimento è il seguente: si mettono tra parentesi, per poi eliminarle, le aggiunzioni di verso e le reduplicazioni, e cioè

ABAB

ABAB(CC)

ABAB(CCDD)

ABAB(AB)

ABAB(ABAB)

In apparenza le cose che vengono tolte sono omogenee tra loro, e ciò che resta dopo le sottrazioni sembra identico. Ma è sufficiente rappresentare graficamente in modo più adeguato i fenomeni metrici interni perchè le omogeneità e le identità scompaiono quasi totalmente. Ecco infatti gli schemi più analitici delle forme descritte da Nigra (tralasciamo quelle che Nigra ha trascurato nella sua reductio ad unum):

1) a b a'b' 2) ^a b a'b'

3) a b a'b'c c' 4) a b a'b',$c^{b'}$ c'

5) a b a'b'a"b" 6) a b a'b',$c^{b'}$ c'd^{c}d',$^{c'}$ 7) ^a b a'b'a"b"a"'b"'

alle forme che si suppone costituiscano la derivazione, ciò che resta da spiegare è: che cosa mai c'è nella matrice

a b a'b'

che comporti (generi, faccia nascere ecc. ecc.) la consonanza atona controalterna (^) e dia cioè lo schema

a^b^a'^b'

o il suo ulteriore sviluppo in ottava? Che cosa mai c'è nella matrice suddetta che comporti uno sviluppo in riprese e con versus transformati o cioè dia schemi come

a b a'b',c$^{b'}$ c'

o i suoi prolungamenti a otto, dieci, dodici versi?

Un onere di prova di analoga natura naturalmente dovrà richiedersi anche a chi proponga soluzioni solo apparentemente diverse da quelle di Nigra e D'Ancona: parlare di distico invece che di tetrastico non cambia gran che le cose, a meno che non si sia in grado di dar ragione della genesi di ^ (consonanza atona controalterna), di + (variazione dei versi) ecc.

10. Ricapitolazione e sistemazione provvisoria dei dati acquisiti.

Possiamo ora ricapitolare i risultati di questo primo sguardo ai componimenti della tradizione orale e alle loro classificazioni ottocentesche:

stornello: nella formulazione diNigra è nozione univoca che caratterizza un fenomeno ben preciso e segna in modo netto il confine tra ciò che viene chiamato stornel-

lo e ciò che non viene detto tale;

strambotto: è nozione equivoca che include o esclude forme in modo soggettivo: non si tratta perciò di un gruppo unitario in sè e ben differenziato dagli altri gruppi, ma di un conglomerato di forme che non può essere preso come punto di riferimento per ulteriori elaborazioni, e tanto meno per la ricerca della forma originaria unica;

sua forma originaria: nè quella tetrastica proposta da Nigra e D'Ancona nè altre di altra natura, ma ottenute con procedimenti formalistici e semplicistici del medesimo tipo possono aspirare ad avere una qualsiasi validità; la varietà delle forme esterne (e soprattutto di quelle interne) dei così detti strambotti non può essere artificiosamente dimenticata, ma deve essere tenuta costantemente presente in ogni tentativo di individuazione delle matrici morfologiche.

sue forme effettive: quelle indicate da Nigra sono soltanto una parte delle forme realmente esistenti;inoltre quelle stesse indicate da Nigra presentano talune differenze "interne" che sono molto più importanti delle somiglianze o identità esterne e che non possono essere rappresentate con le schematizzazioni abituali; se viceversa gli schemi raffigurano adeguatamente i fenomeni metrici interni (come le consonanze atone controalterne, le riprese, i versus transformati) le forme sin qui incontrate appaiono le seguenti:

1) a b a'b' (tetrastico a rime alterne)

2) ^a b a'b' (tetrastico a rime alterne e consonanza atona controalterna)

3) a a'b b' (tetrastico a rime baciate)

4) a b b'a' (tetrastico a rime abbracciate)

5) a b c c' (tetrastico con verso libero, non notato da Nigra e D'Ancona, e segnalato da Barbi)

6) a b a'b'a"b" (esastico arime alterne)

7) a b a'b'c c' (esastico a rime alterne e chiusa a rima baciata: sesta rima classica)

8) a b a'b',c$^{b'}$ c' (rispetto toscano di 6 versi)

9) a a'b b'c c' (esastico a rime baciate)

10) a b a'b'a"b"a"'b"' (ottava arime alterne)

11) ^a b a'b'a"b"a"'b"' (ottava arime alterne e consonanza atona controalterna:ottava siciliana)

12) a b a'b',c c'd^{c}d'$^{c'}$ (rispetto toscano di 8 versi)

13) a b a'b'a"b"c c' (ottava arime alterne e chiusa baciata: ottava rima classica)

14) a b a'b'a"b"a"'b"'a b (ottava classica-e in qualche caso siciliana-con ripetizione finale dei due versi iniziali)

Se dunque potremo continuare a impiegare il termine stornello bon sapendo che cosa in realtà gli corrisponda, non altrettanto possiamo dire per strambotto. Un nome unico per una serie assai vasta di cose solo parzialmente omogenee è un intralcio e una fonte di equivoci e di falsi problemi. In altri termini la nozione classificatoria ottocentecca "strambotto" è inadeguata ai fenomeni che pretendeva di classificare unitariamente, e perciò - al di là dello schermo

del nome - bisognerà guardare direttamente alle forme. Ma poichè strambotto e rispetto sono nomi antichi, occorrerà affrontare prima il rapporto nome - cosa nel passato.

III

STRAMBOTTO E RISPETTO IN ITALIA DAL SECOLO XIII AL XVIII.

11. L'idea della continuità-identità e l'esigenza di un nuovo esame critico della documentazione.

Come abbiamo già visto, Nigra ritenne che 'strambotto' fosse "il nome più antico" del "breve canto che divide quasi esclusivamente con lo stornello, ma in proporzioni molto maggiori, lo sterminato dominio del lirismo popolare italiano" (1888, p. XII); e a testimonianza della antichità del nome citò (ivi,n. 2) una sacra rappresentazione (Miracolo di Nostra Donna d'uno che rinnegò Cristo), che Alessandro D'Ancona (1906, p. 26) attribuisce al sec. XV e nella quale si legge: "Mangiato ch'egli ànno, cantino qualche strambotto". In tal modo Nigra veniva ribadendo, quasi esclusivamente in base alla denominazione, l'idea di una sostanziale continuità tra antichi o antichissimi componimenti lirici e patrimonio poetico raccolto dalla voce dei volghi ottocenteschi.

Un tale collegamento in base ai nomi dei componimenti poetici era già stato stabilito assai prima di Nigra. Fin dal 1832, in quella Gita nel Pistoiese che costituisce una delle prime inchieste dirette di poesia popolare nella storia degli studi italiani, Niccolò Tommaseo aveva scritto a proposito dei canti raccolti a Cutigliano e in altri paesi contermini: "I rispetti poi il detto contadino li distingueva da' ramanzetti, che sono di tre soli versi; e i rispetti son di sei o d'otto o di dieci: e quelli che il detto uomo chiamava ramanzetti (vestigio delle tradizioni romanze), la Beatrice [contadina improvvisatrice di Pian degli Ontani] li diceva strambotti, come li avrebbe chiamati re Manfredi; e alla Sambuca sento che si dicono, come a Firenze, stornelli". In nota il Tommaseo segnalava (evidentemente traendo

l'indicazione dal Vocabolario della Crusca) che il termine 'rispetto' era stato usato da Pulci, Lorenzo dei Medici e Varchi, e 'strambotto' da Pulci, Allegri, Redi. Più tardi, dopo aver riprodotto il passo citato integrandolo con l'indicazione del nome di Matteo Spinello (e cioè del cronista cui si attribuivano gli apocrifi Diurnali che parlano di Manfredi cantore di strambotti), Tommaseo aggiungeva la seguente considerazione: "Singolare e doloroso pensare congiunto dal filo di un nome il secolo decimoterzo e il diciannovesimo, l'arte nascente e la sempre vergine natura, cortigiani e pastori, Sicilia e Cutigliano, una corte e un'osteria, Manfredi e Beatrice [di Pian degli Ontani]" (Canti popolari toscani, Venezia,1841, p. 7).

Al "filo del nome" si affidavano più tardi anche Carducci (1863, pp. 395 sgg.; cfr. anche il nostro paragrafo 2) e D'Ancona (1878, pp. 20 sgg.), arricchendo la documentazione delle antiche attestazioni dei termini 'strambotto' e 'rispetto', e sottolineando anche le più o meno effettive analogie o identità di forma metrica e di contenuti tra i rispetti e gli strambotti antichi e quelli della tradizione orale ottocentesca. Ma su tutte le considerazioni dominava il preconcetto sentimentale (così chiaramente formulato in termini patriottico-romantici da Tommaseo) della identità e continuità tra "l'arte nascente" dei primi secoli e "la vergine natura" dei volghi antichi e moderni. Così che si teneva l'occhio più alle somiglianze, anche superficiali, che non alle differenze (talora assai profonde); e inoltre, tra le numerose forme metriche degli strambotti e dei rispetti antichi e moderni, se ne sceglievano alcune, considerate come fondamentali e per così dire canoniche, e poi si dava il nome di strambotto e di rispetto a tutti i componimenti che presentassero quelle forme, anche se i componimenti in parola non avevano o non avevano avuto il nome di strambotto o di rispetto.

Si formava e si consolidava in tal modo la communis opinio che a

ciascun nome corrispondesse una cosa unica, sostanzialmente identica a sè stessa sia nel tempo (dalle origini ai nostri giorni) sia nello spazio (dalla Sicilia al Piemonte ecc.). Una opinio che si estese anche all'estrabot e (sia pure se in misura assai minore) al rospit dell'antico francese, all'estribot provenzale, all'estribote spagnolo ecc.

Ora è proprio su questa unicità e identità che sorgono i maggiori dubbi. Il "filo" dei nomi è certo un filo importante; ma il filo delle cose è assai più decisivo. E perciò, come abbiamo già più volte detto, occorrerà rifarsi anche alle cose.

Ripercorreremo dunque tutta la documentazione riguardante strambotto e rispetto, a cominciare dall'area italiana, con l'intento di verificare in quale misura siano valide le identità e le continuità sostenute da Tommaseo in poi .

Il metodo che adotteremo sarà assai semplice: quello di guardare alla documentazione con occhio libero da ogni preconcetto di identità-continuità, per distinguere in modo chiaro le certezze documentarie dalle ipotesi dei diversi studiosi. Vedremo allora che, a dispetto delle idee semplicistiche di unità e continuità, i documenti parlano in favore di una molteplicità di forme, tanto nel mondo italiano quanto (e più) nel mondo romanzo delle origini.

Le domande specifiche che ci proponiamo in questo esame possono essere così riassunte:

a) in quali e in quanti casi i termini 'strambotto' e 'rispetto' hanno avuto un inequivocabile valore tecnico-letterario (o musicale), e invece in quanti e quali casi hanno avuto significato non strettamente tecnico?

b) nei casi in cui il valore tecnico-letterario (o musicale) è certo, sono documentate inequivocabilmente da fonti coeve anche le cose letterarie che i due termini indicavano?

c) nei casi in cui, oltre ai nomi, sono documentate anche le cose,

quali sono le caratteristiche letterarie (di contenuto e soprattutto di forma) di tali cose?

d) che linee di unificazione e di distinzione si ricavano dagli accertamenti più sopra indicati?

Iniziamo dunque l'esame dei documenti sino ad oggi disponibili sulla storia italiana di 'strambotto' e 'rispetto'.

12. Quadro generale delle fonti documentarie in Italia dal secolo XIII al XVIII.

Le fonti documentarie sulla storia italiana di 'strambotto' e 'rispetto' e dei fatti metrico-letterari (o musicali) cui i due termini si collegano, possono all'ingrosso distribuirsi in tre periodi:

Secolo XIII-inizi del XV: i termini 'strambotto' e 'rispetto' sono rarissimi (il primo compare tre volte e il secondo una sola), e contemporaneamente manca ogni certezza sulla cosa (o le cose) che i due nomi a quel tempo designavano;

Secoli XV-XVI: i due termini hanno diffusione assai larga, e si accompagnano a un gran numero di testi letterari esplicitamente denominati strambotti e rispetti nelle scritture e nelle stampe;

Secoli XVII-XVIII: lessicografi, eruditi e trattatisti propongono le prime etimologie o definizioni di 'strambotto' e di 'rispetto', e descrivono i tipi metrico-letterari così denominati basandosi quasi esclusivamente sulla produzione quattro-cinquecentesca.

Anche se del tutto schematica e semplificatrice, questa suddivisione riesce inizialmente utile per rendere più agevole l'esposizione e la discussione dei singoli documenti.

13. Dal secolo XIII agli inizi del XV: a) strambotto; b) rispetto; c) esempi trecenteschi di strambotti e rispetti?; d) osservazioni finali.

a) Strambotto

Va innanzi tutto notato che le più antiche attestazioni italiane finora note sono tutte posteriori tanto a quelle francesi e provenzali (seconda metà del secolo XII), quanto a quelle spagnole (metà del secolo XIII). In verità Tommaseo e Carducci avevano fatto riferimento ai Diurnali di Matteo Spinelli da Giovinazzo, nei quali si avrebbe la prova dell'esistenza di strambotti fin dalla metà del duecento, dato che vi si dice che "lo Re", e cioè Manfredi figlio di Federico II, "spisso la notte asceva per Barletta cantando Strambuotti et canzone", e dato che il fatto sarebbe da porre sotto la data o del 1258 o del 1263 (D'Ancona,1906,pp. 24-25 e 25 n.1). Ma già D'Ancona (1878, pp. 20-21; 1906, l. c.) lasciava "da parte, non senza rincrescimento, questa testimonianza tanto utile all'assunto suo", dato che l'autenticità dei Diurnali veniva contestata con "argomenti di non lieve peso"; e altrettanto doveva fare G. A. Cesareo (Le origini della poesia lirica in Italia, Catania 1899, p. 29).

Altrettanto faremo noi (senza rincrescimonto e nonostante qualche tentativo di rivalutazione recente della autenticità dei Diurnali), dato che la cronaca del sedicente Matteo Spinelli è considerata dai competenti come una falsificazione messa insieme da Angelo Di Costanzo nel 1572 (R.M. Ruggieri,1953=1962, p. 36 e n.1). La prima attestazione italiana di 'strambotto' diviene dunque quella genovese attribuita al 1269, posto che sia valida la data assegnatagli dall'editore del documento (vedi oltre). La seconda, e cioè quella dell'Anonimo genovese, risale più agli inizi del '300 che non alla fine del '200, mentre la terza (di Simone Prodenzani) compare solo a no-

tevole distanza di tempo, e cioè agli inizi del '400.

Si noterà che nella nostra elencazione di documenti non è inclusa l'indicazione di quella che Ettore Li Gotti ha considerato essere la prima attestazione italiana, là dove scrive che la parola 'strambotto' è documentata "in Italia la prima volta, riferita a un componimento poetico, nel 1375-77 e precisamente nelle Allegorie sulle Metamorfosi di Ovidio di Giovanni di Bonsignore di Città di Castello" (1949, p. 702). Per Li Gotti (che a quel momento ignorava il documento genovese attribuito al 1269) la testimonianza fornita dall'Anonimo genovese non attesterebbe l'esistenza di un componimento detto 'strambotto': e in ciò potrebbe anche aver ragione (v. oltre). Ma il suo preteso documento del 1375-77 non può essere preso in considerazione. Infatti un sia pur sommario esame delle Allegorie di Bonsignore (che ho visto nell'edizione giuntina del 1497) non mi ha portato a rintracciare una qualsiasi menzione di strambotti; nè del resto Li Gotti precisa in alcun modo quale sia il passo cui intende riferirsi. Viceversa trovo che nel Vocabolario degli Accademici della Crusca, a cominciare dalla terza impressione che è del 1691, alla voce strambotto si ha la seguente indicazione: "All. State in Parnaso a cantar gli strambotti", poi così ampliata nella quarta impressione, e di lì integralmente riprodotta nel Dizionario Tommaseo-Bellini: "Alleg. Nove donne ch'al sole Al suon del filatoio State in Parnaso a cantar gli strambotti". Ora negli elenchi della Crusca e del Tommaseo-Bellini l'abbreviazione Alleg. si presta a qualche confusione, e può accadere di interpretarla erroneamente come abbreviatura di Allegorie sulle Metamorfosi di Ovidio del 1375-77, invece che correttamente come abbreviatura di Allegri Alessandro, poeta le cui opere videro la luce tra il 1605 e il 1613. Pertanto mi pare opportuno cancellare il Bonsignore dall'elenco delle testimonianze antiche di'strambotto', a meno che qualcuno più diligente o più fortunato non riesca a individuare il passo che a me non è stato concesso di trovare (e che dubito

assai che possa esistere).

Ma passiamo ora all'esame dei tre documenti superstiti: carta geno - genovese del I269 (?), passo dell'Anonimo genovese (fine del '200 o i- nizi del '300), passo del Saporetto di Simone Prudenzani.

o oo o

Carta genovese del I269 (?). Secondo quanto informa R. Giazotto (La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII seco- lo, Genova I95I, pp. 33 sgg) in un non precisato codice già della fa - miglia Sauli (contenente "saggi patristici in lingua greca del sec. X"), si troverebbe inserita "una carta pergamenacea" recante una componimen- to letterario al quale una annotazione, fatta con "scrittura della se- conda metà del XV secolo", attribuisce la data del I269.

Secondo le informazioni e la trascrizione di R. Giazotto, il compo - nimento comincia così:

I Xzenei jzi cum Maria
se fa bonna compagnia
per trouar ne 'l sepulchro
Jesu Christo forte e pulchro.

Dopo altre tre quartine di versi nella stessa misura, si hanno quattro linee in latino ("Benedicimus et gloriamus..."), e infine i versi seguenti:

De majo se canta
de junio se danza
per amor
et per possanza
de Kristo et Maria
pin de cortesia.

A fianco di questi versi (che secondo Giazotto costituirebbero il "ritornello" del testo che precede, mentre P. Toschi è d'avviso diver- so), sono scritte le due righe seguenti:

se canta supra sonum de straboto
domne alantor me prend' amor.

Il significato letterale di questa annotazione sembra chiaro: "si canta sopra la melodia di strambotto/ donne allor mi prend'amor". E' chiaro anche è il fatto che il termine 'straboto' ha qui un preciso valore tecnico, letterario o musicale: designa o un tipo di componimento o un tipo di melodia. Ma da questo punto in poi cominciano le incertezze (nelle quali si avvolge, senza districarsene, lo stesso editore del testo), e comincia la serie delle ipotesi più o meno arbitrarie.

Posto pure che "domne alantor me prend'amor" costituisca la citazione testuale dello 'straboto' sulla cui melodia doveva cantarsi il testo postillato, non è ben chiaro:

a) se "domne alantor etc." sia un verso un verso unico (come ogni tanto pensa il Giazotto) o un distico (come altre volte pensa lo stesso Giazotto e come mostra di ritenere per certo P. Toschi, 1957, pp. 212, 242);

b) se esso costituisca soltanto l'incipit (cui seguivano altri versi) o invece tutto intero lo 'straboto' (cfr. P. Toschi, l. c.);

c) nel caso che seguissero altri versi, quale ne fosse l'organizzazione strofica: una serie di distici a rima baciata, così da dare uno schema a a b b c c... oppure una o più strofe di cui "domne alantor me prend'amor" era ma ripresa iniziale, così da avere lo schema o di una ballata (piccola? minore? mezzana? vestita), o di tanta laude, o magari degli estribotes zagialeschi di Alfonso Alvarez de Villasandino (v. oltre)?

Ma ci sono anche altri legittimi dubbi: l'annotazione "si canta sopra la melodia..." deve proprio intendersi riferita alla parte finale del componimento religioso e cioé ai versi De majo se canta etc., come potrebbe la sua collocazione grafica (e come ritiene per certo Toschi, o.c., p. 241)? Ma come si risolve allora il problema della differenza dei metri (quadrisillabi tronchi o novenario tronco in Domne alantor etc., e invece senari con un ottonario graficamente divi-

so in due in De majo se canta etc.) ? Sarà da pensare invece come (pur tra oscillazioni) fa Giazotto (p. 44), che "quel supra sonum potrebbe essere riferito proprio alle strofe di ottonari", mentre la parte finale avrebbe avuto "un altro tema musicale, forse congenito con gli stessi versi"?

Mi pare del tutto chiaro chi il documento è troppo poco evidente in sè per consentire risposte univoche e non influenzate da pregiudizi o tesi precostituite. E' dunque buona norma non cercar di ricavarne di più di quanto esso inequivocabilmente dice, e cioé che il termine straboto vi indica un componimento cantato (con tutta probabilità di carattere amoroso), del quale però resta incerta ogni caratteristica metrica.

A Genova dunque, nel I269, sarebbero esistiti componimenti denominati strambotti: e non può non tenersi conto del fatto che la testimonianza immediatamente successiva nel tempo, quella dell'Anonimo genovese, proviene dalla stessa località; nè può trascurarsi il fatto che Genova ebbe i noti frequenti contatti con la Provenza, dove 'estribot =componimento poetico è attestato sei o sette volte nel periodo che va dalla metà del secolo XII alla metà del XIII secolo. Tuttavia si non può fare a meno di osservare che la datazione del documento genovese affermata dal Giazotto meriterebbe un più attento controllo: le indicazioni fornite dall'editore sono troppo poco circostanziate, e tutta la trattazione dell'argomento è troppo poco rigorosa, perché non nasca almeno qualche dubbio.

La pergamena fu inserita nel codice, come il Giazotto stesso afferma, nel secolo XV; la annotazione che fornisce la data del I269 è in " scrittura della seconda metà del secolo XV". Ora quale attendibilità si può concedere a questa così tarda indicazione? Quali elementi di datazione sono forniti invece dalla scrittura o da altri elementi oggettivamente analizzabili? Non ne sappiamo nulla, né l'editore ne dice alcunchè: si limita a prendere per buona la data segnata dallo

annotatore cinquecentesco. Tanto meno poi ci dice l'editore se la nota che ci interessa, e cioé Se canta supra sonum etc. sia della stessa mano che ha scritto il componimento I Xzenoijzi, o invece sia di altra mano, magari di quella cinquecentesca che ha scritto la data I269. Non affermo né nego: mi limito ad osservare che il problema della datazione del documento non può essere considerato risolto al di là di ogni ragionevole dubbio solo perché una annotazione di mano ignota, e per giunta posteriore di quasi due secoli alla data presunta, lo attribuisce all'I269. Occorrerà dunque procedere a un riesame diretto della carta così incertamente edita dal Giazotto non appena diverranno accessibili i codici sauliani (fra i quali dovrebbe trovarsi quello imprecisato che qui interessa), che oggi non sono consultabili a causa dei lavori di trasferimemto della Biblioteca che ne è attualmente depositaria. Ma fino al compimento di questo riesame sarà opportuna ogni più sospettosa cautela nel giovarsi del documento.

In conclusione: se la annotazione "se canta etc." è della stessa mano che ha scritto il componimento "I Xzeneijzi", e se veramente il componimento e la annotazione vanno attribuiti al I269, o comunque alla seconda metà del secolo XIII, allora (e solo allora) risulta certo che a Genova, nella seconda metà del '200, esisteva un componimento cantato detto 'straboto' di cui "Domne alantor etc." probabilmente costituisce un esempio. Ma anche nella migliore delle ipotesi (risoluzione positiva dei due se, e trasformazione del "probabilmente" in"certamente"), restano dubbi i caratteri metrici dello 'straboto', perché i dati disponibili lasciano aperto almeno due possibilità equivalenti: o quella di una serie di distici a rima baciata, o quella di uno dei tanti componimenti con ripresa iniziale (canzoni a ballo, laude, strofe zagialesca, etc.).

o o o

-Anonimo genovese (fine del sec. XIII -inizi del XIV). La seconda attestazione di 'strambotto', come abbiamo già detto, viene anch'essa da Genova, e si trova ai versi I26-27 del componimento 53 delle Rime dell'Anonimo genovese pubblicate da N. Lagomaggiore (Rime genovesi della fine del sec. XIII e del principio del XIV, in "Arch. Glottologico Italiano", II, I873, p. 232).

Di questa testimonianza così scrisse A. D'Ancona, che forse fu il primo a utilizzarla in relazione al problema dello strambotto:

"Parla l'Anonimo genovese ... della morte dell'uomo ricco vissuto in zogui e convij e iugorar, fra homi de corte e sonar con sivo - reli e tanbor, e poi lo vede giunto all'estremo della vita:

Or son andai li lor tanbuti
li sivoreli e li frauti;
Li strumenti e iugorai tuti
Alantor son fatti muti.
Tuta la soa compania
Vego star monto stremìa
Sì che in cexia ni in via
Non è alcun chi guari ria,
Ni vego in quelo scoto
Usar solazo ni stramboto.

Ove mi par chiaro che la voce stramboto, pretta maniata sorella dello strambot piemontese, dello strambottu siciliano e del toscano stram botto, non debba recarsi al senso dell'estribot provenzale, del francese estrabot o dell'estrambote castigliano, ma voglia designare, assai opportunamente, in luogo ove si moralizza sulla caducità delle gioie mondane, la forma più ingenua della poetica espressione di af - fetto alla donna"(I876, p. 2I; I906, pp. 25-26).

Anche in questo caso occorre ben distinguere quel che è certo da quel che è più o meno verisimile o del tutto ipotetico. Assolutamente certo è il fatto che il termine stramboto usato dall'Anonimo genovese alla fine delXIII o (forse più) all'inizio del XIV secolo è formalmente connesso con strambot, strambottu, strambotto, estribot, estrabot, estribote. Ma non altrettanto certo, pur se abbastanza verosimile, è che nel passo dell'Anonimo stramboto abbia valore tecni-

co-letterario (o musicale) e indichi cioè un tipo di poesia o almeno un motto recitato o cantato. Questa in verità é l'opinione prevalente da Alessandro D'Ancona a G.A. Cesareo(o.c., pp. 28-29), P. Toschi (1957, pp. 211 à 212), R. M. Ruggieri (1962, p.35), A. Pagliaro (1957-1958, pp.31-32). Tuttavia non sarà da passare sotto silenzio il fatto che E. Li Gotti si é così espresso in proposito: "Non riferibile a componimento poetico é la parola (stramboto) che si trova nel 53° componimento dell'anonimo genovese (1290-1320). Là ha tutta l'aria di essere un provenzalismo" (1949, p.702 n.4). Mancano purtroppo le esatte motivazioni di una così netta esclusione; ma si può abbastanza ragionevolmente supporre che esse stiano in ciò: a) pur se nei versi precedenti sono richiamati strumenti musicali, giochi, suonatori ecc., il passo specifico dell'Anonimo genovese non comporta che stramboto debba necessariamente avere un significato tecnico, e cioé indicare un tipo di componimento (o di melodia?): se scoto significa pasto o banchetto in taverna, e solazo é da intendersi come divertimento in genere (Ruggieri, o. c., p.35), stramboto può benissimo essere termine generico e non tecnico-letterario. Ed in effetti: b) nel provenzale e nel genovese moderni la parola ha significati generici e non tecnico-letterari: estrambor e estrambord valgono infatti in provenzale moderno, "transport d'enthousiasme, mouvement passionné, geste desordonné, contorsion... exaltation, délire, extravagance" (F. Mistral cit. da Ruggieri, O.c., p.60); e il genovese strambotu significa "Torheit, Unsinn, Fehler", e cioé sciocchezza, insensatezza, errore (REW, n. 8281, strabus, strambus). Pur restando notevolmente verisimile l'interpretazione prevalente di stramboto = componimento poetico, resta dunque almeno uno spiraglio di dubbio. E lo spiraglio si allarga quando poi si tenti di stabilire che tipo di componimento o di forma metrica fosse in effetti quello stramboto: amoroso o scherzoso-satirico? di una sola

strofe o di più?con quale schema di rime e misura di versi? Se la incertezza era già grande nel caso della carta genovese,che pur sembra fornire un incipit,diviene gigantesca e totale nel caso dei versi dell'Anonimo che ci dà solo una parola,stramboto, e per giunta in un contesto che non consente di escludere ogni dubbio sul valore tecnico-letterario comunemente attribuitole.

In conclusione: é certo che a Genova,agli inizi del secolo XIV o alla fine del XIII,fu usata la parola "stramboto";é pure certo che il termine indicava qualche cosa di allegro,festoso,mondano, e cioé conveniente con banchetti e sollazzi e contrastante invece con la condizione dell'uomo morto;é anche probabile (ma non assolutamente certo)che la parola indicasse un componimento poetico. Comunque ,anche in questa migliore eventualità,manca ogni indicazione non solo sulla forma metrica ma anche sul carattere del presunto componimento,giacché con il contesto sono compatibili sia un eventuale carattere amoroso sia uno satirico o simili.

° ° °

-Li Saporetto di Simone Prodenzani(I387-I440).

La terza ed ultima testimonianza di strambotto nel nostro primo periodo é assai tarda:appartiene quasi certamente al primo ventennio del 400,dato che si incontra nel Saporetto(e non nel Sollazzo, come spesso sié ripetuto a seguito di una svista di Li Gotti) di Simone Prodenzani(o Prudenzani) di Orvieto,attivo tra il I387 e il I440.Nonostante la sua data tarda,collochiamo questa testimonianza nel primo dei nostri periodi per il fatto che essa,come le precedenti e a differenza delle successive,ci fornisce il termine 'strambotto' ma non da indicazioni sufficienti sul carattere e la forma del componimento così denominato.

Il Saporetto è un poema in sonetti che descrive le cacce, i giochi, i trattenimenti di una compagnia elegante nella fantastica terra di Bellosguardo. Il sonetto 47, assieme al 48, narra del trattenimento musicale della settima serata, di cui protagonista è al solito il giovane Sollazzo, e dice così:

Quella sera cantaro ei madriale,
Canzon del Cieco, a modo perusacino,
Rondel franceschi de fra Bartolino,
Strambotti de Cicilia a la reale.
D'ogni cosa Solazo è principale,
Comme quel che de musica era pino;
El tenor gli tenea frate Agustino
E 'l contra mastro Pier de Iovanale.
Del Zaccara suoi cacce e suoi canzone,
Di frate Biasgio ancor ne disse alcuna,
Ch'eran melodiose, dolce e buone.
Un ruotol trasse puoi, che non solo una,
Scritte e solfate da tutte rasgione,
Ch'eran ben cento a 'vanzarne ognuna.

E' chiaro il valore tecnico del termine strambotti del verso 4: si tratta di un tipo di componimento cantato, così come i madrigali del v. 1, le canzoni dei vv. 2 e 9 sgg., i rondelli del v. 3, le cacce del v. 9. Ma ancora una volta le informazioni sul tipo e la forma metrica sono scarse: risulta evidente soltanto che non poteva trattarsi di componimenti "popolari" nel senso romantico della parola, nè di componimenti plebei, se venivano cantati insieme a madrigali, cacce, rondeaux, e soprattutto assieme a canzoni del Cieco, che è Francesco Landini e cioè "il nostro maggior maestro del sec. XIV, il più rappresentativo, il nostro Machaut", considerato "musico teorico e pratico mirabile" da Giovanni da Prato, elogiato da Cino Rinuccini e da Coluccio Salutati (cfr. S. Debenedetti, Il Sollazzo, contributi alla storia della Novella, della Poesia musicale e del Costume nel Trecento, Torino 1922, pp. 73-74, 81). Nel "rotolo"poi che Sollazzo svolge

(vv. 12-14) vi sono "ben cento" composizioni evidentemente culte, tra le quali il sonetto 48 indica (attraverso gli incipit) un madrigale di Petrarca musicato da Jacopo da Bologna, e altre ballate e madrigali musicati da maestri quali Giovanni da Cascia, Francesco Landini, Niccolò del Proposto. Repertorio aulico e di corte, dunque, nel quale la così detta "poesia popolare" non poteva trovar posto: e infatti S. Debenedetti (o.c., p. 83) dichiara che nel Saporetto ve ne è solo qualche raro accenno: gli strambotti del sonetto 47, le "Calate de Marittima e Campagna" e le "Canzon de Lombardia e de Romagna" dei vv. 6-7 del sonetto 32. Ma possiamo davvero pensare che queste calate e queste canzoni lombarde e romagnole fossero poesia "popolare"? Intanto non sappiamo proprio di che forme e generi si tratti, anche se Debenedetti ha ritenuto di poter supporre (ed altri hanno ripetuto senza tener conto del carattere fortemente dubitativo della sua espressione) che le calate "eran, forse, per le parole, ottave siciliane" (o.c., p. 72). Ma evidentemente Debenedetti si basava soltanto sul fatto che i canti di Marittima e Campagna pubblicati nel 1830 da Pietro Ercole Visconti hanno appunto lo schema dell'ottava siciliana (e cioè ABABABAB)! Quanto può dunque valere questa sua ipotesi sulla forma quattrocentesca delle calate? E posto anche che valga, non è forse vero che i componimenti della prima raccoltina del Visconti sono "con piena sicurezza" poesie certo "cantate e ripetute dal popolo, ma da questo attinte a libri", in parte identificati (A. D'Ancona, 1906, pp. 452 sgg.)? E' assai più ragionevole pensare che quegli strambotti di Sicilia, quelle calate di Marittima e Campagna, quelle canzoni lombarde e romagnole non siano affatto esempi di poesia delle classi umili, non siano affatto "dislivelli di cultura": sembrano piuttosto varietà regionali di una medesima cultura, nè più nè meno che i canti francesi o tedeschi o spagnoli ricordati nel sonetto 32, o il "modo peruscino" di cantare le canzoni di Francesco Landini del sonetto 47. Infatti, quando per una volta

la elegante brigata di Buonincontro fa proprio un modo non elegante e cortigiano, Prodenzani lo nota: la danza "a le braccia" dice infatti ai vv. 13-14 del son. 31, fu gustata da tutti "benchè sia villana". Ond'è che le altre danze regionali ricordate nello stesso sonetto e le canzoni che le accompagnavano (ivi compresa quella che inizia "La casa è bassa e la padrona è bella" di cui pur resta traccia in canti popolari raccolti nell'Ottocento o anche nel nostro secolo: v. oltre) faranno parte forse di"un repertorio musicale popolaresco" come dice Debenedetti (p. 69), ma non sono certo "contadineschi" o "villani".

Ma torniamo agli "strambotti de Cicilia a la reale". Quanto alla loro forma metrica (come già per le calate) ci si muove sul piano delle congetture o meglio dei "forse" senza altri appoggi. Debenedetti non si pronuncia e si limita a segnalare che gli strambotti erano "cari all'orecchio orvietano" dato che nel Diario del notaio ser Tommaso di Silvestro di Orvieto si registra,nel 1502, la morte di "Costantino del Mancino, giovane da bene, quale haviva una bonissima voce da cantare et dilectavase di cantare alcuna cosa de canto figurato et certe stramocte..." (o.c., p. 81 e n. 3). Ettore Li Gotti invece in un primo momento scrive recisamente (in un passo diretto a negare che il nome strambotto sia nato latterariamente in Sicilia): "gli 'strambotti de Cicilia a la reale' (cioè di otto versi) non sono che ottave" (1949, p. 705); ma più tardi attenua l'espressione e scrive: "ritengo che quando il Prodenzani parlava di strambotti di Sicilia intendesse accennare a canti popolari siciliani fors'anche ottave, analoghi a quelli che egli, col termine ormai corrente, chiamava strambotti, e che con riferimento alla musica di quel tempo potevano anche esser dette ciciliane" (1951, p. 63). Metterebbe conto di cercar di chiarire meglio che cosa significhi l'espressione "a la reale": per Li Gotti essa vale "di otto versi" senza più; Ruggieri a sua volta, ma senza chiarimenti, la cita a prova dell'origine italiana degli chants royaulz menzionati nel sec. XVI in una poesia attribuita a Clément Marot

(1962, p. 60 e 61 nota). Ma perchè "otto versi"? E lo chant royal non è una forma del tutto francese di carattere polistrofico (cinque strofe di undici versi con identità dell'undicesimo verso di ciascuna), mentre invece per gli strambotti menzionati da Prodenzani si pensa a composizioni monostrofiche?

In conclusione: è certo che in Simone Prodenzani (o meglio in Orvieto e più in genere nella cultura centro-italiana degli inizi del '400) 'strambotto' indicava un compnimento cantato. E' molto probabile che tale componimento fosse di carattere amoroso, ed è probabile che fosse "non villano". Manca però ogni indicazione diretta sulla forma metrica di tale componimento, e non è ancora chiaro che cosa significhi l'espressione "a la reale" e quali rapporti essa abbia con lo 'chant royal' polistrofico francese.

b) Rispetto

Di solito (e principalmente sulla scorta di quanto scrisse in proposito Carducci, 1863, p. 395: "del rispetto trovasi il nome solo nelle scritture del secolo XV") si ritiene che le prime menzioni del 'rispetto' in quanto componimento poetico risalgano al '400. Ma esiste almeno una menzione un po' più antica, ed è quella che si incontra nelle Rime di Francesco di Vannozzo (1340 circa - ?), il quale nel sonetto 139 (ediz. Medin, p.195) dice:

> Verun piacer non è che mi diletti,
> Manzar o ber, dormir non m'atalenta,
> Sonar liuto nè cantar rispetti...

Nessun dubbio che in questo contesto 'rispetti' indichi componimenti cantati; ma (come in tutta la restante documentazione di questo primo periodo) manca ogni indicazione, anche indiretta, su che cosa fossero esattamente i rispetti ai quali Vannozzo allude.

Nel canzoniere di Vannozzo non vi sono nè componimenti chiamati esplicitamente rispetti nè forme metriche che siano in qualche modo parago-

nabili, se non a quelle dei rispetti della tradizione orale otto-novecentesca, almeno a quelle dei rispetti quattrocenteschi. In verità E. Levi (F. di V. e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del sec. XIV, Firenze, 1908, p. 323) pensò che il componimento n. 196 di Vannozzo (ed. Medin, p. 201) potesse essere forse un "rispetto": il componimento, di 8 versi, ha un chiaro schema di madrigale (ABB. ACC. DD), ma poichè è corrotto, Levi pensava che forse si sarebbe potuto correggere in modo da avere lo schema ABBA. CC. DD, e cioè, a suo giudizio, "un vero e proprio rispetto". Ma l'ipotesi non ha fondamento perchè, posto pure che fosse possibile la correzione desiderata, lo schema ottenuto non sarebbe nè quello della maggioranza dei rispetti quattrocenteschi nè quello dei rispetti popolari moderni (v. oltre). Nè ha molto fondamento l'altra ipotesi dello stesso Levi (o. c., pp. 223-24) che Vannozzo confondesse il madrigale con il rispetto, anzi chiamasse esplicitamente madrigali i rispetti di sei versi: nel testo cui Levi fa riferimento (la frottola sulle nozze di casa Malipier, n. 78, pp. 100 sgg. ed. Medin), Vannozzo chiama ora canzone ora madrigale ora ballata i canti che Affenido e la sposa si scambiano durante le nozze e che sono in ottonari (e non in endecasillabi) e hanno i seguenti schemi: a b b a, c d c d d d; a a b b a, c d c d d d. Non c'è dunque gran che in comune con i rispetti di qualsiasi tipo.

Se mai si potrebbe notare che tra le rime di Giovanni Dondi dall'Orologio (morto nel 1384), anche lui veneto e in corrispondenza con il Vannozzo, si trovano quattro componimenti di otto versi che hanno lo schema ABABCCDD (A. Medin, Le rime di G. Dondi dall'Orologio, nn. XLI, XLV, LI, LIII). Ma tra i quattro componimenti (del cui schema dovremo riparlare) uno solo reca una intitolazione coeva al codice: e questa intitolazione non è 'rispetto', ma invece "mandriale" e cioè madrigale. Può darsi che si trattasse di testi musicati a madrigale, ma che invece erano chiamati 'rispetti' quanto al testo letterario.

Può darsi; ma quello che è certo è che i rispetti di Vannozzo, così come gli strambotti dell'Anonimo Genovese e di Simone Prodenzani restano senza alcuna connessione diretta e incontrovertibile con uno qualsiasi dei fatti metrici attestati nel '200-'300. Di contro, i componimenti che gli editori moderni, a cominciare dalla fine dell'Ottocento, hanno messo in luce con i nomi di strambotti o rispetti del secolo XIV non recano mai questa intitolazione nelle fonti coeve (v. oltre).

In conclusione: è certo che in F. di Vannozzo (o più in generale nella cultura settentrionale della fine del '300) 'rispetto' indica un componimento cantato, il quale molto probabilmente aveva carattere amoroso. Però manca ogni indicazione diretta sulla forma di tale componimento.

c) esempi trecenteschi di strambotti e rispetti?

In sostanza le quattro menzioni di strambotto e di rispetto che si incontrano in Italia dalla seconda metà del sec. XIII ai primi anni del sec. XV non ci dicono nulla sulla forma metrica dei componimenti a quel tempo così denominati. Ma allora, ci si dirà, che conto dobbiamo fare di tutti quei testi che gli editori della fine del secolo scorso e dei primi anni del nostro hanno dato alle stampe con la denominazione di strambotti o rispetti del secolo XIV?

Dirò subito che, a quanto mi risulta (ma sarei lieto se le cose stessero diversamente), neppure uno di tali componimenti reca nei codici o comunque nelle fonti coeve la intitolazione si strambotto o di rispetto. Si incontrano sì nel Trecento componimenti che la fonte coeva chiama esplicitamente "siciliana" o "napolitana", ma non componimenti denominati rispetto o strambotto. In sostanza è accaduto questo: che essendosi fissate nella mente degli editori le forme dei componimenti che nel '400 o nel '500 vennero chiamate rispetti o strambotti,

ogni volta che questi editori hanno trovato componimenti trecenteschi con tali forme li hanno chiamati rispetti o strambotti, anche se essi recavano nella fonte un'altra intitolazione. Ma in realtà questi pretesi rispetti o strambotti trecenteschi al massimo testimoniano che nel '300 esistevano talune forme metriche che in seguito verranno chiamate rispetto o strambotto; e in nessun caso possono provare che gli strambotti menzionati dalla carta di Genova, dall'Anonimo genovese o da Simone Prodenzani, e i rispetti nominati da Francesco di Vannozzo avessero proprio (e tutti) quelle forme. Si può supporre di sì, soprattutto per gli anni più tardi; ma a patto di tener fermo che si tratta di una supposizione, legittima e probabile quanto si vuole, ma sempre supposizione: e cioè cosa da provare e non certezza da cui muovere per ulteriori argomentazioni o congetture.

Quel che c'è da fare dunque con questo materiale di presunti rispetti o strambotti trecenteschi è di identificarne le forme metriche e non di attribuire loro una denominazione che le fonti non danno. In verità il compito reale è assai più vasto: per ricostruire la genesi storica e morfologica dei componimenti ancora vivi nella tradizione orale otto-novecentesca, l'analisi delle forme metriche antiche non può limitarsi ai componimenti che gli editori moderni hanno denominato strambotti o rispetti: essa invece dovrà estendersi anche ai componimenti cui le fonti attribuiscono altre intitolazioni, e dovrà prendere in attenta considerazione anche forme polistrofiche, come ad esempio alcuni tipi di canzone a ballo. Ma è compito oneroso, da affrontare in altra sede. Qui basti una prima rassegna metrica del materiale documentario trecentesco che gli editori moderni hanno ritenuto di intitolare rispetto o strambotto.

Si tratta in genere di documenti tardi: più della fine che della seconda metà del '300; e in qualche caso l'attribuzione stessa al secolo XIV resta fortemente dubbia. Nè escluderei che se uno studioso competente e attento riprendesse l'esame dei codici, più d'una delle datazio

ni proposte dagli editori diverrebbe meno ottimistica. Per fare un esempio: il primo dei codici bolognesi messi in luce da G. Zaccagnini (Rispetti bolognesi dei secoli XIV-XV, in "Aevum", 1936 pp. 205-279), secondo quanto afferma l'editore, sarebbe di "scrittura certamente della fine del sec. XIV"; ma tra gli 82 rispetti del codice ve ne è uno che, come segnala lo stesso editore, è vicinissimo a uno dei rispetti del Poliziano: saremmo dunque dinanzi a una 'fonte' popolare o almeno semiletteraria di Poliziano, a una fonte trecentesca e per giunta bolognese? O non è più probabile che la datazione attribuita alla scrittura del codice sia troppo ottimistica?

Ma ammettiamo pure che tutti i presunti rispetti e strambotti di cui ci stiamo occupando siano veramente del '300 e vediamo quali forme metriche essi ci presentano.

Finora non è stato condotto un esame metrico accurato di tutti questi componimenti, e neppure noi potremo condurlo in modo veramente esauriente. Tuttavia dai testi che abbiamo potuto finora prendere in esame risulta che le forme attestate sono le seguenti:

1) sesta rima classica: ABABCC (cfr. Carducci, Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV, Pisa 1871, libro II, n. XXXVI ; G. Zaccagnini, o.c., n. XXI);

2) ottava rima classica ABABABCC (Carducci, l.c. , n. XXXVII; G. Zaccagnini, o.c., numerosissimi esempi; cfr. anche il frammento siciliano "S'eu passu un'altra volta e non la viju", pubblicato nel 1906 da S. Chiaromonte, che fu o un sonetto o una ottava classica);

3) ottava rima classica con presenza forse non casuale della consonanza atona controalterna (cfr. G. Zaccagnini, o. c., nn. XXXVI, XXXVIII, XL, XLVI, LX, LXXIII, LXXVI); ma si tratta di fenomeno dubbio e da studiare meglio;

4) esastico siciliano ABABAB senza consonanza atona controalterna (cfr. Carducci, l.c., nn. XXXIII, XXXV: ma non è possibile decidere se per caso non si tratti di una ottava o classica o siciliana mutila

degli ultimi due versi);

4) ottava siciliana ABABABAB senza consonanza atona controalterna (Carducci, l.c., n. XXXIV; Zaccagnini, o.c., nn. V, VII);

5) ottava di forma ABABCCDD (Carducci, 1870, pp. 358-59 e 367; Rime di G. Dondi dall'Orologio, ed. Medin, nn. XLI, XLV, LI, LIII; vedi anche la non molto fondata proposta di correzione di un madrigale di Vannozzo fatta da E.Levi).

Le forme che abbiamo elencato ci vengono attestate da componimenti costituiti da strofe del tutto isolate, per cui si può presumere che si trattasse effettivamente di componimenti monostrofici. Ma ci sono anche esempi nei quali alcune delle forme suddette, più o meno immediatamente evidenti, appaiono in componimenti 'continuati' e cioè polistrofici: si vedano i componimenti pubblicati in Carducci, Cantilene cit., ai nn. XXX, XXXI, XXXII. Il primo (n. XXX) è una serie di 14 endecasillabi che sono costituiti da due esastici siciliani continuati sia per il senso sia per il fatto che ad essi segue una sorta di chiusa a rima baciata, rimante con l'ultimo verso del secondo esastico: ABABAB, CDCDCD, DD. Il secondo (n.XXXI), per il quale il Carducci suppose la perdita di quattro versi dopo il quarto e di due dopo il decimo, è costituito da 19 versi che sembrano il risultato del legame tra varie strofe successive, dato che il senso continua, che le rime sono ABAB CDCDCD CACAEAEAA, (oppure EFEFGFGFA?), e infine che il verso iniziale viene ripetuto alla fine. Il terzo (n. XXXII) è di dodici versi; anche per esso Carducci suppose una lacuna nella seconda stanza, ma comunque si tratta di due strofe, sia per il senso sia per il cambiamento delle rime: lo schema è infatti ABABABAB CDCD. Varrà anche la pena di notare, a titolo di memoria per ulteriori studi, che sono prorpio questi componimenti 'continuati' o polistrofici quelli che hanno trovato continuazione nella tradizione orale (vedi esempi in D'Ancona, 1906, pp. 27 sgg.). Ma per il momento dobbiamo lasciare da parte l'esame di questi tre casi di probabile polistrofismo.

Torniamo invece alle forme attestateci da singole strofe isolate. Si noterà che gli esempi di ottave siciliane (ABABABAB) sono scarsi e soprattutto sono privi della consonanza atona controalterna. Tale consonanza controalterna compare invece in alcune ottave rime classiche (ABABABCC); ma non è possibile per il momento decidere se si tratti o no di un fatto casuale.

Tra tutte, la forma più interessante è quella dell'ottava con schema ABABCCDD: essa infatti non è molto frequente negli strambotti e rispetti dei secoli XV-XVI, e inoltre sembra identica a quella dai rispetti toscani della tradizione orale otto-novecentesca. Esaminiamola più da vicino. Come abbiamo detto, questa forma ci è testimoniata nel '300 da quattro componimenti di G. Dondi dall'Orologio, e da tre componimenti messi in luce da Carducci che li giudicò trecenteschi e li dichiarò i soli da lui incontrati nelle sue "ricerche su la poesia popolare italiana dei primi tre secoli, nè poche nè indiligenti" (1870, p. 359). Noteremo anzitutto che uno solo di questi sette componimenti reca una intitolazione antica, ed è l'ottava di G. Dondi che è detta "madriale". Noteremo poi che le tre ottave pubblicate da Carducci risultano musicate la prima da Magister Jacobus de Bononia, la seconda da Magister Jovannes de Florentia, la terza dallo stesso e da Giovanni da Cascia (Carducci, 1870, pp. 358-59 e 367). Carducci considerò le tre ottave come esempi di veri rispetti nel trecento; per le quattro ottave di G. Dondi, Ettore Li Gotti parlò anche lui di "rispetto o, per meglio dire /del/la forma che va sotto questo nome" (1949,p. 705). Ma queste affermazioni ci sembrano azzardate, non solo per quel che riguarda il nome (l'unico che compare è quello di "madrigale" e non quello di rispetto), ma anche per la forma. Quest'ultima infatti è solo in apparenza simile a quella resaci familiare dai rispetti toscani della tradizione orale: identico è lo schema esterno della disposizione delle rime, ma profondamente diverso il meccanismo interno.

Si legga infatti uno qualsiasi dei componimenti sopra citati, per esempio il terzo pubblicato da Carducci:

Donna già fui gentile innamorata,
Facendo al servo mio dolze sembiante;
Or son in biscia orribil tramutata
Sol per uccider questo falso amante.
Non so come 'l suo cor mai lo soferse,
Ch'a dirmi villania si discoperse.
Come di tormentarlo sarò sazia,
Tornerò donna e renderogli grazia.

Si legga ora uno qualsiasi dei tanti rispetti toscani della tradizione orale otto-novecentesca:

Quando nasceste, fior di paradiso,
A Roma vi portonno a battezzare;
Il papa santo vi scoprì il bel viso,
E grazia chiese d'esservi compare.
Vostra madre vi vedde tanto bella:
Nome vi messe la Diana stella.
Vostra madre vi vedde tanto cara:
Nome vi messe la stella Diana.

A un esame superficiale lo schema sembra lo stesso nei due casi: ABABCCDD. Ma un minimo di attenzione basta a dirci che nel rispetto toscano c'è un meccanismo che nell'ottava trecentesca manca del tutto: la coda parallelistica di versus transformati: Vostra madre vi vedde tanto bella/ Vostra madre vi vedde tanto cara; Nome vi messe la Diana stella/ Nome vi messe la stella Diana. Per cui gli schemi dei due componimenti, se indicati con simboli adeguati, risultano completamente diversi. Il primo infatti è:

a b a' b' c c' d d'

e invece il secondo:

a b a' b' c c' d ^{c} d' $^{c'}$.

E gli schemi semplificati saranno rispettivamente ABABCCDD nel primo caso, e ABAB+CCDD nel secondo.

d) Osservazioni finali

In sostanza, nel giro di circa centocinquanta anni, i termini 'strambotto' e 'rispetto' sono attestati complessivamente solo quattro volte, e solo in documenti che riguardano l'Italia centro-settentrionale: la Sicilia, pretesa patria dello strambotto, è dunque assente; e l'unico testo siciliano utilizzabile per questo primo periodo o è un sonetto o è una ottava classica. Inoltre il documento che oggi si considera come il più antico. (la carte genovese) usa certamente il termine strambotto con significato tecnico-letterario, ma lascia molto in dubbio sulla sua reale datazione; viceversa il secondo documento (il passo dell'Anonimo genovese) lascia in dubbio sul valore che in esso ha il termine 'straboto' che può benissimo essere puramente generico e non tecnico-letterario. I due soli documenti certi sia quanto a datazione (pur se oscillante) sia quanto al valore dei termini impiegati sono dunque la menzione di rispetto in Francesco di Vannozzo e quella di strambotto in Simone Prodenzani; ma si tratta di documenti relativamente tardi (fine del '300, inizi del '400), che inoltre non forniscono (come del resto tutti gli altri di questo primo periodo) alcuna indicazione sul genere e sulla forma effettiva dei componimenti detti rispetti e strambotti. In tutti e quattro i casi finora esaminati manca infatti ogni documentazione precisa dei testi cui i termini rispetto e strambotto si riferivano; e il documento fornito dalla annotazione della carta genovese, a parte le riserve sulla datazione, non permette di decidere nè se "domne alantor" sia o no un incipit di 'straboto', nè comunque quale fosse la forma di tale 'straboto'.

D'altro canto va notato che i testi editi modernamente come "strambotti e rispetti del secolo XIV" non recano mai tali intitolazioni nelle fonti coeve; le denominazioni sono state loro attribuite dagli editori otto-novecenteschi i quali, viste talune rassomiglianze formali con strambotti e rispetti del quattro-cinquecento o della tradizione

prima volta nella nostra storia letteraria i termini di rispetto e di strambotto non sono soltanto dei nomi ,ma appaiano direttamente collegati ai testi letterari di cui costituiscono appunto la denominazione. Diviene perciò superflua la elencazione delle numerose attestazioni isolate dei due termini (si vedano ad es. quelle indicate nel Vocabolario della Crusca o in D'Ancona, 1906, p. 26); e non è neppure possibile un elenco di tutte le raccolte manoscritte o a stampa che contengono i componimenti più o meno esplicitamente chiamati strambotti e rispetti (v. par. 2)

Più importante sarebbe un articolato quadro della vicenda del "genere" strambotto-rispetto nel mondo quattro-cinquecentesco; ma purtroppo mancano in proposito studi d'insieme, e un lavoro ex novo esorbiterebbe dai compiti che ci siamo prefissi. Ci limiteremo pertanto a segnare solo alcune indicazioni molto sommarie.

Tra gli autori culti finora noti il più antico sembra essere il patrizio veneziano Leonardo Giustinian (1388-1436) che operò nella prima metà del '400. A lui si assegnano per unanime consenso degli studiosi 27 strambotti editi da A. D'Ancona (1906, pp.543 sgg.), mentre altri 24 attribuitigli da T. Ortolani (cfr. 1898, pp. 59 sgg.) non sono generalmnete considerati suoi (V. Rossi, Il Quattrocento, Milano 1933, p.272 n.2). Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire se il nome di "strambotti" fu dato alle ottave di Giustinian dall'autore stesso o da altri, e comunque in quale epoca. E. Li Gotti (1949,p.708,n.3) nota che il titolo "strambotti d'amore" risale per Giustinian, almeno a una stampa del 1485 (evidentemente si tratta di quella segnalata da Severino Ferrari nella sua "Biblioteca di letteratura popolare italiana", II, 1883, p.15). Tuttavia sarà da notare che c'è un'indizio di una più antica attribuzione del titolo "strambotti" a composizioni del Giustinian: il

codice udinese Ottelio, datato al 1470, reca infatti alcuni componimenti del patrizio veneziano tra le 36 ottave che intitola "stramoti" (G. D'Aronco, Strambotti del sec. XV tratti dal codice udinese Ottellio, Udine 1951). Ma anche in questo caso si resta nella seconda metà del secolo.

Alla metà del '400 invece risale certamente un preciso documento della unione diretta tra il termine "rispetto" e un gruppo di testi toscani: si tratta del codice magliabechiano strozziano 1008 (finito di scrivere nel 1453) che reca i diciotto componimenti (quasi sempre di forma ABABABCC) intitolati Rispetti per Tisbe copiati (dopo i saggi, quasi integrali, forniti da D'Ancona e Carducci, ripubblicati al completo da Severino Ferrari nella sua "Biblioteca" cit., I, 1882, pp. 87-96). Alla metà del '400 sembra da collocare pure il codice riccardiano 2816 dal quale L. Gentile trasse cinque testi (anch'essi toscani per lingua, ma di forma in parte diversa dall'ottava classica: v. oltre), che furono poi ristampati da S. Ferrari ("Biblioteca" cit., I, pp. 75-78). Come riferisce il Ferrari, L. Gentile datò il codice alla metà del sec. XV, o poco appresso; e per il Ferrari i cinque componimenti sarebbero "i più antichi esempi del rispetto toscano nella sua forma campagnola". Ma a parte le considerazioni sulla forma che dovremo fare più oltre, qui non possiamo non rilevare che nel codice i cinque componimenti "avevano prima il titolo di sonetto", e che questo titolo fu poi cancellato e sostituito con quello di canzona (o.c., p. 77, n. 1); la denominazione "rispetti" compare invece nell'indice ("Cinque canzoni o rispetti amorosi"), che però costituisce una aggiunta posteriore (o.c., pp. 76, 75).

Alla metà del '400 si fa risalire anche un codice laurenziano (laur. pl. XC sup. n. LXXXIX: cfr. Carducci XX, p. 403; S. Ferrari, "Biblioteca" cit. 1 , pp. 97-100) che reca sette componimenti toscani intitolati

" tranbotti" . Se la datazione del codice è esatta, si avrebbe qui uno dei più antichi documenti della unione tra il termine "strambotto" e i componimenti così denominati.

Nella seconda metà del secolo XIV si collocano i ben noti 'rispetti' del Poliziano (1454-94),che si sogliono dividere in "spicciolati" e "continuati",e gli 'strambotti' di Luigi Pulci (1432-84): anche per questi componimenti occorrerebbe stabilire a quale data risalga la prima attribuzione delle denominazioni " rispetto" e "stambotto". Agli stessi anni appartengono, sempre in ambiente fiorentino, la Nencia da Barberino (attribuita generalmente a Lorenzo il Magnifico), e l'imitazione caricaturale che Pulci ne fece nella sua Beca da Dicomano. Alessandro D'Ancona (e altri prima e dopo di lui) hanno considerato come "rispetti" le ottave dei due poemetti; sarà da dire che piuttosto si tratta di "stanze rusticali"(o "stanze alla contadinesca" come dirà poi Crescimbeni): poemetti in ottave classiche che trattano di rustici amori in modo più o meno divertito e ironico, e che quindi in larga misura sono diversi dai rispetti e dagli strambotti "spicciolati" e cioè monostrofici.

I documenti che abbiamo visto fino a questo punto sono tutti appartenenti all'Italia settentrionale e centrale: assente risulta invece l'Italia meridionale.Il fatto è che i primi documenti certi della produzione meridionale di strambotti appaiono soltanto nella seconda metà del '400. Al 1468 risale infatti la raccolta di rimatori meridionali messa insieme da Giovanni Cantelmo, conte di Popoli, la quale contiene "strambotti , plebei per argomento e per forma" e ballate ottonarie "alle quali quei rimatori sogliono accodare uno strambotto, che ne riassume il pensiero e riprende le due rime (o almeno una) del ritornello" (V. Rossi, Il quattrocento cit., pp. 496,.497). Quest'uso dello strambotto come coda d'altri componimenti (che trova riscontro in Spagna: v. oltre) è tipicamente meridionale. Lo praticò ad esempio,

usando la forma dell'ottava siciliana, Francesco Galeota, familiare di re e principi aragonesi, morto nel 1497 (F. Torraca, Discussioni e ricerche letterarie, Livorno 1888, pp. 119 sgg.). Si vedano anche le Rime di Antonio Ricco, anch'egli napoletano, "in piè d'ogni barzelletta delle quali è posto uno strambotto colla rubrica Strambotto subsequente a la predicta barzelletta"(G.M.Crescimbeni, Istoria più avanti cit., I, p. 204). La produzione meridionale di strambotti fu abbondante: tra gli altri va ricordato particolarmente Francesco Gareth, detto il Cariteo, che venne a Napoli dalla Catalogna nel 1467-68, e che incluse strambotti (ma "quasi tutti in forma d'ottave perfette") nella prima stampa delle sue rime (Endimione, 1506). Li escluse però dalla seconda edizione (Rossi, o.c., pp. 500, 502) dando così uno dei primi segni di quel distacco dal genere strambottistico di cui si avranno più decise manifestazioni nel corso del '500.

Ma per intanto la voga cortigiana e signorile degli strambotti era nel suo pieno fiorire. E' questo infatti il tempo di Serafino de' Cimminelli dall'Aquila, noto sopratutto come Serafino Aquilano (1446-1500), che si dice fosse spinto a comporre i suoi strambolotti dall'esempio del Cariteo, e che raggiunse larghissima fama sia per gli strambotti sia per i sonetti (pei quali emulò il Tebaldeo), come mostrano le numerosissime edizioni dei suoi versi che "nel 1516 già toccavano la ventina" (V.Rossi,o.c., p.544). E numerosi furono i seguaci di Serafino, non solo nelle corti dell'Italia settentrionale dove egli più direttamente operò dopo gli inizi napoletani, ma in vari luoghi d'Italia. Tra i molti ricorderemo innanzi tutto il modenese Panfilo Sasso(1455-1527) e il fiorentino Francesco Cei (1471-1505), la cui produzione strambottistica è stata ripubblicata da Severino Ferrari ("Biblioteca" cit., pp. 275 sgg.; 301 sgg.). Ma più in generale può dirsi con Vittorio Rossi(o.c., p. 548) che "la maniera di Serafino e del Tebaldeo trionfava alla fine del secolo, quando sulle orme di quei due s'erano messi Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo , Bernardo Accolti da Arezzo, improvvisatosi festeg-

giatissimi, l'uno sulle piazze dinanzi al popolo, l'altro negli aristocratici convegni, Benedetto da Cingoli, Timoteo Bendidio da Ferrara, Vincenzo Calmeta, Jacopo Corsi fiorentino e cent'altri. Nelle corti di Milano, di Mantova, di Ferrara, d'Urbino lo strambotto svenevole messo in voga da Serafino era il genere preferito. Breve e ormai ischeletritosi in certi moduli fissi, esso riusciva di facile composizione e tentava spesso la vena di gentiluomini tutt'altro che cari ad Apollo. La musica da cui era accompagnato e il canto parevano ridonar vita allo scheletro. Nè il secolo nuovo ebbe subito in fastidio la maniera e le forme liriche instaurate dal precedente, chè ne' primi decenni del Cinquecento si misero a stampa ed ebbero fortuna l'Opera nova amorosa del Notturno Napoletano, le Selve di Marcello Filosseno, i Libri d'Amore variamente intitolati di Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, il Tyrocinio delle cose vulgari del bolognese Diomede Guidalotti, il Fior de Delia di Antonio Ricco napoletano e va' discorrendo, opere tutte che per dritta linea discendono, anche se accolgono in maggior copia elementi d'altra origine, dai canzonieri di messer Antonio Tebaldeo e del 'facondissimo poeta' Serafino".

La produzione e la voga degli strambotti de laude, de historia, de lamento, de comparazione ecc.. continuarono per un buo tratto nel sec. XVI: ancora nel 1544 a Venezia si ristampava una raccolta di Strambotti alla Villanesca di Pietro Aretino (cfrr. Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, 1739-52, vol.II, libro II, p. 291; v. anche D'Ancona, 1906, p. 160, n.2); e tra il 1580 e il 1590 Tommaso Garzoni, nella sua Piazza Universale di tutte le professioni così descriveva lo strumentario poetico del 'ruffiano' dei suoi tempi: "Porta seco i sonetti del Petrarca, le rime del Cieco d'Adria, l'Arcadia del Sannazaro, i Madrigali del Parabosco, il Furioso, l'Amadigi, l'Anguilara, il Dolce, il Tasso, e sopra tutto i Strambotti d'Olimpo da Sassoferrato come più facili, sono i suoi divoti per ogni occasione" (Discorso LXXV, ed. 1589, p.605). Nè deve dimenticarsi che in Sicilia la poesia vernacola di Antonio Vene-

ziano (1543-1593) è in ottave siciliane (cui però sembrano mancare le consonanze atone controalterne) che non saranno senza influenza sulla successiva produzione siciliana culta e semicultà e sulla tradizione orale.

Va qui ricordato che lo strambotto, oltre che componimento letterario, fu anche un modo musicale, e che "strambotti musicali" furono messi a stampa in buon numero tra il 1505 e il 1520, a cominciare dall'opera di Ottavio Petrucci intitolata Strambotti, Odi, Frottole, Sonetti et modo de cantar versi e Capitoli, Libro IV che contiene 47 strambotti musicati da parecchi autori (O. Tiby, in A. Favara, Corpus di musiche popolari siciliane a c. di O.T., Palermo 1957, I, pp. 66-67).

Verosimilmente si deve anche alla musica se la voga dello strambotto varcò le Alpi, come ci è attestato tra l'altro da Guillaume de la Tayssonnière che, nel quadro del petrarchismo francese, pubblicava nel 1555 Les amoureuses occupations, à sçavoir strambotz, sonetz, chanz et odes liriques, in cui è chiara l'influenza dei modi di Serafino e seguaci, che del resto stimolarono anche altri autori francesi di strambotti della stessa epoca (cfr. G. Vianey, Le pètrarquisme en France, Montpellier 1909, p. 45 sgg.). Un rapporto evidente sembra esistere anche con la Spagna, dove è attesta l'esistenza rinascimentale e post-rinascimentale di estrambotes che sono definiti "appendice di un numero variabile di versi aggiunta a una strofa regolare e specialmente al sonetto": il che ricorda gli strambotti aggiunti alle barzellette dai poeti meridionali del nostro tardo Quattrocento (vedi sopra), e propone un interessante problema di relazioni tra Italia e Spagna (cfr. Le Gentil, 1952, p. 178, e vedi oltre).

Ma, per tornare ai fatti italiani, il declino della produzione letteraria di rispetti e di strambotti, appare abbastanza rapido nella prima metà del cinquecento. Segni di fastidio per il carattere rusticale di certa produzione di rispetti e strambotti s'erano già fatti sentire alla fine del '400: come ricorda D'Ancona (1906, p. 158)

Bernardo Bellincioni (1452-92) "ridevasi delle Muse tornate contadine, Là di Valdarno. Nel mondo musicale "passato il secondo decennio del secolo (XVI) lo strambotto non compare più nelle intitolazioni (delle stampe musicali); esso non costituisce più una forma tipica e distinta della polifonia vocale, ma resta sommerso nella gran corrente del madrigale " (O.Tiby, o.c., p.68); nè va dimenticato che in quegli anni si spandeva per l'Italia la voga d'un altro genere lirico-musicale non privo di relazioni con lo strambotto, e cioè la villanella alla napoletana. Non senza significato è inoltre il fatto che Pietro Bembo (che del resto aveva abbandonato presto certi suoi iniziali modi poetici non dissimili dallo strambotto) tra le "rime regolate" classifichi l'ottava rima di forma siciliana e toscana (libro II delle Prose della volgar lingua), ma non nomini nè lo strambotto nè il rispetto (il cui nome tuttavia compare in un codice scritto nel 1523 che gli appartenne: v. Nota alla fine del presente paragrafo). Ma più di questo silenzio, (cui corrisponde il silenzio di altri trattatisti cinquecenteschi quali Trissino, Minturno ecc..), è significativa la menzione di "rispetto" nell'Ercolano di Benedetto Varchi. Nel suo dialogo-trattato (1560-70), discorrendo delle forme poetiche, Varchi accenna di sfuggita e con evidente fastidio anche a" molte maniere di componimenti plebei come son Feste, Rappresentazioni, Frottole, Disperati, Rispetti, o Barzellette e altre cotali" (ed. di P. Dal Rio, Firenze 1846, p. 395).

Nella annotazione del Varchi c'è un evidente atteggiamento di condanna che rientra pienamente nel quadro del classicismo cinquecentesco che respinse nettamente tanti modi letterari del tre-quattrocento e che impose a lungo i suoi criteri. A quasi due secoli di distanza G.M.Crescimbeni, nella sua Istoria della volgar poesia (Venezia 1731, I, p.69) scriveva : " E se non fosse che l'istoria abbraccia egualmente il bene e il male, il buono e il cattivo, molto meno io dovrei far parola di molti altri scipiti nomi imposti ai loro componimenti infelicissimi da quei particolarmente del secolo del quattrocento,

come Motto Confetto, Rotondello, Disperata, Barzelletta, Strambotto e simili: imperciocchè son cose le quali non meritavan che di stare tra le cantilene solite a udirsi dalla bordaglia per le piazze e per le strade".

Componimenti plebei, bordaglia, strade e piazze: c'è forse in Varchi (e poi in Crescimbeni) una attestazione (sia pure polemica e involontaria) del carattere "popolare" di rispetti e strambotti? Ci si propone così il problema del "genere"letterario e dell'ambito culturale dei rispetti e degli strambotti quattro-cinquecenteschi, e insieme la questione della loro origine popolare e culta.

Secondo Alessandro D'Ancona nella produzione di rispetti e strambotti del quattro-cinquecento sarebbero da riconoscere tre "gradi": "al sommo le composizioni del Magnifico, del Poliziano, del Pulci", e cioè i prodotti pienamente culti; "in un gradi intermedio alcune composizioni meno artificiose delle prime, ma nelle quali già si vede l'imitazione", e cioè i prodotti semiculti o popolareschi; e infine "giù in basso le schiette produzioni dell'arte popolare". Inoltre D'Ancona ritenne che tra le composizioni pienamente culte fosse da distinguere "un doppio aspetto", giacchè in alcune di esse "con ingenua malizia si fa quasi la caricatura o la parodia della Musa popolare"; in altre invece "il genere è sollevato alla dignità di forma letteraria". Alla prima categoria apparterrebbero, sempre secondo D'Ancona ,"la Nencia da Barberino del Magnifico e la Beca da Dicomano del Pulci"; alla seconda invece i Rispetti del Poliziano o gli strambotti del Pulci, del Caritco, di Serafino Aquilano, di Giustinian ecc.. (D'Ancona 1906, pp. 150 sgg.). Quanto alle compsizioni semiculte ("forma intermedia nella quale l'artificio poetico appena si svela, e che più arieggia la schietta foggia popolana "), queste sarebbero attestate (secondo D'Ancona, pp. 160 sgg.; 165 sgg.) dai noti Rispetti per Tisbe(di cui torneremo a far cenno) e da altre consimili raccolte.)Quanto ai componimenti"prettamente popolari", D'Ancona ritiene che se ne debba logicamente supporre l'esistenza, anche

se riesca assai difficile darne documenti; comunque egli giudica che una chiara indicazione di ciò che il popolo fiorentino cantasse nell'epoca della fioritura dei rispetti e strambotti culti e semiculti sia data dalla Serenata di Agnolo Allori detto il Bronzino, "fiorito come pittore e come poeta sulla metà del secolo XVI" (p. 171, sgg.). In questa Serenata, scritta in forma di Capitolo bernesco, ogni terzina termina con un verso che costituisce l'incipit di una canzone in voga. D'Ancona ha esaminatouno ad uno questi incipit ed ha indicato numerosi raffronti più o meno specifici con canti popolari toscani o d'altre regioni raccolti nell'Ottocento (oltre che con rispetti e strambotti del Poliziano, del Pulci ecc..). Ecco un esempio di tali raffronti: 3 vv. 19-21 della Serenata dicono:

Tanto che a poco a poco io sono ucciso,
Anzi fui morto, a quel che m'indovino,
Quando nascesti, fior del paradiso.

E D'Ancona (p. 176) segnala da un lato un componimento quattrocentesco contenuto in un codice toscano della seconda metà del secolo:

Quando nasciesti, o fior del paradiso,
Fusti portata a Roma a battezzare.
El papa quando ti scoperse il viso,
Chiese di grazia d'esser tuo compare,
E la tua madre, graziosa e bella,
Ti pose nome la diana stella;

e dall'altra un rispetto toscano della tradizione orale ottocentesca;

Quando nascesti, fior di paradiso,
A Roma vi portonno a battezzare;
Il Papa santo vi scoprì il bel viso,
E grazia chiese d'esservi compare;
Vostra madre vi vedde tanto bella,
Nome vi messe la diana stella;
Vostra madre vi vedde tanto cara,
Nome vi messe la stella diana.

Quale conto dobbiamo fare di questa sistemazione danconiana? In verità essa contiene un presupposto popolaristico tipicamente ottocentesco che oggi non può più essere accettato; il presupposto che la produzione così detta popolare abbia preceduto cronologicamente e abbia superato qualitativamente la produzione "artificiosa" culta e semiculta. Perciò non ci sentiremmo di parlare della Serenata del Bronzino al vecchio modo, e cioè come di un centone di capiversi di "canti popolari" nel senso romantico del termine. Quella Serenata fornisce certamente incipit di canti divulgati; molti di quegli incipit trovano certo riscontro in questo o quel canto popolare di tradizione orale. Ma ciò non significa affatto che i canti divulgati fossero "opera del popolo", come appunto pensavano i romantici e con loro anche D'Ancona: potevano essere benissimo (e in qualche caso è dimostrato che certamente furono) prodotti di autori anche coltissimi (Poliziano, Pulci!), diffusi e accolti e tramandati dai volghi. Lo stesso D'Ancona è costretto ad ammettere (p. 158) che gli strambotti di cui furono piene tutte "le residenze principesche" italiane di quel periodo "scesero anche alle vie e alle piazze". La sua conclusione in proposito è che di conseguenza "il popolo imitò le imitazioni delle cose sue, fatte dai signori"; ma noi, pur senza escludere che un tal processo si sia verificato, dobbiamo sottolineare che la conservazione nella tradizione moderna di temi, motivi, o anche interi canti quattrocenteschi (o più antichi) non è una prova che quei temi o quei canti fossero popolari all'origine. Gli strambotti di Giustinian che cominciano con i versi "Il papa ha concesso quindeci anni", "Se li arbori sapessero favellare", "Sia benedetto il giorno che nascesti", "Quattro sospiri te vorria mandare", "Non ti ricordi quando mi dicevi", trovano certamente dei riscontri più o meno completi nella tradizione orale moderna (cfr. A. D'Ancona, 1906, p. 522 sgg.). Ma questa conservazione di motivi singoli o di interi canti di Giustinian o di altri è forse una prova che quei motivi o quei canti erano "d'origine popolare" e che dal popolo Giusti-

nian li attinse? Quando manchino concrete analisi specifiche, non può forse sostenersi con eguale probabilità il processo contrario?

La natura popolare o meno di un testo può stabilirsi solo esaminandone il rapporto con la produzione letteraria che gli è contemporanea: sarà da considerare "popolare" soltanto quel testo che per forma, stile, contenuto ecc.. rappresenta un "dislivello culturale" nei confronti della produzione poetica coeva.

Per questa ragione sarebbe assai importante e proficua una indagine critica seria (e non puramente impressionistica e soggettiva come quelle che si leggono talora) sulla diversità dei caratteri poetico-stilistici e stilistico-metrici della produzione quattro-cinquecentesca. Tali caratteri infatti non sono del tutto uniformi, e vi sono testi più aulici e testi più dimessi, mentre si rilevano diversità abbastanza evidenti anche tra gli stessi componimenti d'autore (Giustinian non è Poliziano e Poliziano non è Serafino Aquilano). Ma di contro c'è il fatto che nelle antiche raccolte a penna o a stampa si trovano spesso mescolati insieme componimenti di tutti i livelli: segno evidente che il genere nella sua totalità aveva un pubblico vasto e composito, dalle corti alle piazze (e magari ai campi) e non un pubblico esclusivamente "popolare". Nè l'improvvisazione o lo stretto legame del testo letterario con il canto possono costituire in quest'epoca un carattere distintivo, un indice certo di popolarità: strambotti e rispetti sono proprio un genere lirico-musicale, e se si improvvisava sulle piazze, si giocava alla poesia estemporanea anche alla corte di Lorenzo dei Medici, o in quella di Urbino, di Milano, di Mantova e via dicendo.

Insomma la produzione quattro-cinquecentesca di rispetti e strambotti ci appare nel suo complesso come un prodotto lirico-musicale che presenta sì un più e un meno di raffinatezza, di estro, di abilità, di perizia linguistica, di fantasia ecc. , ma che quasi sempre è contenuto entro i limiti del mondo culto e semiculto. I casi in cui sembra più evidente un carattere "contadino" e "popolare" sono

quelli in cui anche la forma metrica interna e esterna si distacca dall'ottava classica o da quella siciliana, (vedi oltre); ma non è affatto detto che l'ottava classica derivi da queste forme più rare (come ha pensato e pensa il popolarismo), e non sia vero invece il processo opposto e cioè che queste forme derivino dall'ottava (come invece pensa ad esempio Michele Barbi, 1939 p.35 n.1). Il problema non si risolve in base a prese di posizioni pregiudiziali.

La annotazione di Varchi sul carattere plebeo dei rispetti (come l'analoga di Crescimbeni sugli strambotti) non sembra accennare dunque a una originaria popolarità del rispetto, ma dipendere invece dal fatto che tutto un gruppo di componimenti e di modi letterari, in precedenza accolti e praticati dalla società più eletta, ora sono rifiutati dalla élite, che accoglie e pratica nuovi ideali artistici, mentre invece le periferie culturali continuano ad alimentarsene e se ne fanno portatrici esclusive.

Ma la condanna del rispetto e il silenzio sullo strambotto da parte di Varchi potrebbe far pensare anche ad una differenza tra le due forme. Ora ci fu effettivamente una distinzione stilistica, metrica, contenutistica, tra i rispetti e strambotti nell'ambito della produzione quattro-cinquecentesca, o invece siamo di fronte al caso di due denominazioni per una cosa sola? Le definizioni dei lessicografi, le annotazioni degli eruditi e le descrizioni dei trattatisti dal '600 a Carducci e a D'Ancona sono concordi nell'affermare la sostanziale identità di forme metriche tra gli uni e gli altri. Ed in effetti i "rispetti" di Poliziano sono ottave rime classiche proprio come gli "strambotti" di Giustinian; le ottave toscane di Pulci portano talora il titolo di "Rispetti d'amore cioè Strambotti"; i compositori meridionali di strambotti oltre la forma siciliana dell'ottava, usano spesso anche quella toscana! Il Vocabolario degli Accademici della Crusca, agli inizi del '600, registrava appunto questa situazione di fatto quando definiva i rispetti come "l'ottave o stanze che si cantan tra gl'innamorati", e gli strambotti come "poesie

che si cantano dagl'innamorati, e son per lo più in ottava rima" (citiamo da una stampa veneziana del 1623 che riproduce la seconda impressione del 1620). Le distinzioni tra "rispetti" e "strambotti" del quattro-cinquecento sono state tentate perciò in base a criteri di contenuto e di stile. Si veda quella formulata da Carducci nel discorso premesso alla sua edizione delle rime di Poliziano (cui abbiamo fatto cenno nel paragrafo 2): dopo aver ricordato l'etimologia di 'strambotto' da'strano motto' oppure da 'strambo', e aver accolto l'ipotesi che il nome 'rispetto' indichi il riguardo o la riverenza all'oggetto amato, Carducci scrive: "Dalla etimologia stessa risulta che lo strambotto era la forma del capriccio più che della passione, riserbata all'amor leggiero all'ironia all'irrisione; mentre il rispetto era quasi la espressione elegiaca e lirica della passione profonda pura esaltata. Rispetti sono le ottave ispirate dalla bella Leoncina: ma lettera in istrambotti s'intitola dal Poliziano quella fila di consigli alla pudica d'altrui sposa a lui cara; strambotti sono le ottave che incominciano 'La notte è lunga a chi non può dormire' ed alcune altre nelle quali regna un po'troppo l'antitesi ingegnosa... Gli strambotti finalmente furono più in uso nelle città; e quindi il menestrello del Valentino, Serafino dall'Aquila, li trasportò nelle corti; crebbero nella corruzione e presto disparvero: i rispetti all'aere aprico de' monti e nelle valli osservarono maggiore castità ed ebbero più lunga vita, che regge tuttora"(XX, pp.397-98). La distinzione in base ai caratteri stilistico-sentimentali proposta da Carducci risente in certa misura del pregiudizio popolaristico romantico, e sembra più soggettiva che oggettiva, più del critico ottocentesco che della realtà delle cose quattrocentesche. Tuttavia, a parte i criteri e le motivazioni, nella formulazione di Carducci c'è un certo aggancio con i fatti più oggettivi. L'erudizione e la trattatistica degli inizi del '700 (A.M.Salvini, G.M.Crescimbeni, F.S.Quadrio) tenderanno a distinguere strambotti e rispetti proprio in base al fatto chi i primi(di cui si sottolinea la scompar-

sa) sarebbero stati composti "in pulita favella" e "comuni ad ogni sorta di uomini";i rispetti invece(che i trattatisti settecenteschi dichiarano ancora vivi nell'uso) sarebbero "rusticali", propri "de' soli contadini" e stesi "nella lingua di Contado". Rifacendosi a queste annotazioni A.D'Ancona ricapitolò la questione della differenza tra strambotti e rispetti quattro-cinquecenteschi in questi termini: "sebbene fossero una stessa e identica cosa, si andò d'accordo nel serbare più specialmente lo Strambotto alla poesia culta e il Rispetto destinare all'imitazione delle forme contadinesche" (1906, p.158). Nell'impossibilità di approfondire la questione dobbiamo accontentarci di questa distinzione che non è interamente persuasiva; ma dobbiamo anche sottolineare che le differenze o le somiglianze tra le forme metriche che metteremo in luce tra poco non coincidono necessariamente con le differenze e le somiglianze contenutistico-stilistiche cui facevano riferimento i trattatisti settecenteschi Carducci prima, e D'Ancona poi.

. . .

b) La forma metrica

Anche nel settore delle forme metriche degli strambotti-rispetti quattro-cinquecenteschi mancano analisi minuziose e approfondite, e per giungere a conclusioni veramente solide sarebbe necessario compilare gli indici metrici di tutta intera la produzione nota. Le nostre osservazioni, che poggiano su spogli soltanto parziali, non potranno perciò non avere un carattere preliminare e schematico.

Strambotti e rispetti quattro-cinquecenteschi hanno in assoluta prevalenza un carattere monostrofico. I rispetti o gli strambotti "continuati" e i veri e propri poemetti sono rari e comunque costituiscono nient'altro che una serie di stanze in ottava rima che non propongono particolari problemi metrici. Le strofe isolate invece, oltre che più frequenti, sono anche varie per caratteri metrici esterni e interni. Su di esse perciò si concentra l'attenzione. Nel descriverle seguiremo dapprima il criterio corrente, che distingue queste

strofe in base al numero dei versi e alla disposizione delle rime; l'analisi successiva però ci porterà ad un ordinamento diverso, basato sopratutto sulla forma interna che accomuna o distingue i tipi al di là delle caratteristiche più estrinseche o appariscenti.

o o o

Per ciò che riguarda il numero dei versi, il tipo strofico prevalente nella produzione di rispetti e strambotti del '4-500 fu l'ottava. Quanto all'ordine delle rime se ne hanno due tipi, e precisamente:

1) l'ottava toscana o classica (ABABABCC), usata da Giustinian, Poliziano, Pulci, e inoltre largamente impiegata nei Rispetti per Tisbe e in altra produzione anonima; la utilizzano anche gli autori meridionali, Serafino Aquilano ecc.. Sono da segnalare anche alcuni casi di ottava classica in cui la parte a rime alterne presenta la consonanza atona controalterna (per es. nei Rispetti per Tisbe, ediz. Ferrari n. V: are ore; v. anche uno strambotto dell'Aquilano più avanti riferito: ire ore), ma può darsi si tratti di fatti casuali. C'è infine anche un esempio (ma meridionale) di ampliamento dell'ottava a 10 versi (ABABABABCC: cfr. G.M.Monti più avanti cit., p. 324, n.XIV).

2) l'ottava siciliana ABABABAB: è presente sopratutto nella produzione meridionale (su 38 strambotti tratti dal ms. Vaticano latino 10656 da G.M.Monti, Le Villanelle alla napoletana, Città di Castello 1925, App. I, solo 10 hanno forma di ottava toscana, mentre 17 sono le ottave siciliane), ma non è ignota all'Italia superiore (p. es. tra le carte del Boiardo); non manca neppure qualche caso di consonanza atona controalterna (cfr. G.M.Monti cit., p. 323,n. XII: ato uto); infine si ha anche almeno un esempio di ampliamento dell'ottava siciliana a 12 versi (G.M.Monti cit., p.321, n.IX).

Seguono, in ordine di frequenza, gli esstici, anch'essi di due

tipi, e cioè:

4) esastici di forma: ABABCC: se ne incontra un certo numero nella produzione quattrocentesca dell'Italia centrale: su una sessantina di componimenti che Ferrari trae da quattro codici (in "Biblioteca" cit. I, pp. 75-100) se ne hanno ben 22 esempi; il tipo sembra mancare invece nella produzione più settentrionale (non se ne hanno esempi nè tra gli "stramoti" del già ricordato codice udinese Ottelio nè tra gli 86 "strambotti" veneti del codice marciano copiato da S.Morpurgo e pubblicato in "Biblioteca" cit., II, pp. 1 sgg.). Per un esempio di questa forma di esastico (che ha notevole importanza e sulla quale dovremo tornare) si veda il componimento "Quando nascesti, o fior di paradiso" già riferito nelle pagine precedenti. Occorre qui segnalare che si incontra almeno un caso di consonanza atona controalterna, ma al solito non è chiaro se si tratti di un fatto intenzionale o no, dato che l'alternanza è <u>are ire</u> ("Biblioteca" cit., I, p. 86, n. XXII). Noteremo infine che si ha anche un caso di esastico in forma ABBACC: è la "canzona" del già ricordato codice riccardiano edito da L.Gentile (cfr. "Biblioteca" cit., I, p. 78, n.IV) che dice (ammoderniamo la grafia):

Che t'aggio fatto che mi se' nimica
(la) quale cagion(e) che sì cruciata istai
si t'ò fallito o si ti fallai mai
priego la tuò persona che mel dica
si t'ò filito che perdon(o) non ci vaglia
piglia la spada e la testa mi taglia.

Ma è del tutto evidente che il senso permette una agevolissima correzione e cioè l'inversione dell'ordine tra il verso 3 e il verso 4: che ristabilisce lo schema normale ABABCC.

6) esastici di forma ABABAB: se ne incontrano 9 esempi meridionali in G.M.Monti cit.: sembra probabile perciò che si tratti di otta-

ve siciliano (ABABABAB) ridotte a 6 versi, e non (come pure sarebbe possibile) di ottave classiche (ABABABCC) prive della rima baciata finale; la cosa resta tuttavia incerta, anche se è comunque da segnalare la presenza di un caso di esastico ABABAB con consonanza atona controalterna (G.M.Monti cit., p. 318, n.III: ire are).

o o o

Le quattro forme che abbiamo visto finora (ABABABCC, ABABABAB, ABABCC, ABABAB) sono complessivamente le più frequenti nella produzione quattro-cinquecentesca; ma ne dobbiamo ora esaminare un'altra, molto più rara e tuttavia della più grande importanza:

7) tetrastico a rima alterna cui si aggiunge una ripresa di due rime baciate e cioè ABAB+CCDD: abbiamo così la forma tipica del rispetto toscano della tradizione orale. Un buon esempio quattrocentesco di questa forma ABAB+CCDD ci è offerto dal componimento del codice laurenziano gaddiano 161 pubblicato con n.XVII a p.85 della "Biblioteca" di S.Ferrari (al solito modernizziamo la grafia):

a Omè ch'io vego la luna scurare,
^b Tutte le belle perdono il colore;
a' Aiutami fortuna dello mare
^b' Ch'io non mi perda lo miè car amore;
a'
c Aiutami fortuna con leanza
b'
c' Ch'io non mi perda la miè cara amanza;
a'
d Aiutami fortuna da tanta guerra
b'
d' Ch'io non mi perda la mia bella.

Si guardi bene lo schema:

$a\hat{}b\hat{}a'\hat{}b'$, $c^{a'}$ $c'^{b'}$ $d^{a'}$ $d'^{b'}$

Evidentemente non siamo di fronte a una ottava madrigalesca ABABCCDD, come negli esempi trecenteschi addotti da Carducci (cfr. paragrafo precedente); siamo invece di fronte a un componimento che presenta: 1) una <u>testa</u> costituita da un tetrastico a rima alterna (e nel caso

specifico anche con consonanza atona controalterna); 2) una coda costituita da una ripresa parallelistica di versus transformati; 3) un legame speciale tra la testa e la coda che nel caso specifico è costituito dal fatto che i versi c c' sono variazioni di a' e di b'.

Si legga ora il seguente componimento della tradizione orale toscana dell'Ottocento (G.Tigri, Canti pop. toscani, Firenze, I ed.1856, n.483):

a S'io non son bella al vostro paragone
b Date la colpa alla crudel fortuna;
a' Perch'io son nata fra 'l nero carbone,
b'. E voi, bellino, fra 'l sole e la luna;
c a' Perch'io son nata in quelle tombe basse,
c' b' Perch'io son nata in quella tomba umile,
d' b' E voi, bellino, di sangue gentile.

Schema esterno e forma interna sono identici a quelli del componimento quattrocentesco: 1) testa tetrastica a rima alterna; 2) coda parallelistica di versus transformati; 3) legame speciale tra testa e coda costituito dal fatto che i versi c c' sono variazioni di a' e b'. Abbiamo dunque trovato un inequivocabile antecedente storico di una delle forme più tipiche del canto di tradizione orale moderno.

o o o

La forma ABAB+CCDD che abbiamo esaminato è rara nella produzione del '400, ma non è del tutto isolata: ve ne sono infatti alcuni esempi sostanzialmente analoghi nello stesso codice o in altri. Ma c'è un fatto ancora più importante, che è il seguente: i fenomeni di divisione in testa e coda, il parallelismo di verssus transformati, il legame formale tra testa e coda si ritrovano sia isolatamente sia congiuntamente anche nei testi di schema ABABABCC e ABABCC di cui abbiamo già dato notizia. Diviene perciò possibile tracciare un primo quadro dei rapporti morfologici tra gli schemi quattrocenteschi, al di

là del criterio estrinseco della disposizione delle rime e del numero dei versi.

o o o

Cominciamo dallo schema ABABABCC.

Si leggano due strambotti qualsiasi del periodo che ci interessa: per esempio quelli che Quadrio citerà più tardi come modelli della produzione strambottistica quattro-cinquecentesca(v. paragrafo seguente). L'uno è di Serafino Aquilano e dice:

O soave sospir, che uscisti fuore
Del casto petto de la mia nemica,
Dimmi qualche novella del mio core;
Che fai lì dentro; e come si nutrica?
Io te 'l dirò: Par che governi Amore,
Che fra sue belle membra ognor s'intrica:
E per aver sì caro, e degno loco,
Di ritornare a te si cura poco.

L'altro è di Bernardo Accolti:

Gridava Amore: io son stimato poco,
Anch'io un tempio tra' Mortal vorrei:
Onde a lui Citera: Tuo tempio è in loco,
Che sforza ad adorar Uomini,e Dei.
A l'or lo Dio de l'amoroso foco
Disse: Madre contenta i pensieri miei:
Dimmi, qual loco hai per mio tempio tolto?
Rispose Vener: Di Giovanna il volto.

Nell'uno e nell'altro caso il discorso si svolge continuo, senza netta distinzione formale tra la parte a rima alterna e la coda baciata. O meglio: la parte a rima baciata assume il valore di chiusa epi-

grammatica, o di luogo dell'imagine conclusiva; il che appunto faceva dire a Quadrio, come vedremo, che gli strambotti altro non fossero che epigrammi distesi in ottava rima. Ma ciononostante il discorso resta continuo: il contenuto cioè si sviluppa senza interruzioni: in altri termini, alla divisione metrica esterna in esastico alterno (ABABAB) e distico a rima baciata (CC) non corrisponde alcun fenomeno di tecnica metrica costruttiva interna.

Si prenda ora il seguente rispetto di Poliziano (ed. Carducci, n. XCI):

Piangete, occhi dolenti, e 'l cor con voi
Pianga suo' libertà ch'Amor gli ha tolta:
Piangete el dolce e 'l bel tempo da poi
Ch'Amor nostra letizia in pianto ha volta:
Piangete le lusinghe e' lacci suoi
Ond'io preso mi trovo e ella è sciolta:
Piangete, occhi dolenti, alla fin tanto
Che morte stagni el vostro amaro pianto.

A differenza di quanto avveniva nei due esempi precedenti, qui l'ottava procede in base a una serie di iterazioni regolari: "Piangete" torna ogni due versi, e il distico finale baciato compie la sua funzione ricapitolativa sfruttando appunto la ripetizione del motivo iniziale: "Piangete, occhi dolenti". E' un modo di procedere largamente usato nella produzione quattro-cinquecentesca di rispetti e strambotti, ma non ignoto al secolo precedente anche nel corpo di composizioni in ottava rima narrativa. Basti qui un esempio dal Filostrato di Boccaccio (1338): è una delle ottave del lamento di Tròiolo dopo la partenza di Criseida (c. V, 55):

Colà si stava, quand'ella mi prese,
Con gli occhi belli e vaghi, con amore;
Colà si stava, quand'ella m'accese,
Con un sospir, di maggior foco il core;

Colà si stava, quando condiscese
Al mio piacer il donnesco valore;
Colà la vidi altiera, e là umile
Mi si mostrò la mia donna gentile.

E potremmo continuare a lungo nella esemplificazione di queste ripetizioni offertoci a decine dagli strambotti e dai rispetti d'autore e anonimi del '400. Ma al nostro scopo basta per ora il constatare che questo tipo di iterazioni non interrompe lo svolgimento continuo del discorso e neppure genera una distinzione metrico formale interna corrispondente alla distinzione metrica esterna tra esastico alterno e distico baciato.

Si veda ora invece la seguente ottava che compare tra i Rispetti per Tisbe ("Biblioteca" cit., I, p.94, n.XIII), la quale (anche se la parola finale del primo verso è chiaramente errata, perchè non dà senso) ha uno schema esterno ABABABCC come le ottave or ora esaminate:

(a) Non posso più cantare che aggio langhio(?),
b Dentro al mio cuore è gran malinconia:
a' E aggio perduto la fresca ghirlanda,
b' Quella che mi donò l'amanza mia.
a" Come farò s'ella me la domanda?
b" Dirò: l'aggio perduta in questa via:
c a" S'ella me la domanda con ragione,
c' b" Dirò: l'aggio donata ad un garzone.

Lo schema esterno, dicevamo, è uguale a quello dei rispetti o strambotti a discorso continuo di Serafino Aquilano, Poliziano ecc. Ma se si guarda più attentamente alla forma interna ci si avvede che la parte a rima baciata è quel che si dice una "ripresa": i due versi che la costituiscono sono variazione (versus trasformati) dei due immediatamente precedenti. E perciò lo schema vero del rispetto per Tisbe che stiamo esaminando non è il solito ABABABCC delle simbolizzazioni correnti, ma è invece:

a b a' b' a" b", $c^{a"}$ $b'^{b"}$.

C'è insomma un legame formale tra la parte a rima alterna e la parte a rima baciata, un legame che nel caso specifico è costituito dalla variazione dei versi a" e b". E' esattamente quello che avviene nei due componimenti di schema ABAB+CCDD che abbiamo già esaminato: il quattrocentesco "Omè che veggo la luna scurare" e il moderno "S'io non son bella al vostro paragone". Si dirà che però esiste anche una differenza notevole: nell'ottava che stiamo esaminando c'è il legame testa-coda, ma manca il prolungamento della coda con la continuazione del parallelismo di versus transformati: in altri termini il componimento si ferma ai versi c c' e non prosegue, come i precedenti, con d d'. Ma non è forse assai facile continuare anche nel caso presente con il parallelismo delle code? Non ci vuole grande fantasia per aggiungere ai versi:

. . .

$c^{a"}$ S'ella me la domanda con ragione,
$c'^{b"}$ Dirò: l'aggio donata ad un garzone,

i versi:

$d^{a"}$ S'ella me la domanda con il cuore,
$d'^{b"}$ Dirò: l'aggio donata con amore!

Si obbietterà che l'aggiunta è arbitraria. E sia. Ma la produzione quattrocentesca e quella moderna ci offrono in proposito esempi diretti e incontrovertibili.

Il più volte ricordato codice Laurenziano Gaddiano 161 ci dà infatti il testo seguente ("Bibliotecà" cit., I, p.83, n.XII):

a Quanto ti sta ben quello guarnello
b Quanto nel campo lo bel padiglione;
a' Tu se' più bianca che latte di mamello,
b' Tu se' più rossa che sangue di dragone;
a" Quando ti fai a quel finestrello
b" Ognuno dice: egli è levato il sole.

c E 'l sol si lieva e la luna si pone,
c' Da' là buona sera a quel garzone;
d^{c} E 'l sol si lieva e la luna si posa,
$d'^{c'}$ e dalle la buona sera a quella rosa.

Lo schema dunque non è semplicemente ABABABCCDD, ma invece

a b a' b' a" b", c c' d^{c} $d'^{c'}$

dal quale risulta chiara l'esistenza di una testa esastica a rima alterna, di una coda di due distici a rima baciata e con parallelismo di versus transformati, di un legame tra testa e coda.

Si noterà che in questo caso il legame testa-coda non è costituito dalla variazione dei versi (come invece nelle due ottave precedenti), ma invece dal fatto che il verso b" finisce con le parole il sole, e il verso c comincia con le parole E 'l sol. Si tratta di una tecnica metrica ben nota: cominciare un verso con le parole con cui finisce il verso precedente. E possiamo chiamarla "lascia e prendi", ricalcando l'espressione leixaprende della terminologia metrica iberica e lassa e pidda di quella gallurese (in Sicilia si dice rima 'ntruccata, ma il fenomeno riguarda più il legame fra strofe diverse che non quello fra versi della stessa strofa, ed è simile perciò alla rima capcaudata dei Provenzali). Il lascia e prendi viene usato di frequente nella produzione strambottistica quattro-cinquecentesca; ma non sempre ha la funzione metrica che assolve nell'ottava che stiamo esaminando. Si veda il seguente strambotto di Serafino:

Volgi gli occhi pietosi a' miei martiri,
Martir che per te porto, o car Signore;
Signor dello mio cor sino al morire,
Morir non curerìa per vostro amore,
Amor mi ha dato e insegnami a fuggire,
Fuggir non ho possuto al gran dolore,
Dolore allo cor mio, ch'io sento forte:
Forte per te, Signor, domando morte.

E' evidente che qui il lascia e prendi ha valore di gioco difficile (o magari ha intenzioni espressive); non ha funzione di strumento tecnico-formale metrico: non segna distinzioni di parti, nè corrisponde come "forma interna" alla distinzione esterna tra parte alterna e parte baciata. Lo strambotto di Serafino insomma, nonostante il lascia e prendi, mantiene un discorso continuo; il rispetto "Quanto ti sta ben quello guarnello" invece contiene una chiara distinzione tra testa esastica e coda di due coppie baciate, in rapporto alla quale distinzione il "lascia e prendi" "il sole - E 'l sol" svolge la funzione di legame. Lo schema semplificato di questo rispetto perciò non potrà essere continuo (ABABABCCDD), ma dovrà registrare la distinzione tra testa e coda ed essere cioè ABABAB+CCDD.

Si veda ora, a conferma, il seguente componimento della tradizione orale toscana moderna (G. Tigri, o.c., n. 182):

a	Bella, non eri nata, ch'io t'amavo;
b	Ora sarebbe tempo ch'io t'avesse.
a'	Tua madre partoriva, ed io pregavo,
b'	Acciò una bella femmina facesse;
a"	E davanti al compare me n'andavo,
b"	Acciò che un nome bello ti mettesse.
c	Ti mise nome Rosina d'amore,
c'	Per farmi consumar la vita e il core;
d^{c}	Ti mise nome Rosina incarnata;
$d'^{c'}$	E per farmi morir bella sei nata.

Lo schema è esattamente identico a quello del c nto quattrocentesco (a b a' b' a" b", c c' d^{c} $d'^{c'}$) perfino nel lascia e prendi tra b" e c (ti mettesse - Ti mise). Anche in questo c so dunque lo schema semplificato non potrà essere semplicemente ABABABCCDD, ma sarà invece ABABAB+CCDD.

Dobbiamo quindi registrare il fatto, assai importante, che nel '400 le ottave con schema esterno ABABABCC presentano almeno due diverse

forme interne: il discorso continuo e la divisione in testa e coda.

Il tipo a discorso continuo è quello più noto: a questo tipo appartengono quasi tutti i rispetti e gli strambotti d'autore (e naturalmente l'ottava rima narrativa), che in genere non presentano una chiara e netta distinzione formale interna che corrisponda alla divisione esterna tra la parte a rime alterne e la parte a rima baciata. Anche in questo tipo a discorso continuo si adoperano iterazioni o parallelismi verbali, lascia e prendi e simili; ma si tratta di figure retoriche di ripetizione, di sottolieature espressive, di giochi di abilità, e non di tecniche costruttive formali, come invece avviene nel secondo gruppo. Indicheremo questo primo tipo di ottave a discorso continuo con la abituale schematizzazione dell'ottava rima classica o toscana: ABABABCC.

Il secondo tipo, più raro ma significativo, presenta invece una evidente frattura del discorso interno, in chiara corrispondenza con la divisione esterna tra rima alterna e rima baciata. Offre dunque una testa alterna e una coda baciata, e stabilisce fra di esse precisi legami formali quali la variazione dei versi e il lascia e prendi che abbiamo già visto o l'anafora che vedremo più oltre. Nel caso poi che la coda sia costituita da più di un distico a rima baciata (il che avviene già di frequente nel '400 e avverrà sempre più spesso in seguito), si utilizza il parallelismo dei versus transformati. Per indicare in generale questo secondo tipo utilizzeremo la schematizzazione semplificata ABABAB+CC(DD).

Si noterà un fatto importante: e cioè che abbiamo trovato un legame morfologico assai preciso tra il rispetto toscano moderno di tipo classico, e cioè ABAB+CCDD, e l'ottava ABABAB+CC(DD). Le tecniche stilistico-metriche messe in opera sono le stesse: testa a rima alterna+ coda a rima baciata; legame formale tra la prima e la seconda; parallelismo di versus transformati nella coda. La differenza consiste soltanto nel fatto che in un caso (il più frequente, ma non il solo) la testa a rima alterna è un tetrastico (ABAB) e nell'altro la testa è

invece un esastico (ABABAB). Ma non è differenza strutturale essenziale, e i due schemi si unificano chiaramente nella forma seguente:

ABAB(AB) + CC(DD).

o • o

Quanto abbiamo osservato fin qui trova conferma nell'esame dei rapporti tra il tipo ABAB+CCDD e l'esastico di forma ABABCC. Si rilegga l'esastico quattrocentesco che abbiamo già riferito più sopra:

a Quando nasciesti, o fior del paradiso,
b Fusti portata a Roma a battezzare.
a' El papa quando ti scoperse il viso
b' Chiese di grazia d'esser tuo compare,
c E la tua madre, graziosa e bella,
c' Ti pose nome la diana stella.

Non esiste qui un legame formale nettamente evidente tra la parte a rima alterna e il distico finale a rima baciata; approfondendo l'indagine si vedrebbe tuttavia che un rapporto c'è anche in questo caso. Ma a parte ciò, è del tutto evidente che la parte a rima baciata (c c') potrebbe continuare almeno con un altro distico impiegando il parallelismo dei versus transformati, e dare cioè d^{c} $d'^{c'}$. Si guardi infatti la lezione dello stesso testo (già riferito) che dice:
ottocentesca

c Vostra madre vi vedde tanto bella,
c' Nome vi messe la diana stella;
d^{c} Vostra madre vi vedde tanto cara,
$d'^{c'}$ Nome vi messe la stella diana.

Si dirà anche questa volta che il confronto è arbitrario, dato che un testo è del '400 e un altro dell'800. Ma ci soccorre anche questa volta un preciso esempio quattrocentesco. Si veda infatti il seguente esastico toscano contenuto nel codice Laurenziano Pl.90 Sup. n.89, pubblicato da Carducci (XX,403) e in S. Ferrari (cit. I, p.100, n.VIII):

a Sta notte lo sognai quello che fosse,

b Sta notte lo sognai quello che fia;
a' Ch'i' ero fra le rose bianche e rosse,
b' Ch'i' ero in braccio dell'amanza mia.
c O sogno vano che inganni la gente:
c' Strinsi le braccia e non trovai niente.

Sembra una sesta rima normale: ABABCC. Ma si veda adosso questo testo contenuto in un codice quasi contemporaneo (Laurenziano Gaddiano 161: cfr. "Biblioteca" cit., I, p.86, n.XXIII); D'Ancona 1906, p.520):

a Stanotte mi sognai quello che fia,
b Stanotte mi sognai quello che fosse,
a' Ch'io ero tra le braccia della donna mia,
b' Ch'io ero tra le rose bianche e rosse.
c O sonno vano che inganni la gente,
c' Strinsi le braccia e non trovai niente!
d c O sonno vano che la gente inganni,
d' c' Strinsi le braccia e mi trovai fra' panni!

Abbiamo così la prova evidente che nel '400 il distico finale dell'esastico ABABCC può essere seguito da un altro distico DD, costruito con la tecnica del parallelismo dei versus transformati. Lo schema analitico della lezione del cod. Laurenziano è infatti:

a b a' b' c c'

e quello della lezione del Laurenziano Gaddiano:

a b a' b', c c' d^{c} $d'^{c'}$.

Lo schema semplificato di questi esastici perciò con sarà quello della sesta rima classica, e cioè ABABCC, ma piuttosto quello del rispetto toscano moderno, e cioè ABAB+CC(DD).

Si obbietterà che nei casi riferiti non c'è una chiara divisione tra testa alterna e coda baciata. Ma non mancano nel '400 altri esempi evidenti di esastici ABAB+CC. Si legga il seguente componimento marchigiano certamente quattrocentesco (G.Vitaletti, in "Archivum romanicum", III, 1919, p.220, n.2), nel quale è chiaramente presente

il "lascia e prendi" tra parte alterna e parte baciata:

Quando ve passo che non faccio danno
Perchè lo mio passare è gelosia,
Se ve la prendi dateme lu bando
O toglierai la casa de la via;
La via è comuna, passiraggio menne:
Chi non me vòle vedere rintesenne;

Si legga ora, dai Rispetti per Tisbe, un esempio di un legame identico al precedente quanto a funzione, ma diverso nella forma: invece del "lascia e prendi" si ha un caso di anafora: il verso c ripete l'inizio del verso b':

a Vengoti a rivedere, anima mia,
b E vengoti a vedere alla tua casa:
a' Pongomi ginocchioni nella via,
b' Bacio la terra dove se' passata;
c Bacio la terra et abbraccio il terreno:
c' Se non mi aiuti, bella, i' vengo meno.

In altri termini, come già per l'ottava genericamente rappresentata con ABABABCC, anche per l'esastico ABABCC del '400 sono da distinguere due tipi: il primo, più frequente ma non unico, è quello della sesta rima classica, senza divisione tra testa e coda ecc..,e cioè ABABCC; il secondo, più raro ma significativo, presenta una divisione tra testa alterna e coda baciata, e comunque ammette la possibilità del prolungamento della parte a rima baciata con la tecnica del parallelismo dei versus transformati. Indicheremo questa seconda forma così: ABAB+CC(DD). Diviene allora evidente che anche questa forma si unifica a quelle precedenti, e cioè al rispetto toscano classico ABAB+CCDD e all'ottava di tipo ABABAB+CC: lo schema semplificato generale torna infatti ad essere:

ABAB(AB) + CC(DD).

o o o

A ulteriore conferma di quanto abbiamo detto valga un'altima prova: quella del rapporto tra l'ottava ABABABCC o l'esastico ABABCC. Si legga il componimento di Giustinian che dice:

a Il papa ha concesso quindeci anni
b De indulgenzia a chi te pô parlare:
a' Cento e cinquanta a chi te tocca i panni,
b' E altri tanti a chi te pô basare;
a" E io che per te porto tanti affanni,
b" Di pena e colpa mi vôl perdonare;
c E se basar potesse 'l tô bel viso
c' L'anima e 'l corpo mando in paradiso.

Si tratta di quel che si dice un'ottava rima classica:

a b a' b' a" b" c c'

e cioè secondo la schematizzazione corrente:

ABABABCC.

Ma a ben guardare si noterà una sorta di "lascia e prendi" tra il verso b' (chi te pô basare) e il verso c (E se basar potesse).

Si legga ora la lezione dello stesso testo come è riferita dal codice Laurenziano Gaddiano più volte citato ("Biblioteca" cit, I, p.84, n.XVI):

a El papa gli à dato quaranta anni
b Di perdonanza a chi ti può parlare;
a' Centosessanta a chi ti tocca i panni,
b' Di pena e colpa a chi ti può toccare;
c E chi ti bacia el tuo bel viso,
c' In carne e ossa ne va in paradiso.

E' abbastanza evidente (e ci risparmiamo qui la dimostrazione) che il toccare del verso b' è invece un basare alterato per attrazione del tocca del verso precedente. Se si restituisce il basare, la differenza tra la lezione del cod. laur. gadd. e la lezione Giustinian si riduce alla omissione dei versi a" b", che sembra avere la funzio-

il loro numero di versi) uniscono una parte a rima alterna a una parte a rima baciata, e cioè hanno tre rime (A B C). Eccone l'elenco, nel quale teniamo conto anche dei pochi e dubbi casi di consonanza atona controalterna:

1) ABABABCC — ottava rima classica
2) ^ABABABCC (?) — id. ma con consonanza atona controalterna
3) ABABCC — sesta rima classica
4) ABAB+CCDD — rispetto toscano tipico: 8 versi, con testa e coda tetrastiche: 4+4
5) ^ABAB+CCDD (?) — id. ma con consonanza atona controalterna
6) ABAB+CC — rispetto toscano con coda ridotta: 6vv, con testa tetrastica e coda distica: 4+2
7) ^ABAB+CC (?) — id., ma con consonanza atona controalterna
8) ABABAB+CC(DD) — rispetto toscano con testa esastica: 8 o 10 vv., a seconda che la coda sia distica o tetrastica: 6+2(4)

La seconda categoria è invece quella degli schemi che, quale che sia il loro numero di versi, impiegano solo l'alternanza, e cioè hanno solo due rime (A,B). Tenendo conto anche in questo caso dei pochi e dubbi esempi di consonanza atona controalterna, gli schemi documentati nel '4-500 sono:

9) ABABABAB — ottava siciliana senza consonanza atona controalterna
10) ^ABABABAB (?) — id., ma con consonanza atona controalterna
11) ABABAB — esastico siciliano senza cons. atona contr.
12) ^ABABAB (?) — id., ma con cons. atona contr.

Non è possibile per il momento una reale (e non formalistica) riduzione delle due categorie a una sola, anche se è da notare che la presenza in ambedue di alcuni casi di consonanza atona controalterna può fornire qualche indizio (più storico che morfologico, in verità). Tuttavia sono possibili alcune concrete semplificazioni all'interno

ne di stabilire il lascia e prendi immediato tra b' c c. Lo schema generale delle due lezioni del componimento è dunque da rappresentare così:

a b a' b' (a" b"), c c'.

Nè sarebbe difficile aggiungere al componimento un distico d^{c} $d'^{c'}$ (abbiamo visto che l'aggiunta non è arbitraria); e così di nuovo si ottiene lo schema:

a b a' b' (a" b"), c c' (d^{c} $d'^{c'}$)

e cioè in forma semplificata:

ABAB(AB) + CC(DD).

o o o

Possiamo dunque dire che la produzione quattro-cinquecentesca ci presenta un gruppo di fenomeni metrici tipici che si ritroveranno poi inalterati nella tradizione orale toscana (e, come vedremo, non soltanto toscana) quattro o cinque secoli dopo. Questi fenomeni metrici possono così schematizzarsi:

1) divisione dei componimenti in una testa a rime alterne di quattro o di sei versi, e in coda a rime baciate di due o di quattro versi;

2) presenza di legami tecnico-formali tra testa alterna e coda baciata, che consistono o nel "lascia e prendi", o nell'anofora, o nella ripetizione variata nella coda di alcuni versi della testa;

3) impiego della tecnica del parallelismo dei versus transformati nello sviluppo della coda in più coppie di versi.

Tutto il complesso di questi fenomeni poggia sul fatto che i componimenti interessati hanno tre rime: A, B, C. I componimenti a due sole rime (come sono appunto le ottave e gli esastici di tipo siciliano: ABABABAB, ABABAB) non presentano invece questi fenomeni (o almeno non li presentano nella stessa misura e nelle stesse forme). Ne deriva che nella produzione quattro-cinquecentesca vanno distinti (almeno allo stato attuale delle analisi) due grandi categorie di forme.

La prima categoria è quella dei componimenti che (qualunque sia

di ciascuna delle due categorie.

Nella prima (alternanza più rima baciata), tenuto conto anche del fatto che esiste almeno un esempio di ampliamento a 10 versi (ABABAB ABCC), i numeri 1 e 3 (ottava e sesta rima classiche senza consonanza atona controalterna) possono unificarsi così:

ABAB(AB)CC

Il numero 2 (ottava rima classica con cons. atona contr.) può essere scritto per analogia così:

^ABAB(AB)CC (?).

Sempre nella prima categoria, gli schemi restanti, unificati dalla divisione in testa e coda e distinti dalla presenza o assenza della consonanza atona controalterna, alla loro volta si riducono a due, e cioè:

ABAB(AB)+CC(DD)

quando non ci sia la consonanza atona controalterna; e invece

^ABAB(AB)+CC(DD) (?)

quando questa consonanza ci sia.

Nella seconda categoria (sola alternanza) si ricavano due soli schemi, e cioè:

ABABAB(CC)

nel caso di assenza della consonanza atona controalterna; e invece

^ABABAB(CC) (?)

nel caso di presenza di detta consonanza.

Per cui le forme essenziali attestateci nel '4-500, salvo, ogni ulteriore approfondimento delle indagini, risultano le seguenti:

sola alternanza (due rime: A B)	alternanza + r. baciata (tre rime: A B C)
ABABAB(AB)	ABAB(AB)CC
^ABABAB(AB) (?)	^ABAB(AB)CC (?)
	ABAB(AB)+CC(DD)
	^ABAB(AB)+CC(DD) (?)

Si noterà che non abbiamo incontrato esempi del tetrastico a rime

alterne (ABAB) al quale pure s'era attribuita fondamentale importanza nella genesi del rispetto e dello strambotto.

o o o

Quelle che abbiamo visto sin qui sono le principali forme metriche che si riscontrano nella produzione strambottistica vera e propria: esastici o ottave a due o tre rime (A B, A B C). Ma prima di concludere il nostro pur sommario e incompleto esame metrico dobbiamo almeno segnalare l'esistenza di un interessante documento cinquecentesco non strettamente "strambottistico" e tuttavia apparentato contenutisticamente e per fatti metrico-formali agli strambotti e ai rispetti del '400 - '500 e poi moderni.

Come si ricorderà, discorrendo della menzione di "strambotto" da parte di Simone Prudenzani (cfr. paragrafo 13), avevamo sottolineato che nel sonetto 31 del Saporetto è indicato l'incipit di una canzone "La casa bassa e la patrona bella", e che tale verso si incontra anche in altri testi antichi e di tradizione orale moderna. Santorre Debenedetti (Il Sollazzo cit., pp.69 sgg.) ha infatti segnalato che il motivo della casa bassa e della padrona bella si ritrova in canti istriani (..."Lu fa spiandure in la meſa canbriela: La casa basa e la padrona biela, ecc.."), liguri (..."Mnava sprendù da quella fenestrella, Ra ca' l'è bassa a ra fiulin-na bella. La casa bassa la faremo auzare, ecc.."), romani ("La cas'è bbass' e la padron'è bbella, Si è bassa la farem' alzane ecc.."), leccesi ("Lu mari e Nella: La casa è bascia e la patrona è bella"), catanzaresi ("Eu jettu "nu suggettu e' na cannella: La casa è bascia e la figghiola è bella"). Potremmo aggiungere all'elenco di Debenedetti anche un "raccomandare" di Caballino citato da Vittorio Imbriani: "Fiur de castagna! La casa è bascia e la padrona è magna!". Ma il punto che ci interessa è ora un altro: ed è che Debenedetti trae da un raro scritto di Albino Zenatti la notizia che "Cristoforo Busetti, buon petrarchista del Cinquecento, trascrisse sopra una pagina bianca del cod. autografo delle sue rime una 'canzonetta' fatta d'una serie di distici, asso-

nanti o rimati, a <u>ripresa</u>:

. . . . .

Le dreze vostre portan mazurana:
in mezo al peto la stela diana.
Stela diana, stela matutina
che fa splendor la sera et la maitina;
Che fa splendor in quella finestrella
dove la casa è basa et la padrona è bela.
Se la è bassa non la cogire (?)
quella ch'è di dentro se la fa morire,
Voria morir ma non vorìa la morte ecc.."

Non abbiamo potuto consultare direttamente la fonte di Debenedetti e perciò non siamo in grado di dire se tutto intiero il canto si sviluppasse secondo il meccanismo di distici a rima baciata che ci è offerto dalla parte che Debenedetti riproduce; o se invece questa parte fosse solo la coda a rima baciata che segue a una testa a rima alterna. In altri termini non sappiamo se il testo completo avesse lo schema AABBCCDD... (catena di distici) o invece lo schema ABAB+CCDDEE.. (e cioè fosse una varietà del rispetto toscano). Tuttavia anche dal frammento risulta chiaro un fatto: c'è un impiego tecnico del "lascia e prendi" che serve a legare distico a distico in modo progressivo e non parallelistico. Ogni distico infatti, pur legandosi verbalmente al precedente, porta avanti un discorso nuovo. In altri termini la forma AABBCC...(oppure ..CCDDEE...) offertaci dal frammento non corrisponde alla serie di distici a rima baciata con parallelismo di versus transformati che finora abbiamo visto documentata nei rispetti o strambotti del 14-500. La schematizzazione analitica dà infatti (v. sopra):

... c c' d^{c} $d'^{c'}$

e dà invece nel caso del frammento:

a a' b b' c c'

oppure, ove precedesse un testa a rima alterna,

...c c' d d' e e'

ma in ogni caso senza versus transformati.

Il documento (che dovrà essere studiato più a fondo) è imporante perchè segnala fin dal '500 una ulteriore differenza metrica essenziale tra schemi che viceversa sono estrinsecamente simili: le serie di distici AABBCC...(oppure ...CCDDEE...) appartengono almeno a due tipi: quello in cui il senso si sviluppa progressivamente, pur se si fa uso di tecniche formali come il "lascia e prendi" e simili; e quelle in cui invece si ha il parallelismo di versus transformati, in cui il senso non si sviluppa, e invece resta sostanzialmente identico a se stesso. Una distinzione simile si ritroverà largamente anche nei componimenti della tradizione orale moderna; e dovremo segnalare al momento opportuno, oltre ad esempi ibero-romanzi, anche un antico documento italiano che prova l'esistenza di questo duplice gruppo di distici dal '2-300.

Nota

Dobbiamo alla cortesia del collega Guido Favati la segnalazione del fatto che, in un codice eseguito nel 1523 per il Bembo, un componimento di Guido Orlandi in corrispondenza con Guido Cavalcanti ("Per troppa sottiglianza il fil si rompe") reca l'annotazione cinquecentesca (di mano dello stesso Bembo?): "questo si è un respecto" (G. Cavalcanti, Rime a c. di G.Favati, Milano-Napoli, 1957, p.327). Il componimento di Guido Orlandi è di 12 versi con il seguente schema di rime: ABBAABCDCDCD. Si tratta forse di "un sonetto con la fronte ridotta a sei versi"(ABB AAB), anche se "nessuna lacuna di senso è avvertibile", come ha detto G.Contini? (cfr. Poeti del duecento,Milano-Napoli 1960, t.II, p.563). Ma in tal caso perchè l'autore della annotazione l'ha chiamato "rispetto"? Che c'è di comune tra lo schema di questo compnimento e gli schemi normali dei rispetti quattro-cinquecenteschi? L'unico legame appariscente sembra costituito dal fatto che la seconda metà del componimento di Guido Orlandi è un esastico

di due sole rime alterne (CDCDCD) e cioè è formalmente identico all'esastico che abbiamo detto "siciliano". Ma i primi sei versi hanno lo schema ABBAAB, che non trova riscontro nella produzione di rispetti a noi nota; inoltre il componimento di G.Orlandi è chiaramente polistrofico, e i rispetti non lo sono, o comunque si legano in serie di stanze tutte metricamente uguali fra loro . Che allora la denominazione "respecto" si riferisce al carattere di corrispondenze del componimento? Non sono possibili per il momento risposte precise agli interrogativi; ma certo è che il problema meriterà di essere studiato più da vicino.

I5.I secoli XVII e XVIII : a)Rispetto; b)Strambotto; c)Le prime etimologie e il credito di cui godettero fino al Carducci

La grande produzione culta di strambotti e rispetti sembra dunque terminare attorno alla metà del secolo XVI.Nel periodo successivo, e più precisamente nel corso del '600 e del '700 compaiono invece abbastanza numerose le notizie fornite da eruditi, lessicografi e trattatisti i quali descrivono i due componimenti soprattutto in base alle caratteristiche della produzione del '4-500, ma contemporaneamente forniscono qualche ulteriore indicazione documentaria e tentano le prime etimologie dei due nomi.

Diamo innanzi tutto un quadro schematico delle notizie sei-settecentesche di cui ci avvarremo:

Michelangelo Buonarroti il Giovane, La Tancia (I611), atto I,scena IV: rispetto;

Vocabolario degli Accademici della Crusca,seconda impressione (I620): rispetto, strambotto;

Gilles Ménages (Egidio Menagio), Origini della lingua italiana (I666): strambotto ;

Francesco Redi,Bacco in Toscana (1685): strambotto;

Anton Maria Salvini, Annotazioni alla Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1726): rispetto, strambotto;

Giovanni Maria Crescimbeni, Istoria della volgar poesia e Commentari (ediz. 1730-31): rispetto, strambotto;

Francesco Saverio Quadrio, Della Storia e della ragione d'ogni poesia (1739-52): rispetto, strambotto;

M.Pasqualino, Vocabolario siciliano etimologico (1795): stram notte.

a) Rispetto

Delle indicazioni fornite dal Vocabolario della Crusca abbiamo già dato notizia nel paragrafo precedente, riferendo le definizioni di rispetto e strambotto che sono fornite dalla seconda impressione (1620), ma che probabilmente erano già contenute nella prima (1612) che non abbiamo potuto consultare. La terza e la quarta impressione del Vocabolario (1691 e 1729-38) riproducono le definizioni ampliando le citazioni e introducendo qualche piccola modificazio-

ne verbale.Tra queste ultime, l'unica che meriti di essere notata è quella che riguarda "rispetto". Nella seconda e nella terza impressione si legge infatti: "Rispetto diciamo all'Ottave, o stanze, che si cantan tra loro gl'innamorati"; nella quarta invece si dice: "Rispetto, diciamo all'Ottave, e Stanze, che si cantan dagl'innamorati", e cioè si sopprime il tra loro. Si perde così l'accenno al carattere amebeico che le formulazioni più antiche attribuivano,sia pure in modo generico, ai rispetti. Non crediamo che la modificazione abbia un significato particolare; tuttavia è perso opportuno farne menzione perchè nell'esame dell'argomento si tenga conto anche della formulazione più antica che dice più di quella recente.

Oltre alla Crusca, l'unica attestazione secentesca per "rispetto" è quella che si incontra nella commedia rusticale in ottave di Buonarroti il Giovane, La Tancia (1611). Nell'atto I, scena IV, Pietro (che è il corteggiatore cittadino della bella villana che dà il nome alla commedia) sente Tancia cantare e così commenta:

> Po' fare 'l cielo, com'ella sta in tuono!
> Come le voci ella sa ben portare!
> Ma que' rispetti detti a mente sono:
> Credo avergliene uditi già cantare.
> S'ella gli 'mprovvisasse per di buono,
> Com'elle soglion co' lor dami fare;
> A questo mò l'arebbe paglia in becco,
> E i' murerei la mia fabbrica a secco.

Oltre che per la chiara indicazione del carattere di improvvisazione amebeica dei rispetti,il passo è importante perchè costituisce la prima indicazione esplicita dell'esistenza di una produzione campagnola autonoma di rispetti. Purtroppo per tutto il secolo non ci soccorrono altre notizie in proposito; e dobbiamo attendere le annotazioni alla Tancia di A.M.Salvini (1726) e i Commentari alla Istoria della volgar poesia di G.M.Crescimbeni (1663-1728) per avere altre informazioni dirette dello stesso tipo.

Nelle Annotazioni alla Tancia, commentando i versi di Pietro che abbiamo riferito, Salvini infatti non soltanto definisce i rispetti "ottave rusticali", ma a proposito della improvvisazione scrive: "Ne' nostri tempi ci è una contadina ,detta la Menichina, sotto la prote-

zione e al servigio dell'Altezza Reale della Gran Principessa di Toscana, Principessa Violante di Baviera...;la quale contadina col suo facile, pronto e franco e giudicioso improvviso ha fatto stupire, non che Fiorenza, Roma medesima, ove quest'anno del Giubileo si è portata la suddetta Altezza Reale". Siamo così dinanzi ad una improvvisatrice contadina della fine del '600, chiara antenata di quella Beatrice di Pian degli Ontani cui dette fama per primo Niocolò Tommaseo, anche se la Beatrice ottocentesca viveva tra i monti del pistoiese, e la Menichina era invece una delle attrazioni della corte toscana (e anzi addirittura delle feste mondane cui dava occasione in Roma un Giubileo!).

Ma che nel contado toscano (e non solo toscano) fiorissero "rispetti" di varia forma metrica ci attesta per la stessa epoca Crescimbeni con una annotazione di maggiore importanza.

"Dalle ottave,scrive Crescimbeni, hanno avuto origine due altri componimenti lirici italiani, l'uno comune ad ogni sorta di uomini, chiamato strambotto, e l'altro a' soli contadini,appellato Rispetto; ed ambedue sono poesie in ottava rima,per lo più consistenti in una sola ottava, e si cantano dagli innamorati innanzi alle case delle loro donne". Poi,dopo aver trattato degli strambotti,ormai "andati totalmente in disuso", Crescimbeni così prosegue: "I rispetti furono contemporanei degli strambotti: ma il loro uso non è mai mancato: e noi ne abbiamo ascoltati da' Contadini, massimamente dello stato Fiorentino, de gli assai spiritosi e bizzarri; e sebbene abbiamo osservato,che spesse volte ne fanno rimati, non già ad uso d'ottava, ma ben due versi per due versi, così seguitando finchè han finito, nondimeno il più usato modo è quello delle ottave" (Istoria cit., 1831,12, pp.203-204).

Michele Barbi, al quale non sfuggì l'interesse di questa attestazione, osservò giustamente che forse Crescimbeni non avvertì bene "se quel rimare 'due versi per due versi' cominciasse proprio dal principio del canto" (1939, p.35, n.1): in effetti Crescimbeni può

aver attribuito al canto intero quel che invece avviene di solito soltanto nelle riprese.

Ma la sua testimonianza è ugualmente importante perchè: 1) attesta direttamente la diffusione contadina del genere; 2)documenta la diffusione di forme diverse dall'ottava toscana, sia che si tratti del caso più probabile di un tètrastico (o esastico) alterno seguito dalla ripresa (ABAB (AB) + CCDD), sia invece che si tratti di vere e proprie catene di distici con forma AABBCC...(Un analogo dubbio è rimasto insoluto per il documento cinquecentesco fornito da Cristoforo Busetti; potrà darsi che in seguito le due attestazioni si illuminino a vicenda).

F.S.Quadrio nel suo vastissimo trattato Della storia e della ragione d'ogni poesia (Voll.5, Bologna 1739-52) ripete le distinzioni tra rispetti e strambotti così come le aveva formulate Crescimbeni; ma a differenza di Crescimbeni pensa più ai letterati che imitano i rispetti i rispetti dei contadini che non alla produzione propria dei popolani. E infatti scrive :"Non sono però i rispetti la medesima cosa che gli Strambotti: poichè questi sono comuni ad ogni sorta di uomini, e tessonsi in pulita favella: i Rispetti de' soli Contadini son proprj; e nella Lingua di Contado si stendono; imitando il parlar rusticano, per quanto è possibile, senza offesa però del decoro, e della pulitezza. Inoltre i sentimenti, le espressioni, e le metafore ne' Rispetti vogliono essere tutte grossolane, e contadinesche, e ogni cosa al costume de' rustici adattata; ciò, che non è negli Strambotti, che sogliono essere puliti e nobili" (o.c., vol.II, pp. 291-92).

Come è evidente Quadrio dà le norme del genere letterario: imitazione del parlar rusticano (ma nei limiti del decoro e della pulitezza), uso di metafore grossolane,ecc. Ma non ci dice nulla sulla produzione prpria dei popolani.Ed infatti, pur dichiarando che " in ogni città d'Italia" si odono rispetti "spiritosi, e bizzarri, nel dialetto proprio di ciascuna d'esse formati", Quadrio non sa fornir-

ne altro esempio che "due di quelli, che si leggono sparsi nella ancia del Buonarroti".

In difetto di altra documentazione sui rispetti secenteschi autenticamente contadini, varrà la pena di riprodurli a esemplificazione dei caratteri del "genere" che imita il parlare, i sentimenti, le espressioni ecc. dei "rustici" :

Sono i capelli de la Tancia mia
morbidi, come un lino sco olato:
- 'l suo viso pulito par, che sia
Di rose spicciolate pieno un prato:
Il suo petto è di marmo una macìa,
Dov'amor s'accovaccia, e sta appiattato:
Sue parole garbate mi sollucherano;
Gli occhi suoi mi succhiellano, e mi bucherano.

Chitarrin mio disquillante, e bello,
Dimmi di grazia, se sai favellare;
- dimmi un po', mentre ch'io ti strimpollo,
Se la mia Tancia tu mi sai insegnare.
Se 'l mel di', vo rifarti il ponticello,
E ti vo' tutto quanto rincordare.
Se tu m'insegni oggi la mia Morosa,
Ti vo' rifare i bischeri, e la rosa.

Dalle notizie sei-settecentesche sul rispetto risulta dunque in modo abbastanza chiaro che la produzione di rispetti è oramai un fenomeno esclusivamente contadino (anche se non mancano talune 'imitazioni' letterate), e che il rispetto è un canto d'amore improvvisato a carattere amebeico (a questo carattere accenna anche una delle etimologie di rispetto proposte in questo periodo: v. oltre).

Quanto alla forma metrica, le fonti parlano di ottave toscane (ABABABCC), ma accennano anche a catene di distici senza che però sia possibile precisare se queste catene costituissero tutto il componimento (AABBCC...) o invece fossero come è più probabile la ben nota coda di ripreso del rispetto toscano (ABAB + CCDD...).

b) Strambotto

Per lo strambotto quasi tutte le fonti sei-settecentesche sottolineano il suo carattere civile e culto, contrapposto alla natura contadina dei rispetti; e descrivono il genere soprattutto in base agli strambotti di Serafino Aquilano e seguaci, trasformando così in norma generale quella acutezza epigrammatica che invece era stata propria solo di una parte della produzione strambottistica quattro-cinquecentesca.

Si veda infatti la nota di Francesco Redi ai versi:

Trescando intuonino
Strambotti e frottole
D'alto misterio

del suo Bacco in Toscana (1685). Dopo aver riprodotto la definizione del Vocabolario della Crusca e dopo aver proposto una sua etimologia del termine diversa da quella di "un gran Litterato moderno" (v.oltre), Redi scrive: "Se si ha curiosità di leggere esempli degli Strambotti del secolo passato, si troveranno ne' due mentovati autori Diomede Guidalotto e Bernardo Accolti; e tra quelli dello Accolti, ve ne sono molti acutissimi, e sull'andare de' buoni Epigrammi de' Greci e de' Latini. Oggi così fatta sorta di composizione è andata quasi totalmente in disuso. Tra' Provenzali non ne trovo esemplo" (Opere, Venezia 1712, t. III, p. 135).

Sulla stessa linea si muove Crescimbeni. Dopo la distinzione tra strambotti e rispetti che abbiamo già visto, Crescimbeni infatti propone una sua etimologia del termine (v. oltre) che in definitiva poggia sulla affermazione che "negli strambotti per vero dire si leggono bizzarrissime fantasie e acutezze ". Anche Crescimbeni sottolinea che il "genere" strambotto è ormai "andato totalmente in disuso"; e in precedenza aveva dato un giudizio negativo su tutto il genere (vedi paragrafo precedente).

Quadrio infine trasforma la constatazione delle "acutezze" di certa produzione in norma generale. Dopo aver riferito gli strambotti di

Bernardo Accolti o di Serafino Aquilano che abbiamo riprodotto nel precedente paragrafo, Quadrio scrive infatti: "Dai due strambotti qui riferiti ad esempio, è agevol cosa il comprendere, in che la loro bellezza interna altresì consista: poichè chi si fa a riguardarne la loro natura, vede tostamente, ch'essi non sono, che altrettanti Epigrammi in un'Ottava distesi: onde ciò, che diremo di questi a suo luogo, potrà similmente per gli Strambotti valere".

Tutti gli autori finora esaminati registrano la sparizione dello strambotto dall'attività poetica dei letterati fin dal '500.

Il dizionario siciliano di M. Pasqualino (vol. V, 1795) parla invece di strammotta (o strammotti)come "ridiculae cantiunculae ridicula scommata " ancora viventi: dice infatti, usando il verbo al presente, che queste "cantiones et scommata vario flectuntur et convertuntur". L'indicazione è importante, innanzi tutto perchè questa sembra essere la prima volta che il termine "strambotto" risulta direttamente attestato in Sicilia (gli "strambotti de Cecilia" di Prudenzani non sono una attestazione siciliana); inoltre si dà come attuale in Sicilia quel che altrove era invece considerato già scomparso da tempo (e addirittura condannato come roba da piazze : Crescimbeni. Del resto della produzione secentesca e settecentesca siciliana di ottave interamente alterne (con e senza consonanza atona) abbiamo documentazione diretta: a parte autori culti e semicolti come Rau o Fullone, basti qui far riferimento alla raccolta manoscritta di Muse siciliane del 1662 o alla Selvetta d'ottave siciliane del 1780 circa, anch'essa manoscritta di cui dà notizia (e da cui trae esempi) G.Pitrè (Studi di poesia popolare,ed. nazionale, Firenze 1957, 207 sgg.).

Ma per tornare al Dizionario di M.Pasqualino, è ancora da notare che (secondo la scheda manoscritta paterna che egli riproduce) gli strammotti esprimono sentimenti delicati: "venustatem ac gratias" (v. oltre).

Quanto alla forma metrica dello strambotto le notizie sei-settecentesche parlano esplicitamente dell'ottava, ma accennano anche ad altre forme. Il Vocabolario della Crusca infatti dice che lo strambotto è "per lo più in ottava rima". D'altro canto Crescimboni nella sua Istoria, dopo aver dato alcuni esempi di barzellette, scrive: "Questi esempi poi servono anche per lo Strambotto; imperciocchè nel citato Serafino dall'Aquila, e in altri truovo, la Barzelletta, e lo Strambotto essere una medesima cosa; benchè da alcuni sia stato tessuto lo strambotto in ottava rima, come fra gli altri, son quei di M.Giovanni Pollio Aretino, (così leggesi nelle stampe pulite delle sue Opere) detto altramente Pollastrino, che fece versi circa il fine del secolo del quattrocento: dal che giudico, simil componimento esser di metro irregolare, e ad arbitrio." Ma non sembra che si possa fare gran conto di queste indicazioni in direzione diversa dell'ottava. L'accenno della Crusca è genericissimo. E quanto a Crescimboni occorre ricordare che egli, nei Commentari, rettifica la sua affermazione: sostiene chiaramente che lo strambotto è una poesia in ottava rima, e per lo più consistente in una sola ottava, e quanto alla identità di barzellette e strambotti che si ricaverebbe dall'opera di Serafino Aquilano si restringe alla constatazione che l'Aquilano " intitola anche strambotti alcune sue composizioni simili alle barzellette". Il fatto è che la confusione tra i due componimenti nei titoli dell'Aquilano e nel primo giudizio di Crescimboni deve esser nata dall'uso meridionale di aggiungere uno strambotto finale alle barzellette (vedi paragrafo precedente).

A parte le ottave di forma siciliana documentate dai testi isolani dell'epoca, il periodo che stiamo considerando ci offre solo una altra indicazione sulla forma degli strambotti. E' quella dataci da Salvini in nota alla seguente ottava della Tancia (a.IV, scena I) :

S'a mo vien sete, si secca ogni fiume:
S'a mo vien fame, soccansi i mulini;
S'io vo di notte, mi si spegne 'l lume:
S'io vo in viaggio, do ne' malandrini:
S'io dormo, tolte m'én tutte le piume:
Se spender voglio, i'ho porsi i quattrini;
S'io vo a Firenze e p... per le mura,
Gli Otto vi proibiscon far bruttura.

Salvini commenta: "Que' versi, che cominciano dalla medesima voce, si domandavano (chiamavano) strambotti, quasi strani motti. Se ne leggono in Serafino dell'Aquila d'Abruzzo". A proposito di questo passo Carducci osservò (XX, p. 397) che "il Salvini fondò la definizione generale sopra l'osservazione di una particolarità"; ed aveva sostanzialmente ragione; tuttavia deve ricordarsi che l'iniziare i versi con la medesima parola può essere soltanto una generica figura di ripetione con valore puramente intensificatorio ed espressivo, ma spesso invece costituisce uno specifico procedimento tecnico di costruzione di strambotti divisi in testa e coda (v.paragrafo preced.)

In sostanza dalla documentazione sei-settecentesca "strambotto" appare come la denominazione di un genere poetico ormai disusato (tranne che in una zona periferica come la Sicilia), il cui modello è costituito per i trattatisti dalla produzione quattro-cinquecentesca di tipo cortigiano di Serafino dall'Aquila e seguaci: contenuto amoroso, impiego di espedienti stilistici come l'anafora, ricerca di sottigliezze, carattere epigrammatico, uso dell'ottava rima.

c) Le prime etimologie e il credito di cui godettero fino al Carducci.

Come abbiamo accennato più volte, l'erudizione linguistica della fine del '600 e degli inizi del '700 si propose il problema della etimologia e della motivazione dei termini "rispetto" e "strambotto".

Più semplice si presentava (almeno in apparenza) il problema di rispetto per il quale A.M.Salvini (poi ripetuto testualmente da Quadrio) propose due diverse soluzioni: la prima poggia sul valore del

termine rispetto nel discorso corrente e fa riferimento al contenuto amoroso dei rispetti; la seconda invece si avvale di un raro valore tecnico del termine e fa riferimento al carattere amebeico del componimento che ora ci interessa. Ecco quanto scrive Salvini: "rispetti sono ottave rusticali, così dette, cred'io, dal rispetto, e dalla riverenza, e dall'onore che si fa cantando, all'oggetto onestamente amato: o pure rispetti, quasi canti reciprochi, e scambievoli, ver sus amoebaei. Rispetti ancora si dicono quelli, che si traggono a sorta, per succedere in mancanza, o in assenza, a i principali Ufiziali già tratti: e si dicono ancora Arruoti, cioè aggiunti dall'antico verbo arrogere: e così rispetti, canti, che succedono l'uno l'altro".

La seconda supposizione di Salvini, a quanto ci risulta, non è mai stata presa in attenta considerazione: Carducci (XX, 397) si limitò a dire: "nè saprei acconciarmi ad un'altra etimologia dello stesso Salvini, che rispetti si chiamino 'quasi canti reciprochi e scambievoli ecc.", e da allora l'ipotesi è passata nel dimenticatoio senza che però la si sia sottoposta a una vera discussione critica che ne dimostri definitivamente l'incosistenza (o l'eventuale fondamento).

La prima motivazione del termine proposta da Salvini fu invece accolta già da Carducci: "Dei rispetti credo anch'io co 'l Salvini e co 'l Crescimboni che il nome derivi dalla riverenza e venerazione che i cantori dimostrano verso l'oggetto dell'amor loro e dall'onore che cantando gli rendono". E (come vedremo meglio più oltre) analoghe spiegazioni del termine sono state date in seguito, valendosi anche dell'opposizione evidente tra rispetto e dispetto, che è pure denominazione di un tipo di canto italiano (Nigra, Santoli), e che da alcuni è stato messo in relazione con la voce francese despit, dépit "designante un breve componimento lirico" (G.Bertoni, E. Li Gotti). D'altro canto neppure i primi studiosi (Wilmotte, Novati) che sottolinearono la relazione di rispetto italiano con respit

(proverbio o tipo di componimento) dell'antico francese, contestarono direttamente il significato di "riverenza, venerazione" ecc. della denominazione. Questo significato verrà invece rimesso in discussione in tempi più recenti o nel quadro di ipotesi generali sulle "origini" che tendono a retrodatare la nascita del rispetto e ad attribuirgli un antichissimo carattere di "tenzone", "contrasto" e simili (P.Toschi), o invece in base a documenti linguistici concreti che aprono la possibilità di assegnare a rispetto il significato di "lamento" (A.Pagliaro, 1958, pp. 45-46; e v. più oltre paragr.18 b).

Quanto a strambotto, fin dalla seconda metà del '600 vennero proposte due diverse etimologie che hanno poi tenuto il campo fino al Carducci e oltre: da strambo l'una, e da motto l'altra.

La prima etimologia fu proposta da un erudito francese che Redi indicò solo con l'espressione "un gran Litterato moderno", ma che non ci è stato difficile identificare con il francese Gilles Ménage, italianamente Egidio Menagio, autore di un'opera intitolata Origini della lingua italiana (1666). In quest'opera, dopo aver riprodotto la definizione di strambotti data dalla Crusca, Menagio scrive: "E' un diminutivo di strambo, che vale torto, ritorto"(citiamo dalla edizione ginevrina del 1685).

La seconda etimologia fu invece data da Francesco Redi in diretta opposizione a quella di Menagio: "Un gran Litterato moderno (dice Redi) scrive tal voce (e cioè strambotti) essere un diminutivo di strambo, che vale torto, ritorto . Io crederei che Strambotto avesse avuto origine da Motto, che da' nostri antichi si prendeva in significato di componimento poetico, e tanto più lo crederei, quanto che in alcuni luoghi d'Italia dalla plebe appellasi volgarmente Strammotto, come si può vedere nel Frontespizio del Tirocinio delle cose vulgari di Diomede Guidalotto Bolognese stampato in Bologna 1504 in quarto appresso Caligula di Bazzoleri. E nel Frontispizio pari-

mente dell'Opera nuova di Messor Bernardo Accolti chiamato l'Unico Aretino stampata in Venezia nel 1519 in ottavo presso Niccolò Zopino" (Opere cit., p. 135).

All'una o all'altra di queste due etimologie si rifanno tutti gli studiosi settecenteschi: Salvini infatti segue Redi ("strambotti quasi strani motti"), mentre Crescimbeni, Quadrio e Pasqualino optano per strambo, anche se poi non ne interpretano il senso al modo di Menagio. Crescimboni infatti scrive: "Ancorchè taluno voglia, che si appellasse strambotto, per esser diminutivo di strambo, che vale distorto, nondimeno il dottissimo Redi è di parere, che egli derivi da motto...; ma noi lo giudicheremmo derivato dalla voce strambo, nel significato però di fantastico , nel quale comunemente si trasferisce: imperciocchè negli strambotti per vero dire si leggono bizzarrissime fantasie e acutezze". La spiegazione di Crescimboni è linguistico-formale per quel che riguarda la derivazione da Strambo, ma fa riferimento al contenuto (vero o presunto) degli strambotti per quel che riguarda il significato da attribuire a strambo. Quadrio a sua volta conferma l'interpretazione di Crescimbeni e la rafforza con l'appoggio del significato che strambotto avrebbe nella lingua comune, al di là del suo senso strettamente tecnico-letterario: "Furono essi (e cioè gli strambotti) così nominati quasi Strammotti dalla voce Motto, come stima il Redi, ovvero, come opina il Crescimbeni, dalla voce strambo nel significato di Fantastico, poichè in essi si stendevano infatti bizzarrissime fantasie, e acutezze: Nè questa opinione è inverisimile, costumandosi pure oggi in molte parti d'Italia, a chiamarsi Strambotti,que' bizzarri, e capricciosi pensieri, che cadono a molti di bocca".

A strambo (o più esattamente al siciliano strammu)si rifà anche il Vocabolario siciliano etimologico di M.Pasqualino già citato. Nel

Vocabolario è registrata innanzi tutto la voce italiana: "Strambotti, canzuni. Odo", con rinvio a Strammotta, Canzuna; poi segue: "Strammotta, comunemente usato nel numero di più strammotti, motto, botta. dicterium"; e infine viene riferita una scheda dell'opera manoscritta del padre dell'autore: "Strammotti, ridiculae cantiunculae ridicula scommata, per diminutivum, a strammu, ut innuatur defloxio a vera significatione in malam partem accepta; nam quae congruit huic voci includit monustatem ac gratias. Hae autem cantiones, et scommata varie flectuntur ac convertuntur".

Come ha giustamente notato Antonino Pagliaro, "in questa definizione si manifesta la difficoltà di porre in accordo la presunta etimologia del nome, e, quindi il suo trasparente significato, con l'effettiva natura del componimento, che è solitamente espressione lirica di sentimenti umanamente delicati e mai, o assai raramente, appare usato a fini satirici, o, comunque, polemici" (1958), p. 31).

Il fatto è che l'autore della scheda non può mettere d'accordo "strambo" e "strambotto" come facevano Crescimbeni e Quadrio, perchè questi erano a contatto con una produzione strambottistica che presentava almeno taluni caratteri stilistico-sentimentali di bizzarria, acutezza epigrammatica ecc., mentre Pasqualino aveva di fronte la produzione tuttora rigogliosa delle canzuni siciliane, che hanno caratteri stilistici e sentimentali ben diversi dalla strambottistica di Serafino o di Accolti. Non si può fare a meno di osservare perciò che in tutto ciò che il Vocabolario siciliano di M.Pasqualino dice di strambotti, strammotta, strammotti c'è abbastanza chiaro il segno del modo con cui entrò in Sicilia il termine come nome di un componimento letterario: esso in Sicilia è la continuazione della denominazione italiana quattro-cinquecentesca, e non la continuazione del valore etimologico originario del termine, quale che esso fosse. I poeti siciliani settecenteschi continuano a comporre poesie liriche in stanze di otto versi a rima alterna che vennero chiamate nel '4-500 con il nome di "strambotti"; e continuano a chiamarle "stram-

botti" oppure sicilianizzano il termine in "strammotti".

Le etimologie sei-settecentesche da strambo e da strano motto ignorano totalmente l'esistenza di ostribot, ostrabot ecc. nel mondo romanzo delle origini; e bisogna attendere a lungo perchè vengano messi in luce questi lontani antecedenti di "strambotto" italiano.

Infatti Giosuè Carducci nel 1863 continua a muoversi quasi esclusivamente nei limiti assegnati alla questione dalla erudizione settecentesca, ed è perciò comodo accennarne ora, anche se usciamo dai limiti cronologici di questo capitolo. Carducci in verità aggiunge un elemento nuovo alla discussione: l'esistenza nella lingua spagnola del vocabolo ostrambote; ma prende il vocabolo e il significato più recenti (v.oltre), e inoltre utilizza l'informazione solo nel quadro dei problemi di Redi e di Crescimbeni. Dopo aver affermato che " la poesia popolare amatoria" del '400 prese come "forma generale" il rispetto, e come forma "particolare" lo strambotto, perchè"il popolo" si era impadronito dell'ottava rima "diffusa coi primi poemi romanzeschi, con le prime leggende e rappresentazioni" e la aveva isolata facendone un componimento a sè, e cioè monostrofico,(XX, p. 395), Carducci scrive: "Ma lo strambotto antico, che ottava certo non era, dovea essere qualcosa d'eterogeneo e d'anormale dalle forme metriche; della qual confusione è forse ricordo la denominazione di strambotto nel canzoniere dell'Aquilano data in comune agli strambotti propriamente detti e alle barzelletto, e un indizio è il trasferimento del vocabolo nella lingua spagnola (estramboto) a significare quel che si aggiunge fuor delle leggi di convenzione a un pezzo di poesia regolare, come la coda al sonetto. Ond'è forse vera la derivazione che gli assegna Redi dal vocabolo antico motto nel significato di canto o componimento poetico, quasi stran motto (e strammotto seguitasi a dire in qualche dialetto d'Italia...); nè improbabile però è l'altra etimologia da strambo che piace più al Crescimbeni, imperocchè negli strambotti si leggano bizzarrissime fantasie ed acutezze" (XX,p.396).

Vedremo più oltre che Gaston Paris sosterrà una tesi in parte analoga, valendosi anche lui del significato di estrambote spagnolo.

Ma ora, per quel che riguarda Carducci, dobbiamo notare che si possono muovere molte obiezioni alla sua argomentazione: la confusione tra strambotto e barzelletta (come abbiamo già detto) nasce probabilmente dall'uso degli strambotti aggiunti alla fine delle barzellette, e non pare attribuibile alla "anormalità" della forma metrica dello "strambotto antico"; il carattere di bizzarra fantasia degli strambotti riguarda al più un gruppo di essi e cioè quelli dell'Aquilano e seguaci, e non tutta la produzione strambottistica; il significato di estrambote spagnolo è quello più recente, e via dicendo. Ma più interessa il fatto che Carducci non riesca a scegliere tra strambo e motto. E la ragione sembra stia in ciò: che egli da un lato pensava alla forma metrica, e dall'altro ai contenuti. Per la forma metrica (che riteneva inizialmente irregolare, forse proprio per la suggestione di strano motto) gli andava bene Redi; ma per il contenuto (che, come abbiamo visto, egli distingueva da quello dei rispetti in quanto "capriccio" più che "passione" ecc.) gli andava bene Crescimbeni. Varrà la pena di notare che il dubbio di Carducci è più in generale il dubbio di gran parte delle ricerche etimologiche e storiche sullo strambotto: il nome indica una forma metrica oppure un contenuto?

Ma per il momento basti aver accennato al difficile problema; e limitiamoci a segnalare che con Carducci si chiude la fase arcaica dei tentativi etimologici su "strambotto": Schuchardt e D'Ancona invero non si pronunceranno sulla questione, ma Costantino Nigra la riprenderà rifiutando totalmente o parzialmente sia Redi che Crescimbeni e Pasqualino, e allargando la ricerca al mondo romanzo delle origini; con il che si dà l'avvio a tutta la discussione scientifica contemporanea attorno al problema.

I6.Considerazioni conclusive: a)Ricapitolazione dei dati; b) I distici antichi e la loro pretesa classificazione come strambotti; c) La varietà morfologica e il problema dei fenomeni metrici soggiacenti.

a) Ricapitolazione dei dati

Giunti al termine della lunga rassegna analitica delle fonti attualmente *disponibili per la storia italiana* di strambotto e rispetto vediamo quali risposte sintetiche possiamo dare alle questioni che ci eravamo proposti all'inizio di questa terza parte del nostro lavoro(cfr.paragrafo I2) Esiste veramente quella continuità-identità degli strambotti e rispetti dalle origini della nostra storia letteraria alla tradizione orale ottocentesca che fu supposta dal popolarismo romantico a cominciare dal Tommaseo? O altrimenti quali linee di distinzione (e eventualmente di diversa unificazione)si ricavano dalla analisi dei fatti condotta senza il pregiùdizio della continuità-identità?

Ci pare che risulti chiaro quanto segue:

I)Le due attestazioni più antiche ('200 o inizi del '300) del termine strambotto sono incerte,l'una per la datazione del documento (carta genovese), e l'altra per il valore del termine (Anonimo genovese); ma anche nell'ipotesi più favorevole mancano indicazioni inequivoche sulla forma metrica del presunto strambotto duecentesco(distico isolato?catena di distici?ripresa o ritornello di lauda o ballata ecc.?);infine quale che sia l'eventuale scelta tra queste diverse possibilità,non si vede un qualsiasi legame diretto tra la forma AA(...?)del presunto strambotto genovese e la varietà di forme che ci offrono sia i cosidetti strambotti e rispetti del '300 sia i rispetti e strambotti del '4-'500,che sono o interamente alternanti(tipo siciliano),o con inizio alternante e conclusione a rima baciata(tipo toscano o centrale);e per quel che riguarda le forme della tradizione orale moderna,il rapporto potrebbe esistere solo con alcuni tipi e cioè con talune catene di due,tre o più distici a rima baciata (AABB...),e non certo con la canzuna siciliana o con il rispetto toscano;

2) I presunti rispetti e strambotti del '300(posto che siano tutti dell'età loro attribuita dagli editori moderni)non recano mai tali intitolazioni nelle fonti (se mai hanno quelle di siciliana,napoletana oppure madrigale);in ogni caso le loro forme metriche:a)sono talvolta polistrofiche,ivece che monostrofiche(ed è da notare che sono proprio i testi polistrofici quelli meglio durati nella tradizione); b) non presentano catene di distici isolati,e invece sono o interamente alternanti(ABABAB,ABABABAB)o alternanti-baciati (ABABCC,ABABABCC,ABABCCDD); c) non ci danno esempi di quella divisione in testa-coda,di quelle tecniche di legame tra l'una e l'altra e di quel parallelismo di versus transformati che invece ci saranno documentati da una parte dei testi quattro-cinquecenteschi e poi da tanti documenti moderni;d)non offrono tetrastici se non nel caso dei ricordati componimenti polistrofici;e)danno esempi scarsi e non sicuri di consonanza atona controalterna,e per giunta nel gruppo delle ottave e sestine toscane e non di quelle siciliane;

3) i rispetti e gli strambotti del '4-500 (a parte ogni considerazione sui contenuti e il livello culturale)appartengono a categorie metriche diverse tra loro perchè ci offrono: a)forme continue del tipo ABABAB(AB) e ABAB(AB)CC,e cioè forme sostanzialmente identiche a quelle trecentesche(o ritenute tali),senza nè divisione testa-coda,nè tecniche di legame,nè prolungamenti in ripresa; b)forme del tipo ABAB(AB)+CC(DD) e cioè forme alternanti-baciate con chiara divisione in testa-coda,e conseguenti legami di anafora,lascia e prendi,variazione di versi tra testa e coda,e con prolungamento della coda,in base al parallelismo di versus transformati:forme tutte che ora appaiono per la prima volta ma che trovano larga continuazione nella tradizione orale moderna; c)infine,nell'una e nell'altra categoria, rari e incerti casi di consonanza atona controalterna.Da aggiungere che,come già nel '300,mancano esempi di tetrastici,e che non compare più la forma continua ABABCCDD(ottava madrigalesca);si ha invece

un testo costituito da una serie di distici non basati sul parallelismo dei versus tranformati,ma per il momento non è possibile stabilire se si tratti di un componimento interamente in distici baciati o invece della coda di un rispetto o simili.

4) Nel '6-700 prosegue la produzione di forme continue sia alternanti-baciate (ABABABCC) sia interamente alternanti(ABABABAB);queste ultime sembrano ormai circoscritte alla Sicilia dove offrono casi più frequenti di consonanza atona controalterna(e dove compare ora per la prima volta in modo diretto il termine strambotto).In questo stesso periodo si ha anche un accenno all'esistenza di forme diverse da quelle ora indicate,ma non è possibile stabilire se siano forme interamente baciate(e cioè catene di distici AABB...)oppure,come è più probabile,code parallelistiche del gruppo ABAB(AB)+CC(DD).

In altri termini le fonti italiane dal '200 al '700 ci offrono non lo strambotto o il rispetto,ma invece strambotti e rispetti di almeno otto forme diverse che gioverà riunire in un quadro di ricapitolazione schematica,con l'indicazione del secolo in cui appaiono direttamente documentate.Segnaliamo con punti interrogativi i casi di maggiore o minore incertezza;indichiamo con ^(come già convenuto) la presenza della consonanza atona controalterna,e con ° la sua assenza;le parentesi apposte a talune date significano che manca la prova diretta che le forme metriche corrispondenti fossero chiamate in quel periodo "strambotti" o "rispetti".Il quadro è il seguente:

1.°ABABAB(AB).....	-	(XIV)	XV	XVI	XVII	XVIII
2.^ABABAB(AB).....	-	-	?	-	XVII	XVIII
3.°ABAB(AB)CC.....	-	(XIV)	XV	XVI	XVII	-
4.^ABAB(AB)CC.....	-	(??)	??	-	-	-
5.°ABABCCDD.....	-	(XIV)	-	-	-	-
6.°ABAB(AB)+CC(DD)..	-	-	XV	-	XVII	XVIII?
7.^ABAB(AB)+CC(DD)..	-	-	??	-	-	-
8.AA(BB)?.....	XIII??	-	-	(XVI?)	-	XVIII?

b)I distici antichi e la Pro pretesa classificazione come strambotti.

A parte la varietà delle forme,sulla quale torneremo,il quadro morfologico e cronologico che abbiamo dato ci dice subito che la documentazione pienamente certa(nomi e cose)comincia con il sec.XV: gli strambotti e i rispetti dei quali possiamo parlare con concretezza storica sono(allo stato attuale della documentazione)quelli della fioritura quattro-cinquecentesca e dei secoli successivi.La denominazione di rispetti e strambotti attribuita da Carducci e altri a taluni componimenti del '300 morfologicamente analoghi è perciò un'ipotesi legittima se si vuole,ma a patto che si sappia che è una ipotesi.E quanto più ci si allontana all'indietro nel tempo, tanto più l'ipotesi diventa discutibile e incerta,sopratutto poi se le forme cui si applica modernamente la denominazione di "strambotti" sono diverse da quelle che certamente ebbero tale nome.Ed è appunto questa la ragione per la quale non abbiamo preso in esame,nella nostra analisi delle fonti i vari distici del '200(o anche più antichi)che sono stati meritoriamente messi in luce da vari studiosi, ma ai quali a nostro giudizio non è giusto dare il nome di "strambotti".

Si veda uno degli esempi più noti di questi distici:quello contenuto nella Cronica di Fra Salimbene da Parma che ci racconta come "rustici et pueri et puellae",ogni volta che incontravano i frati minori,cantassero "Hor attorna frat'Elia che pres'ha mala via"(D'Ancona,1906,p.9;cfr.Novati 1909,p.19,n.2).E' certo una prova dell'esistenza duecentesca di versetti satirici cantati dalla "ragazzaglia rustica e urbana";ma in base a che cosa diremo che siamo di fronte a uno "strambotto" del '200?E perchè mai dobbiamo chiamare "strambotto" i versicoli della carta volterriana del 1158 in cui si legge:"Guaita guaita male:non mangiai ma' mezo pane" ?Posto pure che si tratti di un distico a sè,e non di un ritornello o di un frammento di poesia più ampia (è lo stesso problema postoci dal testo della carta genovese),perchè dirlo "strambotto" quando manca ogni con-

nessione sia pure indiretta tra questo nome e quella forma metrica? Ed altrettanto dovrà dirsi di altri consimili esempi:

E s' tu no cure de me
e' no curarò de te

che così riproduce dalla Cronica di Salimbene Ettore Li Gotti(1951-53,p.62); oppure

Tant'è il bene ch'io m'aspetto
ch'ogni pena m'è diletto

che P.Toschi segnala dai Fioretti(1957,p.250); o ancora

Signore è vino di fiasco
la mattina è buono e la sera è guasto

che R.M.Ruggieri ha tratto dalle novelle di Sacchetti(1957,p.46),ecc. "Non c'è ragione di negare la qualifica di strambotto ecc.",ha detto qualcuno a proposito di uno o di altro dei distici riferiti. Bisogna capovolgere la posizione e l'onere della prova:che ragione c'è di attribuire loro tale qualifica?

Sia chiaro:non intendiamo affatto negare che questi documenti siano importanti.Riteniamo anzi che essi meritino la più attenta considerazione nello studio della evoluzione delle forme metriche,anche in rapporto al problema della nascita delle strofe di sei o di otto versi sia continue sia divise in testa e coda,con sola alternanza o alternanti-baciate,e più particolarmente in relazione alle catene di distici.Bisognerà certo spingersi in quella che Li Gotti ha chiamato la "preistoria" dello strambotto;bisognerà senza dubbio esaminare il problema di questi distici,e via dicendo.Ma per far ciò bisogna ovviamente evitare di anticipare la soluzione alle analisi. Che esistesse in tutto il territorio neolatino una forma di canto brevissima (magari addirittura di un solo verso come taluno ha pensato) è cosa possibile,anche se è da argomentare con più serrate documentazioni;che questa forma brevissima sia stata l'antecedente storico o la matrice morfologica delle forme storiche di strambotti e rispetti può anche darsi (ma è proprio il punto da dimostrare); che però si dia il nome di strambotto a una forma che precede lo strambotto

storicamente documentato senza avere con esso relazioni morfologiche evidenti e immediate,ed alla quale nessuna fonte diretta attribuisce una tale denominazione,questo è a nostro giudizio un intralcio inutile alla ricerca,se non addirittura un impedimento definitivo.Attribuire la denominazione di strambotti a questi distici o è un semplice modo di dire,e allora sarà bene evitarlo perchè confonde; o invece costituisce quel che si dice una petizione di principio:dà per dimostrato ciò che viceversa si deve ancora dimostrare.

Ne deriva tra l'altro che l'accostamento immediato che così si stabilisce tra forme tanto lontane cronologicamente e metricamente offusca la questione vera,e cioè quella delle mediazioni e dei tramiti che è indispensabile ricostruire per spiegare il passaggio dalla presunta forma originaria a quelle(e sono molte) che la storia documentata ci offre.Se si vuole assegnare ai distici denominati strambotti di cui stiamo discorrendo il ruolo di matrice di tutti gli strambotti e i rispetti dal '400 alla tradizione orale moderna bisognerà spiegare come si passi dal loro schema,che è AA,all'alternanza integrale dell'ottava siciliana (ABABABAB),a quella parziale dell'ottava toscana (ABABABCC),e sopratutto come si passi alle forme divise in testa e coda e prolungate con il parallelismo dei versus transformati.Bisognerà pur mettere d'accordo questa forma AA con quella del distico di cui ha parlato con la consueta penetrazione Antonino Pagliaro:forma che è molto diversa dalla precedente perchè è basata non sulla rima ma sulla consonanza atona(nella nostra simbolizzazione :A^B),e che consente quindi di spiegare fenomeni come l'alternanza e la consonanza atona controalterna che restano invece inspiegabili se si parte da AA.E potremmo continuare.Ma ci sembra che l'essenziale stia ancora una volta in ciò:che nella storia delle forme metriche (e non solo in quella)il pericolo maggiore è che i nomi si sovrappongano alle cose e ne nascondano le diversità e le unità reali.L'attribuzione del nome strambotto a distici che non lo ebbero e che sono radicalmente diversi dagli strambotti storici crea

una unità fittizia tanto più dannosa in quanto gli strambotti e i rispetti storici dal '4-500 al '700 sono già di per sè molto lontani dal costituire una vera unità morfologica, e si unificano per gruppi che non coincidono con le distinzioni terminologiche abituali.

c) La varietà morfologica e il problema dei fenomeni metrici soggiacenti.

Di fronte al quadro delle diversità morfologiche e cronologiche offertoci dalle fonti italiane tra il '200 e il '700 non appare possibile continuare a parlare dello strambotto e del rispetto "antichi" come se si trattasse di categorie di oggetti tutti identici. Nè può bastare più la sommaria distinzione tra ottava toscana, ottava siciliana e rispetto. Bisognerà invece prendere atto della varietà delle forme interne al di là della superficiale somiglianza degli schemi esterni (disposizione delle rime e numero dei versi), e abbandonare la vecchia idea romantica dell'unità-continuità di "strambotto" e di "rispetto", che si basava sul "filo dei nomi". Quel filo in verità è una matassa aggrovigliata; e quanto alle cose, esse sono ben lontane dall'accettare le semplicistiche linee evolutive da una matrice unica che ad esse si vorrebbero imporre nella convinzione che alla identità linguistico-formale dei nomi corrisponda l'identità globale delle cose che quei nomi di volta in volta hanno designato.

Occorre perciò liberarsi innanzi tutto dalle remore del pregiudizio globalistico, che in genere coincide con il popolarismo romantico. Quel che abbiamo di fronte è un complesso di forme di cui va indagata la genesi morfologica e quella storica. La prima indagine, quella sulle forme, si conduce interrogando le forme stesse nelle loro più precise e specifiche ragioni; la seconda, e cioè quella storica, si conduce in base ai documenti, alle cronologie, alle distribuzioni geografiche e via dicendo. Nè nell'una, nè nell'altra c'è posto per l'immaginazione che vuole che lo strambotto sia stato "uni-

co" e "popolare" alle origini solo perchè oggi è un fatto "popolare" (e cioè costituisce un dislivello interno della nostra cultura), e solo perchè ieri è stata creata una nozione classificatoria che ha chiamato con un nome unico forme metriche profondamente diverse.

Occorre poi chiedersi a quali condizioni debba corrispondere una qualsiasi ipotesi sulla genesi unica dello strambotto per aspirare a un minimo di fondatezza. Di ipotesi di questa natura ne sono state avanzate diverse, come abbiamo più volte accennato: origine dal tetrastico, origine dall'ottava toscana, origine dal distico, ecc. Ora, perchè una qualsiasi ipotesi sull'origine morfologica di un tipo di componimento stia in piedi occorre che essa spieghi ciò che è peculiare del componimento stesso, e non ciò che nel componimento preso in esame è comune ad altre forme. Per fare un esempio, se si vuole spiegare l'origine della forma ABAB+CCDD non basta certo dire, come D'Ancona, che all'origine c'era un tetrastico ABAB al quale poi si aggiunsero le code; bisogna spiegare in che cosa consista quella aggiunta delle code. L'origine della forma che correntemente chiamiamo rispetto toscano non è nel tetrastico ABAB o nelle code CCDD, ma nel segno + che le unisce, e cioè nel complesso delle tecniche che occorre conoscere e praticare per realizzare la unione della parte alterna con quella a rima baciata. Altrimenti tanto varrebbe accogliere l'ipotesi di Carducci, più volte rammentata, che il rispetto toscano nacque dall'unione dell'ottava siciliana con il madrigale: la prima avrebbe dato le mutazioni (e cioè la parte alterna ABAB), e il secondo avrebbe dato la parte baciata (CCDD)! Già: ma chi dette l'unione? Che cosa c'era nell'ottava siciliana cui pensava Carducci, oppure nel tetrastico alterno cui pensarono Nigra e D'Ancona, che cosa c'era mai in queste forme che portasse a impiegare la struttura divisa in testa-coda, e ad utilizzare conseguentemente le tecniche formali di unione (lascia e prendi, anafora ecc.), e lo sviluppo della coda mediante il parallelismo dei versus transformati? L'origine

non è dunque nel tetrastico o nel distico o in un qualsiasi altro schema inerte e formalisticamente considerato. L'origine sta al livello di quelli che abbiamo chiamato "fenomeni soggiacenti" (cfr. Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi, cit.); e i fenomeni soggiacenti nel caso presente sono: l'alternanza e la rima baciata e il loro giustapporsi o escludersi; la presenza o l'assenza della divisione in testa e coda e dei connessi legami formali tra l'una e l'altra; le tecniche del parallelismo dei versus transformati; l'impiego o meno della consonanza atona controalterna e via dicendo. Ed è proprio al livello di questi fenomeni soggiacenti che si ritrovano linee di unificazione più concrete di quelle segnate dai nomi o dalle classificazioni metriche basate solo sui fatti esterni del numero dei versi e della disposizione delle rime. L'ottava siciliana, ad esempio, e l'ottava toscana, di solito tenute distinte, trovano almeno un punto di unificazione nella continuità del discorso, pur rimanendo differenziate per quel che riguarda l'impiego rispettivo di due o tre rime; l'ottava toscana, di solito considerata come forma unitaria e indivisibile distinta dal rispetto, si scinde invece in almeno due gruppi, uno a discorso continuo e uno con divisione in testa e coda, e questo secondo gruppo si identifica con il rispetto. E quando verranno più direttamente in causa i tetrastici a rima alterna con e senza consonanza atona (ABAB, ^ABAB), quelli con schema esterno ABCC, le catene di due o più distici a rima baciata (AABB, AABBCC ecc.), e altre forme largamente presenti nella tradizione orale moderna e invece del tutto o parzialmente assenti dal gruppo degli strambotti e rispetti antichi, si faranno ancor più evidenti le capacità unificatrici dell'analisi dei fenomeni soggiacenti.

Ma di ciò più oltre. Per il momento ci basti l'aver constatato l'insufficienza delle concezioni che assumono "strambotto" e "rispetto" come oggetti unitari invece che come denominazioni o come nozioni classificatorie che nel corso della storia hanno indicato forme o gruppi di forme talora anche assai diversi tra loro.

IV

RESPIT, ESTRABOT, ESTRIBOT, ESTRIMBOTE ECC. NEL MONDO ROMANZO DAL SECOLO XII AL XV

17. Certezze documentarie e ipotesi ricostruttive.

Come abbiamo già detto, con Costantino Nigra l'orizzonte della comparazione terminologica di "strambotto" si allarga al mondo provenzale e francese delle origini (cfr. paragrafo 2). E di lì comincia una serie di ricerche e di discussioni che ha portato in luce una ampia documentazione francese, provenzale, castigliana e catalana che di recente è stata molto meritoriamente riunita e ridiscussa da R.M.Ruggieri nel suo già ricordato scritto Protostoria dello strambotto romanzo. E di questo lavoro ci avvarremo largamente, sia per i documenti diretti che riferisce sia per i commenti propri e altrui con i quali l'autore li accompagna; pur se poi, accogliendo anche l'esplicito invito alla discussione fatto da Ruggieri, percorriamo una strada diversa, in forza sopratutto del diverso punto di vista da cui muoviamo e del diverso scopo che ci proponiamo.

Va da sè infatti, ma mette conto di sottolinearlo ancora, che il nostro compito non è quello propostosi da Ruggieri, o comunque quello che spetta agli specialisti del mondo romanzo. Noi non ci proponiamo di costruire, interpretare, colmare i vuoti documentari: a parte ogni altra considerazione di competenza, il problema che abbiamo dinanzi reta quello delle forme del canto lirico-monostrofico italiano della tradizione orale moderna, e solo in funzione di questo problema dobbiamo occuparci degli strambotti romanzi. Lo studio storico-morfologico dei rispetti e degli strambotti moderni non può evidentemente ignorare (e di fatto non ha ignorato, da Nigra in poi) l'esistenza di estrabotz, estribotz, estribotes ecc.. sia come vocaboli sia come forme letterarie. E i valori del vocabolo così come le forme letterarie

che gli corrispondono nel mondo romanzo non italiano tra il 1100 e il 1400 debbono essere messi a contributo. Ma la documentazione è scarsa, e le ipotesi ricostruttive dei competenti sono diverse o contrastanti: come giustamente osserva Ruggieri, è"facile mettere l'uno contro l'altro gli studiosi dello strambotto - che sono ormai una numerosa legione - mostrando come le loro ipotesi possano molto spesso contrapporsi e annullarsi a vicenda" (1953, p. 14). Ed allora a chi lavori in altro campo si propone un problema di scelta tra l'una o l'altra congettura. Ed in base a che cosa si sceglierà? Forse in base alla rispettiva autorevolezza degli studiosi che sostengono l'una o l'altra delle tesi in campo? Potrebbe essere certo un criterio (per quanto assai discutibile); ma quando avvenga, come appunto avviene, che di parere discorde siano Gaston Paris e Francesco Novati? Potremmo usare invece il criterio del maggior consenso: ma quando, come pure avviene, la tesi è stata semplicemente dimenticata senza discussione, solo perchè avanzata in modo rapido e quasi incidentale?

Accade allora (e non c'è bisogno di dimostrarlo) che la scelta tenda ad avvenire (sopratutto involontariamente) con un unico criterio: quello della convenienza o meno delle diverse ipotesi alla tesi che si vuole sostenere nel proprio campo. E non è certo un criterio valido.

Il modo per risolvere il problema ci pare sia allora quello di operare in proprio la distinzione tra ciò che è certo e ciò che invece è soltanto congetturale e più o meno probabile: tra ciò che i documenti oggettivamente dicono e ciò che invece hanno detto le sia pur autorevoli ma contrastanti ricostruzioni degli studiosi. Sarà forse un criterio semplicistico, ma certamente è molto meno arbitrario delle scelte dettate da tesi precostituite che vanno ricercando le pezze d'appoggio più comode al proprio assunto.

L'operazione che noi ci sforzeremo di compiere nel campo della documentazione romanza di strambotto (e rispetto) sarà dunque di riprendere le fonti documentarie per distinguere con la massima discrezione

possibile ciò che è certo da ciò che più o meno è probabile. Questa operazione naturalmente non può essere condotta alla cieca: oltre alle cautele e alle norme metodiche generali, che valgono per ogni disciplina(e che chiunque, posto che sappia farlo, può esercitare in campi altrui così come le esercita nel proprio), occorre almeno una ipotesi di lavoro. E per noi, nel caso specifico, l'ipotesi di lavoro c'è, ed è la seguente. I documenti della tradizione orale moderna, sia pur sommariamente esaminati (cfr. paragrafi 9-10), ci presentano una molteplicità di forme arbitrariamente costrette in una nozione classificatoria unica: non esiste lo strambotto; esistono viceversa numerose e varie forme che per certe ragioni storiche identificabili sono state chiamate lo strambotto. L'esame delle fonti documentarie italiane dal '200 al '700, condotto senza il pregiudizio romantico della unità-continuità, ci ha portato a conclusioni analoghe: il nome è unico, ma le forme che esso storicamente ha di volta in volta designato o sono ignote o sono varie, quasi quanto quelle della tradizione moderna. Si tratta quindi di applicare la stessa ipotesi di lavoro alla documentazione romanza non italiana: visto che l'idea della continuità-identità si è dimostrata inadeguata in due settori della ricerca, bisogna verificare se i documenti del terzo settore conducono ad analoghe conclusioni. In altri termini ci proponiamo di rileggere i documenti senza il preconcetto più o meno involontario che alla identità linguistico-formale debba in qualche modo corrispondere la identità dei tipi poetici e metrici che estrabot, estribot, estrimbote hanno di volta in volta designato in epoche storiche e in zone culturali talora assai distanti. Il tutto per vedere se per caso non si debba tirarne la conclusione che anche nel campo romanzo non italiano non esiste lo strambotto, ma esistono viceversa gli strambotti, e cioè differenti tipi poetici e metrici solo apparentemente o solo parzialmente apparentati dalla comune denominazione.

Che ciò sia molto probabile lo dicono già molti indizi, e soprattutto lo dicono esplicitamente molte dichiarazioni dirette o indirett-

te dogli studiosi che ci sono occupati dogli"strambotti" romanzi. Anzi dobbiamo dire che la molteplicità dei valori storici di estrabot, estribot, estrimbote è ormai una acquisizione scientifica abbastanza evidente, anche se non ancora pronunciata (almeno a quanto ci risulta) in modo reciso e netto. Non pretendiamo perciò di scoprire cose nuove (e tanto meno di insegnarle ai competenti); speriamo soltanto che, in forza del diverso punto di vista da cui necessariamente muoviamo, ci accada di dire in modo più esplicito quel che in gran parte già si intuiva, si intravvedeva o addirittura si sapeva chiaramente. Giudicheranno poi gli specialisti del mondo romanzo se e quanto giovi nel loro settore il tentativo che qui compiamo in funzione dei problemi del nostro.

18. I documenti francesi: a) Estrabot; b) Respit; c) Conclusioni.

Cominciamo la nostra rassegna dai documenti dell'antico francese sia perchè proprio questi dettero origine alle prime e più divulgate ipotesi sulla natura dell'antico strambotto, sia perchè nella stessa area culturale è presente il respit, che non compare invece in Provenza e nella penisola iberica.

a) Estrabot

Le attestazioni oggi note sono ancora quelle registrate alla fine del secolo scorso nel Dictionnaire de l'ancienne langue française di F.Godefroy e segnalate agli studiosi di poesia popolare da Gaston Paris nella sua recensione ai Canti popolari del Piemonte di Costantino Nigra (G.Paris, 1889, p. 532 sgg.). La più antica, che è di poco posteriore alle prime attestazioni provenzali, si incontra nella Chronique des ducs de Normandie di Benoît de Sainte-Maure che viene datata all'ultimo quarto del secolo XII. La seconda testimonianza compare solo molto più tardi e precisamente nel corso del secolo XIV:

la si trova infatti in un passo del musicista e poeta Guillaume Machaut vissuto all'incirca tra il 1330 e il 1377. Una terza attestazione, pure registrata da Godefroy, è in una composizione attribuita a Clement Marot (1496-1544), ma sembra dovuta all'influsso dell'italiano "strambotto".

o o o

Francesi e Borgognoni, narra Benoît de Sainte-Maure nella sua Chronique, combattono contro i Normanni. Il duca Ebles (o Ebolo) II di Poitiers, venuto in soccorso dei Francesi e dei Borgognoni, fugge spaventato di fronte a un attacco nemico e si rifugia nella bottega di un follatore. I Francesi, per dileggio di quella vigliaccheria,

vers en firent e estraboz
u out assez de vilains moz.

In altro manoscritto, giudicato importante da alcuni studiosi, invece di estraboz si legge estriboz.

Gaston Paris, segnalando questo passo in relazione agli strambotti italiani, affermò che il termine estrabot vi è impiegato "per designare una canzone satirica" (1889, p.533), e sottolineò che la composizione di questa canzone satirica è collocata dall'autore nella Normandia del X secolo (p.535): per questa ragione nella letteratura successiva si è parlato spesso di "strambotto normanno". Quanto alla forma metrica di questa canzone satirica, Paris notò che non ci restano esempi certi di estrabots, ma ritenne di poter affermare che in forza della etimologia del termine (da strabus, strambus, con significato di "zoppo") "l'estrambot all'origine dovette essere una forma di versificazione considerata come irregolare, come zoppa"; il qual fatto sarebbe confermato dallo spagnolo estrambote "che indica una coda irregolare aggiunta a una strfa regolare" (p.535,533). Si ricorderà che anche Carducci aveva fatto osservazioni analoghe; ma a differenza di Carducci, Gaston Paris cerca anche di determinare i caratteri di questa forma irregolare. Gli antichi estrabots, scrive Paris, si coponevano di una prima parte simmetrica, seguita da una coda che

non lo era e che poteva variare molto"; nelle "più antiche raccolte di canzoni (francesi)", aggiunge l'autore, "si possono ritrovare componimenti di questo tipo" (p.535). In altro scritto (1899, p.490) Paris indica così lo schema che attribuisce agli estrabots: ABAB+coda variabile.

L'ipotesi morfologica di Gaston Paris non nasce dall'analisi del passo di Benoît o dall'esame diretto di testi francesi; essa deriva dal valore che viene attribuito all'etimo alla luce delle tesi di Alessandro D'Ancona sullo strambotto italiano e nello sforzo di stabilire un legame tra lo strambotto antico-francese e quello italiano. Accettata l'idea di D'Ancona dell'origine siciliana della massa degli strambotti italiani, ed esaminata la tesi dello stesso autore sulla origine morfologica dal tetrastico, poi raddoppiato in Sicilia, caudato in Toscana, inalterato nel nord, Paris ritiene che il termine (se non addirittura il componimento) dovette essere portato in Sicilia dai compagni di Roberto il Guiscardo; e che la vicenda morfologica sia stata la seguente: "Lo strambotto (italiano) potè essere composto all'origine di quattro versi regolari seguiti da una coda irregolare di forma e di lunghezza variabile, contenente forse un ritornello; questa coda potè essere soppressa nel Nord, cambiata in ripresa dai toscani, sostituita in Sicilia da quattro versi simili ai primi" (p.534). Ciò spiegherebbe anche perchè in Italia si dia ancora il nome che indica una forma metrica zoppa o irregolare ad una massa di componimenti che invece non sono affatto zoppi. Quanto poi alla differenza tra il carattere satirico degli antichi estrabots francesi e quello amoroso degli strambotti italiani, Paris riteneva di poter trovare l'indizio di un antico carattere satirico degli strambotti siciliani nella definizione data dal Vocabolario di Pasqualino che noi già conosciamo; ma leggeva quella definizione nel testo incompleto datone da Diez (E.W.), nel quale è omesso "per diminutivum" e manca la parte in cui si indicano i caratteri di venustà e grazia degli strammotti (per le riserve di T.Ortolani sulla tesi di G.Paris, v.par.2).

Del tutto diversi il procedimento ricostruttivo e le conclusioni morfologiche di Francesco Novati (1909, pp.10-11). Sottolineato che il passo della Chronique dice chiaramente che in disdoro di Ebolo "si composero...de' vers e degli estrabots", Novati così prosegue: "vers designerà, come è chiaro, delle vere e proprie canzoni, dei componimenti costituiti da più strofe, o almeno da più e più versi". Ma estrabot? Valendosi di una interpretazione (non accettata da tutti) dei versi di Guglielmo Machaut che vedremo fra poco, Novati conclude affermando "era un componimento satirico che, al pari del respit, poteva anche racchiudersi nel giro di un unico verso". La congettura di Novati si appoggiava così in modo esplicito a quella di Wilmotte sull'antico respit (v. oltre), e si avvaleva inoltre dell'ipotesi sull'esistenza di antiche poesie in latino volgare costituite da un solo verso, avanzata da Alfred Jeanroy a proposito dello stornello italiano (che sarebbe stato costituito inizialmente da due versi brevi, derivati da un solo verso lungo ritmico, legati tra loro dalla sola consononza atona: cfr. Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen âge, Parigi 1904, 2^ ed., p.385).

Dal canto suo Jeanroy formulò un'altra ipotesi sull'origine dello strambotto, che è una via di mezzo tra quella di Paris e quella di Novati: riferita la tesi di Paris sulla divisione dell'antico strambotto in una parte simmetrica e in una coda non simmetrica, Jeanroy commenta: "Il ritornello in effetti sembra essenziale ad ogni poesia veramente popolare. Le strofe cui questo ritornello si adattava nello strambotto dovevano essere molto semplici e molto corte: dalla forma monorima, probabilmente la più antica e durata a lungo, si sviluppò di buon'ora la forma a rime incrociate, per l'introduzione della rima al mezzo nei versi lunghi; ma è probabile che vi siano state all'origine delle strofe composte da un verso unico e dal ritornello" (in Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française, t.I, Parigi 1896, p.347).

H.R.Lang (1912) si occupò solo mariginalmente degli estraboz fran-

cesi. Come vedremo più oltre egli sostenne, in base alla documentazione spagnola, che il termine estrabot, assieme a strambotto, estrbote, estrambote, designasse in origine una forma metrica e non un contenuto. Respinse perciò la generalizzazione di Novati che "strambotto dovette fin dai più tenebrosi periodi dell'età medievale esser termine adoperato tanto al di quà quanto al di là delle Alpi per designare un genere di lirismo satirico particolarmente gradito alle plebi, vuoi delle città vuoi delle campagne". Meglio gli conviene invece la tesi di Gaston Paris che, parla anche lui di contenuto satirico, ma attribuisce soprattutto un valore metrico alla derivazione di estrabot da strambus, e che immagina la forma metrica degli estraboz francesi in modo che può anche accordarsi con le forme metriche di alcuni estribotes spagnoli.

Allargatasi l'indagine alla Provenza e alla Spagna, la successiva discussione si è perciò concentrata soprattutto sul problema del valore del termine: designa esso un contenuto satirico o una forma metrica suscettibile di accogliere contenuti diversi? E di questo problema si occupano le nuove analisi del passo di Benoît de Sainte-Maure.

J. Brüch (1922, pp. 201-202) osserva innanzi tutto che se l'espressione vers...e estraboz di Benoît fosse strettamente logica, gli estraboz dovrebbero essere cosa differente dai vers, e cioè dovrebbero essere espressioni satiriche in prosa e in versi. In tal caso il passo dimostrerebbe sì l'esistenza di vers (versi) satirici, ma non quella di un genere o tipo di poesia denominato estrabot. Ma, prosegue Brüch, in provenzale estribot è chiaramente denominazione di un tipo di poesia, ed esiste certamente una relazione tra estrabot francese (che in una variante del passo di Benoît è scritto estribot) e estribot provenzale. Sommando dunque il fatto che in Provenza si ha estribot = componimento poetico, e in Benoît estrabot/ estribot = satira, dileggio, si ha il risultato che estrabot/estribot nel passo in questione significa "poesia satirica", e l'espressione vers...e estraboz è niente altro

che una endiadi.

Ruggieri (1953, pp.26-27) giudica che non sia da dubitare di quanto afferma Novati, e cioè che nel passo in questione estraboz alluda a "strambotti", e cioè a vere e proprie composizioni poetiche con carattere satirico o dileggiatorio; fa però riserve sulla forma metrica che Novati attribuiva a questi estraboz; e infine, quanto a vers, accetta l'ipotesi di Novati che essi siano "delle vere e proprie canzoni ecc.", ma aggiunge (con motivazioni che qui dobbiamo tralasciare) che può darsi si trattasse della utilizzazione francese "di una forma di poesia satirica tipicamente provenzale". Sarebbe comunque da escludere che gli inizi della vicenda di estrabot in Francia possano farsi risalire all'epoca degli avvenimenti narrati da Benoît de Sainte-Maure (e cioè al secolo X), pena (dice giustamente il Ruggieri) il "perdersi nella nebbia di una inconsistente e inafferrabile preistoria".

Per Antonino Pagliaro (1958, pp.32-33) dal contesto della Chronique (come pure dal passo di Machaut : v. oltre), "risulta chiaro che il significato di estraboz è "quello di composizione polemica e satirica"; tuttavia in questa e nella successiva fonte francese "l'estrabot non appare come vero e proprio genere poetico, poichè non è detto che sia opera di poeti professionali".

Ora quale è il certo, quale il probabile o verosimile e quale il puramente congetturale in questa serie di fatti e di osservazioni?

Certo è soltanto che nel passo in esame estraboz (o estriboz) indica qualche cosa d'origine verbale che ha carattere satirico, dileggiante o svillaneggiante. Ma nulla nel passo consente di stabilire in che cosa consistesse questo "qualcosa d'ordine verbale con carattere satirico ecc." Semplici frasi o motti di dileggio che non si distaccano per particolari qualità formali dal discorso corrente? Composizione polemica e satirica che però non costituisce un genere poetico codificato (Pagliaro)? Vero e proprio componimento poetico (Novati, Brüch, Ruggieri)? Come è evidente, sono possibili tutte le

interpretazioni, ma quelle più specifiche sembrano le più deboli. La supposizione che estraboz indichi veri e propri componimenti poetici poggia infatti, nella migliore ipotesi, su altre supposizioni circa il valore di vers, e resta perciò doppiamente non certa. Non parliamo poi della ipotesi di Novati che ritenne addiritura di poter stabilire la forma metrica di tali estraboz (monostica o comunque breve), sulla base di una interpretazione congetturale del testo di Machaut che non solo è di almeno centocinquanta anni più tardo, ma è anche interpretato da altri studiosi autorevoli in modo radicalmente diverso dal suo.

In conclusione, dal passo di Benoît de Sainte-Maure risulta certo soltanto che nel tardo secolo XII esisteva in Francia il termine estrabot o estribot, con il senso generalissimo di "fatto verbale a carattere satirico o dileggiante"; ma è del tutto incerto se il termine avesse valore tecnico-letterario (e cioè indicasse un tipo di componimento più o meno codificato quanto a forma e contenuti); ed è perciò assolutamente ipotetica ogni supposizione sulla forma metrica di ciò che non sappiamo neppure se fosse o no un componimento in versi.

o o o

La seconda testimonianza francese, e cioè il passo di Guillaume Machaut, dice:

Nez en alant par mi la rue
chascun un estrabot m'en rue,
en disant par moquerie:
Or voi cel qui a bele amie.

Come apprendiamo da R.M. Ruggieri, l'esistenza di questi versi e la loro attribuzione a Guglielmo Machaut per il momento poggiano solo sulla autorità del Dictionnaire del Godefroy. Scrive infatti Ruggieri: "nè il Godefroy nè il Novati, nè gli altri studiosi che hanno in seguito citato o discusso i versi del Machaut indicano mai il componimento dal quale essi sono tratti, e vana è riuscita ogni mia ricerca per rintracciarlo nella sua copiosissima produzione"(o.c.,

p.28, n.1). E' da augurarci che il componimento di Machaut al quale appartengono i versi attribuitigli venga individuato, così da eliminare un dubbio suppletivo in materia già così irta di incertezze.

Secondo Novati (e lo abbiamo già accennato) la "strofa dell'amabile troviero c'insegna non solo che cosa fosse ai suoi dì l'estrabot, ma ce ne presenta in pari tempo un saggio di cui non si potrebbe desiderare il più autentico. Je voy cel qui a belle amie; ecco, racchiuso nell'ambito di un settenario, l'epigramma, mordace in sostanza, sebbene innocuo in apparenza, che sibilava all'orecchio del poeta, divenuto, per le sue senili debolezze amorose, oggetto di dileggio ai più, quando comparisse in pubblico. L'estrabot manteneva dunque ancora alla fine del quattordicesimo secolo in Francia que' caratteri che, a giudicare dalle parole di Benedetto de Sainte-More, lo distinguevano già dugent'anni prima: era un componimento satirico, che, al pari del respit, poteva anche racchiudersi nel giro di un unico verso" (o.c., p.11).

Secondo Gaston Paris invece, nel passo in esame, la parola estrabot non ha valore tecnico-letterario, non indica cioè un tipo di componimento: "ha semplicemente il senso di raillerie (beffa motteggio) come nel wallone moderno" (1889, p.533, n.1).

Brüch è sostanzialmente dello stesso avviso: una frase gridata nella strada, come quella cui fa riferimento Machaut, non è neppure un distico, e quindi non è un fatto letterario; nè la cosa cambia se con Novati si pensi che l'estrabot di Machaut sia stato un epigramma satirico di un solo verso. Non si può parlare di poesia quando si abbia soltanto una frase che resta isolata e quindi senza rapporti formali con alcunchè. Estrabot dunque vale in Machaut nient'altro che "espressione mordace".

Ruggieri invece (o. c., p.28) si dichiara "completamente d'accordo" con Novati "quando definisce l'estrabot un componimento satirico che 'manteneva dunque ancora alla fine del XIV secolo in Francia quei caratteri che, a giudicare dalle parole di Benedetto di Sainte-More,

lo distinguevano già dugent'anni prima". Quanto poi all'opinione di Novati che il verso Je voi etc. costituisca la citazione testuale dell'estrabot e di fronte alla radicalmente diversa opinione di Paris e Brüch, Ruggieri ritiene "che la verità stia piuttosto dalla parte del Novati"; ma aggiunge: "tuttavia è probabile ...che l'estrabot di cui parla il Machaut fosse nella realtà alquanto più lungo...e che egli lo abbia, per comprensibili motivi, sintetizzato e adattato alle esigenze dei suoi versi e delle sue rime".

Pagliaro giudica il passo di Machaut così come quello di Benoît: anche in Machaut estrabot significa "composizione polemica e satirica", ma non compare ancora" come vero e proprio genere poetico" perchè non è detto che sia opera di poeti professionali" (l.c.).

In altri termini da una parte vi è chi ritiene che, nel passo in esame, estrabot significhi senz'altro "componimento poetico" (Novati, Ruggieri), dall'altra chi parla soltanto di "composizione polemica e satirica" che non è però "un vero e proprio genere poetico" (Pagliaro) o addirittura ritiene che significhi genericamente "beffa, motteggio" (Paris, Brüch). I sostenitori della prima tesi poi affermano anche che il verso Je voi etc. costituisca citazione di un vero e proprio strambotto: o dello strambotto intero (Novati), o invece del suo incipit, magari adattato per forma e contenuto al resto della composizione (Ruggieri).

Ancora una volta il certo è poco, e l'ipotetico di primo e di secondo grado moltissimo. Come già per Benoît de Sainte-Maure, certo è soltanto che ai tempi di Machaut, e cioè nella Francia della seconda metà del secolo XIV, estrabot significava "qualcosa d'ordine verbale con carattere satirico, beffeggiante". Ma è del tutto incerto se il "qualcosa" fosse una semplice "raillerie", "moquerie", o se invece costituisse un componimento poetico con caratteristiche più o meno ben definite. Quanto poi al fatto che il verso Je voi sia citazione di uno strambotto(e addirittura di tutto lo strambotto!), ognuno vede quanto l'ipotesi sia ipotesi: essa poggia sul convicimento che estra-

bot significhi "componimento poetico", mentre poi l'attribuzione di questo significato a estrabot poggia sul convincimento che Je voi ne sia la citazione più o meno testuale. Un solo verso? A parte il fatto che l'ipotesi è, per così dire, di terzo grado, perchè poggia sulle altre due, ci sarà da aggiungere che se è vero che nessuno, oltre Godefroy, ha visto l'intero componimento in cui i versi citati si inseriscono, ci sarà da chiedersi come si possa affermare che al primo verso della presunta citazione non ne seguissero altri. In conclusione il passo attribuito a Machaut non ci dà alcuna certezza su quale potesse essere la forma metrica di quel componimento poetico che si suppone indicato dal termine estrabot.

In ogni caso non potrà dimenticarsi che l'attestazione di Machaut si colloca in epoca che ha già visto l'esistenza di estribos provenzali, attestati come componimenti poetici fin dal '200, e documentati direttamente con testi nel corso del '300.

Di fronte a tale stato di cose sembra per lo meno azzardato legare l'estrabot di Machaut a quello tanto isolato e tanto più antico di Benoît de Sainte-Maure, e non tener conto della contemporanea produzione provenzale.

o o o

Il terzo documento francese citato da Godefroy richiede più breve discorso. Il passo attribuito a Clément Marot dice:

Sonnetz, strambotz, borzelotes, chapitres
Lyrique vers, chants royaulx et epistres.

E' assolutamente fuor di dubbio che in questo caso strambotz abbia valore tecnico e indichi cioè un tipo di componimento, così come "sonnetz", "chapitres", "chants royaulx" (per i quali vedi anche par. 13 a), ecc. Ma è stato rilevato (Brüch, 1922, p. 199-200) che per l'epoca (secolo XVI) e per la caduta della e pretonica, strambotz è un prestito dall'italiano strambotto e non la continuazione dell'antico francese estrabot (o del suo precedente estrambot supposto da G. Paris). D'altro canto è documentata la diffusione nella Francia di questo pe-

riodo degli "strambotti" quattro-cinquecenteschi italiani usati anche da La Tayssonnière che "lasciò al lettore di chiamarli altrimenti se gli piacesse" (Brunot, Hist. de la langue française, II, p.212 nota; cfr.J.Viancy, Le pétrarquisme en France cit. al par.14 a). Quanto alla forma e al contenuto degli "strambotti" di cui fa cenno Marot (o chi per lui) non c'è perciò da fare molte congetture: avranno avuto la forma di quelli italiani, come la avevano quelli che altri poeti francesi dell'epoca imitavano da Serafino Aquilano.

b) Respit

L'attenzione su respit, presente in vari testi francesi a cominciare dal secolo XII (Godefroy, Dict.,ad v.), fu richiamata da Maurice Wilmotte in uno scritto del 1891 che prende le mosse anch'esso dai Canti di Costantino Nigra. Discutendo (come avevano già fatto anche G.Paris e A.Jeanroy, 1889) la divisione della poesia popolare italiana in due grandi tipi e in due aree prospettata da Nigra,Wilmotte vuole addurre la prova che il genere lirico assegnato da Nigra esclusivamente alla zona meridionale italiana a sostrato italico trova riscontri invece anche nel nord europeo. E si avvale appunto del rapporto tra respit dell'antico francese e rispetto della Toscana. Partendo dal significato di "detto proverbiale, proverbio, adagio" che respit mostra di avere nel seguente passo di Erec e Enidè di Chrétie de Troyes:

Li vilains dit an son respit
Que tel chose a l'an an despit
Qui mout vaut mieux que l'an ne cuide,

Wilmotte segnala che a Liègi esiste il termine respleu, che a suo giudizio discende da respit e che significa: "ritornello, parole che si ripetono al ogni strofe". Respleu moderno illuminerebbe quindi respit antico: il respit sarebbe stato un componimento rimato" così come l'attesta, tra gli altri, questo passaggio del Lai du Tydorel:

Li vilain dit à son voisin
Par mal respit en son latin:
'Tex cuide norir son enfant
Ne li appatient tant ne quant'".

Ma quale la misura del verso di questi proverbi rimati? Secondo Wil-

motte gli esempi che ci sono stati conservati dai trovieri "sembrano adattati alle esigenze della misura epica, e niente prova che siano stati formati di uno (o due) endecasillabi, nè soprattutto di un alessandrino". Gli sembra invece che l'ottosillabo si prestasse meglio all'andamento rapido che il respit doveva avere.

Non ci risulta che altri, oltre Wilmotte, si sia occupato in modo specifico del respit in quanto forma letteraria. Le certezze dunque si riducono a ben poco: l'esistenza in francese del termine respit che in testi dei secoli XII-XIV circa ha il significato di "proverbio, sentenza" (Godefroy). Che poi il proverbio-respit francese fosse anche rimato è probabile, ma ogni altro dato metrico resta imprecisato; nè grande aiuto reca il significato di respleu=ritornello, non foss'altro per il fatto che respleu può derivare dal francese répli invece che da respit (Wilmotte, 1891, p.54, n.1). Quanto poi al rapporto tra respit dell'antico francese e l'italiano rispetto, mentre è evidente il rapporto linguistico-formale, non è possibile stabilire per il momento alcuna connessione più diretta e illuminante: la già ricordata proposta di A.Pagliaro (rispetto = lamento: v. par.15 c) non contrastata con una eventuale dipendenza di rispetto da respit, ma non si appoggia a questa dipendenza nè la implica in alcun modo.

c) Conclusioni

La Francia dunque ci offre complessivamente tre menzioni di estrabot nel giro di 350-400 anni. Le due più antiche ci dicono con certezza solo che estrabot (o estribot) indicava un fatto verbale con carattere dileggiante o satirico, ma non consentono di stabilire in alcun modo se questo fatto verbale avesse forma qualificante, e cioè costituisse un componimento poetico organizzato. Del tutto ipotetiche restano dunque le supposizioni sulla forma metrica che potrebbe aver avuto ciò che non sappiamo neppure con sicurezza se fosse o meno un componimento metricamente organizzato. E bisognerà probabilmente riesaminare la vecchia nozione di "strambotto normanno" che del resto suscita già perplessità (Le Gentil, 1953, p.230, n.44).

La prima testimonianza inequivocabilmente certa dell'esistenza di un componimento poetico chiamato strambot si colloca invece per la Francia

all'epoca del passo attribuito a Clément Marot e cioè nel secolo XVI; ed anche a voler tralasciare i rapporti linguistico-formali che strambot ha con strambotto italiano, è indubbio che la attestazione è posteriore alla produzione strambottistica italiana quattrocentesca, la cui diffusione in Francia è del resto attestata da altre prove dirette.

E' evidente dunque la scarsezza numerica dei documenti francesi e la esiguità delle indicazioni certe che essi ci offrono per il periodo più antico. Viceversa il mondo provenzale e in certa misura anche quello spagnolo ci presentano attestazioni più numerose e continuative, ed anzi ci danno fin da epoca abbastanza antica esempi di componimenti direttamente e inequivocabilmente denominati "strambotti", la cui forma metrica è ben diversa dal monostico o dal distico cui si è pensato per l'antichissimo strambotto francese(o"normanno").

Non si comprende dunque perchè si continui ad attribuire speciale importanza alle incerte indicazioni franceci nella ricostruzione della vicenda storica degli strambotti (e in particolare di quelli italiani). Si intendono, è vero, le ragioni che mossero Paris e Wilmotte, Jeanroy e Novati: si trattava allora delle prime e quali esclusive attestazioni del termine. Non si intendono più quelle ragioni oggi, con la copia della documentazione certa (e anche assai antica) che proviene soprattutto dal mondo provenzale. Verrebbe da pensare che il permanente privilegio (almeno negli studi nostrani) attribuito alla scarsa documentazione francese dipenda dal fatto che là dove le indicazioni documentarie sono più vaghe e le congetture quindi più numerose e varie, là meglio si collocano o si rintracciano le (presunte) pezze d'appoggio per il proprio assunto. Tanto è vero che, se volessimo, potremmo pescar fuori anche noi la nostra brava ipotesi da collocare accanto a tutte le altre, sostenendo che avevano ragione Gaston Paris e Alfredo Jeanroy quando parlavano dell'antico estrabot francese come di una forma metrica divisa in due parti: non è forse vero che negli strambotti e rispetti del '400-500 abbiamo trovate forme metriche divise chiaramente in due parti, testa e coda (e per giunta "coda variabile", almeno quanto a numero di versi)?

Ma lasciamo da parte il facile gioco delle soluzioni brillanti e sbrigative, e sottolineiamo piuttosto che l'unico elemento certo che

emerge dai fatti francesi è il carattere dileggiatorio e satirico degli estriboz, fossero o non fossero componimenti poetici. E questo carattere mal si accorda con l'opposto carattere amoroso e lirico sia degli strambotti italiani quattro-cinquecenteschi sia della gran massa dei componimenti della tradizione orale moderna.

Quanto a respit abbiamo già segnalato il difetto di immediata connessione tra quella antica denominazione di detti proverbiali e il gruppo dei rispetti italiani che affiorano alla storia a cominciare dal XIV secolo.

Tanto per estrabot quanto per respit va infine segnalato che la documentazione francese non accenna minimamente a fatti o connessioni musicali. Ed ognuno invece sa quale legame con il canto abbiano gli strambotti e i rispetti italiani antichi e moderni.

19.I documenti provenzali: a)Il secolo XII; b)Due esempi di ostribotz del secolo XIII; c) La Flamenca e le Leys d'Amors; d) Conclusioni.

Come abbiamo già accennato, i documenti provenzali sono assai più numerosi di quelli francesi, e inoltre offrono indicazioni inequivoche: si tratta infatti di sette attestazioni che vanno dal XII al XIV secolo e che impiegano tutto il termine ostribot in senso chiaramente tecnico letterario (e cioè come denominazione di un tipo di componimento). Inoltre per due volte (nel secolo XIII) i documenti ci danno perfino il testo dei componimenti denominati ostribotz dai loro autori.

a) Il secolo XII

Le tre testimonianze provenzali del 1100 si collocano nella seconda metà del secolo giacchè appartengono a Rambaldo d'Aurenga (attivo tra il 1150 e il 1173), al suo contemporaneo Bernardo Marti, e a Giraldo di Cabreira (fine del secolo). In ognuna di esse il termine ostribot (o stribot) appare nel corso di una enumerazione di altre forme poetiche. Rambaldo d'Aurenga infatti scrive:

Escotatz, mas no sai que s'es
seinor, so que voil comensar:
vers, ostribotz, ni sirventes
non es, ni nom no-l sai trobar.

A sua volta Bernardo Marti, parlando di un vers de truandia (canzone menzognera) lo giudica negativamente per il fatto

que chanson ni sirventes
ni stribot ni arlotes
non es, mas quan lichairia,

e cioè che non è nè canzone nè sirventese, nè stribot nè arlotés, ma solo una sciocchezza, una menzogna (Ruggeri, o.c., p. 17; Raynouard, Lex. rom., III, 231 traduce lichairia con libertinage).

Infine Giraldo di Cabreira, vissuto verso la fine del secolo XII, nei suoi ammaestramenti al giullare Cabra, ne rimprovera l'incompetenza e l'ignoranza nell'arte propria e gli dice:

bons estribotz
non t'ois pel potz,
retroencha ni contenson.

E' dunque immediatamente chiaro che nella Provenza della seconda metà del XII secolo estribot (o stribot) era un termine della tecnica letteraria che indicava un tipo di componimento o un genere poetico, così come componimenti poetici più o meno noti indicano i termini vers, sirventes, chanso, arlotes, retroencha, contenson con i quali estribot si trova unito. C'è anche da aggiungere che dal passo di Giraldo di Cabreira risulta che "il faire estribotz è considerato uno dei compiti propri del giullare" (Pagliaro, 1958, p. 33).

Ma quale genere poetico o quale tipo di componimento indicava estribot nel periodo considerato? I tre passi non lo dicono esplicitamente. R.M. Ruggieri (1953, pp. 18 sgg.), attraverso un assai interessante esame della natura dei componimenti messi in lista con estribot, ha cercato di identificare l'ambiente sociale e culturale cui gli estribotz potevano appartenere; e ritiene che sia ambiente di vagabondi, mercenari o simili, attaccabrighe e maldicenti. Nulla tuttavia può dirsi sulle forme metriche degli estribotz nominati dai tre poeti provenzali del secolo XII.

b) Due esempi di estribot del sec. XIII.

Nel corso del sec. XIII, oltre al passo della Flamenca che vedremo più avanti, la Provenza ci presenta due documenti del più grande interesse.

Per la prima volta nella storia degli strambotti romanzi abbiamo due testi letterari completi che vengono esplicitamente chiamati estribot. Si tratta del componimento di Peire Cardenal (1225-72 c.) Un estribot farai que er mot maistratz, e di un testo che comincia con il verso Un estribot farai que don sui apercebutz e che da un codice è attribuito al giullare Palais. Se questa attribuzione è giusta, il secondo componimento dovrebbe appartenere, come quello di Peire Cardenal, alla seconda metà del secolo XIII.

Come è evidente dai versi iniziali che abbiamo riferito, amboduc

i poeti chiamano estribot la propria composizione: "Uno strambotto farò..."; inoltre Peire Cardenal al verso 34 dice ancora: "Mon estribot fenisc". E' dunque del più grande interesse vedere quale sia il contenuto e quale la forma metrica dei due componimenti.

Tema e metro sono gli stessi nell'uno e nell'altro estribot, anche se il primo è scritto con tono e lingua elevati mentre quello attribuito a Palais "ostenta subito una sconcia trivialità" (Ruggieri, c.d. p. 17). Il tema è la corruzione del clero, che ambedue i poeti vogliono fustigare. Il metro è una lassa monorima di 37 alessandrini più un settenario e una parola fuori rima per l'estribot di Peire Cardenal, e una lassa monorima di 9 alessandrini per quello attribuito a Palais.

Si è discusso se il contenuto dei due componimenti debba considersi moraleggiante e satirico (cfr. Ruggieri, 1953, pp. 33-34).

Naturalmente i pareri tendono a dividersi lungo la linea delle tesi generali, e i punti di vista sostanzialmente si equivalgono dato che non esistono regole oggettive per stabilire dove finisca il "moraleggiante" e dove cominci il "satirico". Quel che dai componimenti di Cardenal e di Palais risulta con certezza è che ambedue si muovono nell'ambito della "critica di costumi", ed hanno come bersaglio un gruppo e non una persona singola.

Dobbiamo dunque segnare nel novero delle (non molte)cose certe nel campo degli antichi strambotti che al tempo (o almeno nell'opera) di Cardenal e di un giullare che fu forse Palais, estribot era un componimento di critica di costumi, composto in lasse monorime di alessandrini di numero variabile, che tollerava sia il linguaggio e il modo "magistrale" di Peire Cardenal sia la crudezza "escrologica" delle espressioni di Palais o chi per lui. Ma non è altrettanto certo che la forma metrica impiegata nei due esempi disponibili (lassa monorima di alessandrini) sia elemento obbligatoriamente costitutivo di tutti gli estribotz di quel tempo.

Ruggieri ritiene che l'impiego della lassa monorima di alessandrini

"nel vastissimo corpus della poesia occitanica" sia "un'apparizione abbastanza rara e singolare per poter intenzionalmente caratterizzare un genere" (o. c., p. 40), per cui, se non originariamente, almeno a un certo punto di una sua probabile evoluzione formale, lo strambotto provenzale può aver avuto come sua forma metrica (in larga misura propria e caratterizzante) la"lassa monorima di alessandrini più o meno lunga" (l. c. e p. 41),Di analogo avviso R.Lavaud a p. 209 del lavoro più avanti citato. Ma di contro A.Pagliaro scrive, sempre a proposito della forma metrica degli estribos di Cardenal e Palais: " In sostanza non si tratta di un genere che unisca alla sua qualifica una struttura particolare; la sua definizione come genere è data dal suo fine, che è di critica più o meno aspra. Il nome, infatti, è in rapporto alla funzione che è attribuita al piccolo componimento, quella cioè di sferzare, colpire qualcuno. Ciò appare chiaro dalla chiusa dell'estribot di Pietro Cardenal, in cui l'autore dichiara di averlo composto "Per Dio, affinchè sia più amato, e per i mal fustigati chierici":

Que you por Dieu, quen sia pus amatz,
E por mal estribatz
Clerguos.

Dobbiamo tralasciare la discussione attorno a estribatz che viene variamente interpretato (p. es. R. Lavaud nella sua ediz. dello Poésios di Peire Cardenal, Tolosa 1957, p. 2I4, spiega "mal efforcés,fatigués à mal faire").

Segnaleremo soltanto che dal punto di vista metrico la parte conclusiva del componimento di Cardenal ("E por mal estribatz Clergues") è stata considerata da qualcuno come indizio di un possibile rapporto tra l'estribot provenzale e le forme polistrofiche e zagialesche degli estrimbotos spagnoli quattrocenteschi. Ma si tratta di traccia troppo tenue e discutibile perchè allo stato attuale delle indagini se ne possa ricavare molto (v.oltre).

c) La Flamenca e lo Loys d'Amors.

La Provenza ci offre ancora due testimonianze: una, all'incirca contemporanea degli estribot di Cardenal e Palais, si incontra nel poemetto Flamenca (1240-50 circa); l'altra compare nel trattato metrico Loys d'Amors la cui redazione ultima risale al 1356.

Il passo della Flamenca dice :

> Ja sabon tut per lo pais
> qu'on Archimbautz es golos fins;
> per tot' Alvegn' en fan cansos
> e serventes, coblas e sos,
> o estribot o retroenga
> d'on Archimbaut con te Flamencha.

Di nuovo estribot compare come elemento di una lista di componimenti poetici: cansos, serventes, coblas, sos, retroenga. Anche in questo caso, dunque, estribot è chiaramente un tipo di composizione letteraria. Quanto al suo contenuto, sembra abbastanza evidente che esso debba essere di scherno, satira, prosa in giro ecc. Ma va avvertito che sarebbe probabilmente azzardato ricavarne in modo rigido una sorta di specializzazione dell'estribot nella satira; evidentemente tutti i tipi elencati (cansos, coblas, sos ecc.) erano suscettibili di accogliere gli stessi contenuti satirici o diloggiatori dell'estribot, se è vero che sono messi tutti in elenco. E nessuno penserebbe, ci pare, a considerare come componimenti esclusivamente satirici coblas, cansos, serventes ecc.

La menzione di estribot nello Loys d'Amors (meritoriamente messa in luce da R.M. Ruggieri, assieme ai termini estribotayre o estribotar menzionati nello stesso trattato) ci presenta ancora una volta il termine nel corso di una lunga lista di altri componimenti. Ma, come ha notato Ruggieri (1953, p. 17), l'elencazione non dà modo "di arguirne il carattere, perchè il vocabolo fa parte di un elenco di dictatz più o meno rari, redatto soltanto per esortare gli autori a definire le proprie composizioni col nome adatto a ciascuna di esse, onde evitarne equivoci". Ecco infatti il passo dello Loys:

"Autres dictatz pot hom far, lesqual pot nomnar ayssi co-s voldra

cel que-ls dictara,mas que lor do nom appropriat o consonan, coma somis, cossirs, contemplacios...doscugz, robecz, et estribotz, et ayssi do lor semblans".

In ogni caso la menzione dell'estribot in un trattato metrico appare come una riprova (non indispensabile ma comunque utile) del dato che è emerso costantemente in tutte le testimonianze provenzali: e cioè che estribot era un tipo di componimento ben qualificato agli occhi dei contemporanei, anche se a noi non riesce ancora di stabilire quali fossero gli elementi di questa qualificazione: metrici? contenutistici? l'uno o l'altro contemporaneamente?

d) Conclusioni

Tutte le testimonianze provenzali, distribuite in modo abbastanza continuo dalla metà del secolo XII alla metà del XIV, attestano senza possibilità di equivoci che estribot era un tipo di composizione poetica chiaramente caratterizzata agli occhi dei contemporanei, così come dovevano esserlo le altre composizioni poetiche (vers, sirventes, arlotes, retroencha, contenson, cansos, coblas, sos, cossirs ecc.) assieme alle quali di solito è nominato in più fonti.

Non è però possibile dire molto sulle caratteristiche in base alle quali l'estribot si distingueva dagli altri componimenti, nè decidere se la caratterizzazione fosse metrica oppure di contenuti o entrambe. Infatti nelle tre fonti più antiche (sec. XII) non compare alcun indizio certo nè sulla forma nè sul contenuto: l'estribot è nominato a puro titolo esemplificativo;così come gli altri componimenti delle liste in cui è compreso. Sola indicazione, il fatto che l'estribot (come del resto gli altri componimenti) faceva parte del repertorio dei giullari. La fonte più recente (e cioè le Leys d'Amors, sec. XIV) riproduce presso a poco la situazione delle più antiche: nessun indizio nè sulla forma nè sui contenuti. Viceversa nel corso del secolo XIII abbiamo indicazioni più precise: la Flamenca segnala un contenuto canzonatorio o magari satirico attribuito

all'ostribot (ma non osclusivamonto all'ostribot : ancho a coblas cansos, sos occ.); o i tosti di Poiro Cardonal o di Palais (se fu lui) ci danno un contonuto di "critica di costumo" (trattato dall'uno in modo olovato o dall'altro in modo volgaro), o una forma motrica costituita da lasso monorimo di alossandrini.

Ma è logittimo ostondoro o gonoralizzaro questi olomonti, o attribuiro cioè ancho agli ostriboz nominati nol socolo XII lo caratteristicho motricho o contonutisticho offortoci dagli ostriboz di Cardonal o Palais? Sarà piuttosto da formularo la conclusiono in questi tormini: cho nol momonto in cui ci parlano con il massimo di ampiozza documontaria (o cioè ci danno parola o cosa, donominazione o componimonto offottivo), lo fonti provonzali ci prosontano ostribotz in lasso monorimo di alossandrini con contonuto di critica di costumo.

Inutilo notaro quanto questa forma motrica o questo contonuto congiunti in componimonti donominati ostriboz nolla Provonza dol '200, difforiscano dalla forma motrica o dai contonuti dolla produzione strambottistica italiana dol '400; o so si dà crodito alla datazione al '200 dolla carta gonovoso, sarà ancho da sognalaro la abbastanza sicura distanza motrica o contonutistica tra Cardonal o Palais da un lato o "Donno alantor" dall'altro.

20. I documenti spagnoli: a) Il secolo XIII; b) I secoli XIV-XV e gli estribotes di Villasandino; c) L'estrambote come coda del sonetto; d) Conclusioni.

La documentazione spagnola comincia più tardi di quella provenzale e di quella francese: le attestazioni più antiche di estribote infatti non risalgono oltre la metà del '200, e si tratta per giunta di due testi dai quali non risulta con certezza che il termine abbia valore tecnico-letterario. Nella seconda metà del '300 e nel corso del '400, invece, non soltanto appare chiaro che estrinbote o estrambote designa un tipo di componimento, ma si hanno anche(pur se più tardi che in Provenza) alcuni esempi di componimenti esplicitamente donominati estràbotes. Nel periodo successivo è attestato il termine estrambote,che designa una sorta di "coda" di lunghezza e di schema metrico variabile aggiunta al sonetto: il che presenta qualche analogia con gli strambotti "subsequenti" alle barzellette dell'Italia meridionale del '400 dei quali abbiamo già parlato.

a) Il secolo XIII

La più antica attestazione spagnola è probabilmente quella che si incontra nella Vida de Santo Domingo di Gonzalo di Berceo, già diacono nel 1220 e morto nel 1268. Parlando di un prigioniero maltrattato dai Mori Berceo dice (citiamo da J.Corominas 1950-1954, p.444):

> Dàvanli prisiòn mala los moros renegados
> ...
> Dàvalni a las vezes feridas con açotes,
> lo que màs li pesava, udiendo malos motes,
> ca llamavanlos canes, ereges e arlotes,
> faziéndolis escarnios e malos estribotes.

Nulla dal contesto permette di attribuire alla parola estribotes un significato tecnico-letterario. Ed in effetti la quasi totalità degli studiosi è concorde su questo punto: H.R.Lang (1912, p.615, n. 2) dice che in testi spagnoli che hanno subito l'influenza francese o catalana, tra cui appunto G. de Berceo, estribote appare usato "in the more general sense of retort"; J.Corominas (o.c., 441): Berceo usa estribotes "por 'denuesto, frase de escarnio" (insulto, frase di scherno); P.Le Gentil (1952, p.225): in Berceo, estribote ha il senso di raille-

rie; injure; A.Pagliaro (1958, p.34): in Berceo, "fuori di ogni significato tecnico" la parola vale "motto ingiurioso", ecc.

o o o

Ad analoghe conclusioni porta l'esame del secondo testo spagnolo, e cioè del passo del Libro de Alixandre (metà del sec.XII) nel quale l'ignoto autore, dopo aver affermato che nessuno può essere trasformato in pietra, immagina che qualcuno lo contraddica opponendogli l'episodio biblico della moglie di Lot:

> Se que querra alguno darme un escribot,
> querrame dar exenplo de la muger de Lot,
> so asas por a seso un contrario mot
> ma podie terminarlo un cativo arlot.

Altri manoscritti danno estrimbote oppure strabbote. Quanto a escribot si ritiene ovvia la correzione in estribot (Corominas, o.c.,441; Pagliaro, o.c., p.34, n.17).

Ma che senso ha il termine in questo passo? Per Lang (o.c.616, n.2) qui estribot significa semlicemente "risposta"; per Corominas (o.c., p.441) " réplica embarazosa"; per P.Le Gentil (o.c., p.225) "raillerie, injure"; per Pagliaro (o.c., p.34 e n.17) il termine è in certa misura "enigmatico" perchè il suo significato "sembrerebbe quello di una 'risposta saccente'", mentre "il contesto sembra esigere qualcosa come 'rimprovero dotto, richiamo alla scrittura' (il rimprovero, infatti, mette avanti l'esempio della moglie di Lot)". Ruggieri, come già per Berceo, considera "calzanti" le definizioni di Corominas, ma aggiunge che "la replica alle affermazioni di Berceo può ben essere immaginata come una sorta di breve e pungente 'risposta per le rime', per così dire, da parte di un altro poeta" (o. c., p.34). Ai nostri fini, come al solito, importa soltanto constatare il certo e l'ipotetico. E il certo è che escribot-estribot nel Libro de Alixandre non ha necessariamente e chiaramente valore tecnico-letterario, e l'attribuirglielo è ipotesi non necessaria.

Val la pena di aggiungere qui che Ruggieri ha osservato che due volte in Spagna (Berceo e Libro de Alixandre) estribote appare accoppiato ad arlote ("malo picaro, bribòn etc.), "quasi come termini che si richiamino spontaneamente a vicenda" (o.c., p.31 e 22); in Provenza, e

precisamente nel passo di B.Marti, compariva pure arlotes, ma con valore di componimento poetico. Ruggieri ritiene che la frequenza di questo accoppiamento strambotto-arlotto non avvenga "certo per un puro caso", e ne ricava le interessanti indicazioni già ricordate sull'ambiente sociale e culturale (giullaresco-canagliesco) cui lo strambotto, come componimento poetico, era probabilmente legato. La coincidenza va registrata come dato oggettivo non confutabile, anche se per i due documenti spagnoli va tenuto conto della posizione di rima in cui vengono a trovarsi, in ambedue i casi, estribotes e arlotes, escribot e arlot; per cui il richiamo reciproco potrebbe essere solo fonetico e non di contenuto o di concetto. D'altronde estribotes e escribot non fanno rima con motes e mot così nei due testi del secolo XIII come nel Cortesano di Luis Milàn che è del secolo XVI?

b) I secoli XIV e XV e gli estribotes di Villasandino.

Solo con i secoli XIV-XV la Spagna ci presenta l'attestazione certa che estrimbotes o estribotes sono denominazioni di componimenti poetici, ed anzi ci offre esempi di tali componimenti.

Noteremo innanzi tutto che viene indicato, talvolta, tra le fonti che attestano il termine estribote, anche il Libro de Buen Amor di Juan Ruiz Arcipreste de Hita; ma dai lessici che abbiamo potuto consultare non ci è riuscito di rintracciare il passo cui si allude. Del resto molto cortesemente Pierre Le Gentil ha voluto personalmente chiarirci un punto del suo importante lavoro La poésie lyrique españole et portugaise au Moyen Age tante volte da noi citato, precisandoci che "all'epoca di Juan Ruiz, il termine estribote-che tuttavia era noto- non sembra avere significato tecnico, dato che l'Arcipreste non dà questo nome alla forma che tuttavia utilizza"; e la forma cui Le Gentil fa riferimento è la strofa detta zagialesca, la stessa che sarà usata poi in alcuni componimenti di Alvarez de Villasandino, che il Cancionero de Baena intitola estribotes (v. oltre). Ed in effetti nel Libro de Buen Amor incontriamo componimenti di tale forma, ad esempio quello per Cruz, la panettiera, addotto come esempio di vigore tradizionale

dello schema e dei temi zagialeschi in Castiglia da Menéndez Pidal (Poesia araba e poesia europea, Bari 1949, pp. 57-58):

Mis ojos no veràn luz,
Pues perdiso he a Cruz.

Cruz cruzada, panadera,
Tomé por entendedera;
Tomé senda por carrera
Como faz el andaluz.
Mis ojos no veràn luz, ecc.

Coidando que la avrìa,
Dixelo a Ferrand Garcia
Que troixies' la pleitesia
E fuese pleités e duz
Mis ojos no veràn luz, ecc.

Dixom' quel plazia de grado, ecc.

Questo componimento è detto dall'Arcipreste "troba caçurra", e il suo contenuto di scherno è stato messo in rapporto con quello di uno degli estribotes di Villasandino, sempre nel quadro del noto problema del carattere satirico degli strambotti in generale (cfr. J.Corominas, 1950-54, p.442; Ruggieri, 1953, p.51 e i rinvii a F.Blasi ivi indicati). Ma nel Libro de Buen Amor vi sono altri componimenti di questa stessa forma metrica, senza carattere satirico o mordace. E comunque per noi il problema è quello stesso che ci si è proposto per i cosidetti rispetti o strambotti italiani del sec.XIV (cfr. paragrafo 13 c): la identità della forma metrica con componimenti che in epoca successiva verranno denominati strambotti (o estribotes) non autorizza a retrodatare la denominazione di strambotti (o estribotes), attribuendola a componimenti che non recano direttamente tale denominazione nelle fonti. Risulta invece convalidato quanto notava Lê Gentil nella comunicazione personale surriferita: e cioè che, pur essendo il termine estribote già presente almeno con valore generico fin da secolo precedente, e pur essendo Juan Ruiz il primo ad impiegare in Castiglia la forma zagialesca che in seguito verrà anche chiamata estrimbote, Juan Ruiz non dà tale denominazione ai componimenti di tale forma. Ne risulta che il termine o non aveva ancora valore tecnico, o se lo aveva non era ancora diffuso come invece sarà in seguito.

o o o

Estrinbotes invece compose, secondo quanto attesta una fonte della metà del '400, Pedro Gonzàles de Mendoza morto nel 1385.

Scrive infatti il Marchese de Santillana nel suo Proemio al Condestable de Portugal (1445-49) che il suo avo Pedro Gonzàles "uso una manera de dezir cantare, asi como çenicos plautinos e terençianos, tanbien estrinbotes como en serranas".

In luogo di estrinbotes altri leggono estranbotes, estrambotes, estrabontes (Corominas, p.444; Le Gentil, p.227; Ruggieri, p.60).

Ma a parte la grafia, è questa la prima volta che in Spagna compare con certezza il termine estrimbote o estrambote con chiaro significato tecnico: si tratta di un componimento poetico come i cantares e come le serranas. Sarà solo da osservare che la testimonianza non è coeva e diretta: è il Marchese di Santillana che chiama estrimbotes i componimenti di Pedro Gonzàlez de Mendoza: è dunque presumibile, ma non certo, che il termine avesse significato tecnico già nella seconda metà del '300; nè d'altro canto ci risulta che siano stati individuati i componimenti cui Santillana si riferiva. Ed in effetti P. Le Gentil, (o.c., p.227) si esprime con cautela in proposito. Tuttavia la questione è secondaria, perchè abbiamo altre testimonianze sull'impiego di estrimbote estrambote con valore tecnico negli stessi anni di Pedro Gonzales de Mendoza, e precisamente quelle dirette e esplicite di Villasandino che esamineremo tra un momento. Ma prima di lasciare il passo del Marchese di Santillana è bene osservare che l'unica certezza che esso ci dà è quella che gli estrinbotes di cui ci parla sono componimenti poetici; non ci dice, però, se il termine indicasse una forma metrica o invece un contenuto, e tanto meno quale forma metrica o quale contenuto. Tanto è vero che sul passo si sono potute fare ipotesi contrastanti ma tutte a egual titolo legittime (o, che è lo stesso, illegittime): Lang (1918-19, p.399) afferma che qui Santillana ha in mente canti lirici caratterizzati non dal contenuto satirico ma da una particolare forma metrica; e Ruggieri (o.c., p.34) invece ritiene che il passo contenga sufficienti elementi per "affermare" o almeno "indovinare" il contenuto satirico che quegli estrinbotes dovevano avere. Ai nostri fini sarà saggio attenerci al certo.

o o o

Le attestazioni che si incontrano nell'opera di Alfonso Alvarez de Villasandino (1340-1425 c.) sono di grande importanza: il poeta, in una annotazione autobiografica, dichiara di aver composto strambotti; e inoltre per la prima volta in Spagna (come già cento o centocinquanta anni prima in Provenza con P. Cardenal e Palais) si incontrano componimenti che recano esplicitamente l'intitolazione di estribot o estribote: quattro poesie appunto di Villasandino.

Vediamo innanzi tutto la dichiarazione autobiografica. In una risposta indirizzata a F. Pérez de Guzmàn, Villasandino ci dice di aver composto estriboses (o estribotes, come leggono altri) per i giullari:

> Señor Ferrand Peres, en Villasandino
> non se criaron grandes escolares;
> magüer pro ventura, para los juglares
> yo fiso estriboses, trobando ladino.

Per la prima volta, dunque l'esistenza in Spagna di componimenti poetici detti estribotes è data in modo diretto e coevo. Ma di che genere o di che forma metrica fossero questi estribotes non è detto, nè si desume con sufficiente evidenza dal contesto: erano certamente componimenti adatti ai giullari, ma ciò non esclude che ne componessero poeti che giullari non erano, come appunto Villasandino. Ma satirici? amorosi? monostrofici? polistrofici? Ogni supposizione è valida, e se ne hanno infatti diverse, a seconda dei diversi orientamenti generali. Lang (1912, p.615, n.1) si limita ad annotare che il passo attesta "l'uso dell'arte de estribote nella poesia popolare" (e l'espressione arte de estribote, che non è nel testo di Villasandino, gli viene certo da una delle rubriche del Cancionero de Baena che vedremo tra poco). Per P. Le Gentil, al solito prudente e misurato, Villasandino "considera l'estribote come un genere giullaresco e piacevole (plaisant)" (o.c., p.228). Ruggieri (o.c., p.32), dato che il passo "definisce proprio il carattere, il tono di un genere poetico destinato alla recitazione giullaresca", e dato che Villasandino fu giudicato cinico, attaccabrighe ecc., ritiene indubbio che gli estriboses di cui Villasandino fa menzione "dovessero somigliare molto" a quelli di P. Cardenal e Palais e a quelli dei motteggiatori di Ebolo II o di Machaut: dovessero cioè avere carattere satirico. Per A. Pagliaro, assai cauto, 'vi sono elemen-

ti per credere che egli abbia usato il termine nel senso tradizionale, cioè di componimento satirico" (o.c., p.35), ecc. Al solito terremo distinto il certo dal supposto: gli estriboses di cui qui parla Villasandino sono certamente componimenti poetici, e sono probabilmente di genere giullaresco e piacevole, ma ogni altra determinazione resta necessariamente ipotetica.

o o o

Si dirà che il passo di Villasandino che ora abbiamo esaminato va messo in rapporto con l'altra testimonianza che lo riguarda, e cioè con i quattro componimenti che il Cancionero de Baena gli attribuisce e per i quali segna nella rubrica l'intitolazione di estribotes. Ma bisogna innanzi tutto tener conto del fatto che nulla ci dice che il titolo di estribotes dato ai quattro componimenti sia dovuto proprio a Villasandino stesso e non invece al copista del Cancionero, Juan Alfonso de Baena, che lo compilò tra il 1445 e il 1453 circa (cfr. A. Roncaglia, o.c., p.61). Inoltre, come vedremo, non è sufficientemente chiaro se i titoli del Cancionero vogliano indicare una forma metrica o un contenuto, e nel secondo caso quale sia il contenuto (o meglio il "genere") che indicherebbero.

I quattro componimenti e le relative rubriche furono segnalati agli studiosi da R.H.Lang fin dal 1912, nel più volte ricordato scritto con il quale sostenne contro Novati che il valore originario di estrabot, strambotto e estrambote fosse di indicare non un contenuto (satirico o altro) ma invece una forma, un tipo metrico. Lang è poi ritornato sull'argomento con lo scritto del 1918-19, nel quale ha pubblicato i quattro testi cui il Cancionero de Baena assegna il nome di estribote, assieme ad altri dello stesso canzoniere o di diversa provenienza, che hanno analoga forma metrica ma che non recano la stessa intitolazione.

Non possiamo per il momento entrare nei particolari della complessa discussione che si è svolta attorno a questi testi e nella quale sono intervenuti quasi tutti gli studiosi che nei tempi più a noi vicini si sono occupati dello strambotto. Diremo soltanto che essa ha riguardato in buona parte il problema del contenuto o del genere: questi componimenti infatti sono diversi l'uno dall'altro quanto a conte-

nuto, dato che uno è "coda" di un canto religioso, uno è burlesco se non addirittura satirico, e due infine sono (o possono essere) laudativi. Non è perciò possibile una determinazione univoca, e valgono anche qui le considerazioni che abbiamo già fatto a proposito della distinzione tra "satirico" e "moraleggiante" degli strambotti di Cardenal e Palais. Le tesi perciò si scontrano senza possibilità di prevalere l'una sull'altra.

Più importante, ma anche molto più complesso, il problema del rapporto tra denominazione e forma metrica. Ed anche per questo argomento dovremo accontentarci in questa sede di un cenno sommario.

La forma metrica dei quattro estribotes del Cancionero de Baena è quella stessa dei componimenti di Juan Ruiz cui abbiamo già fatto cenno: quella che spesso viene detta zagialesca (dal nome arabo, zejel o zadjal, dato ad una strofa appunto di tale forma che sarebbe stata inventata in Andalusia nel secolo IX dal poeta Mocàddam ben Muafa). Intorno a tale tipo di strofe è ancora in corso una complessa discussione tra coloro che ne sostengono l'origine araba e coloro invece che affermano la sua derivazione da forme liturgiche mediolatine. Ma questo problema è per il momento lontano dalle nostre questioni. Ci limitiamo perciò a prendere atto della forma così come compare nei quattro estribotes del Cancionero de Baena. In tutti e quattro i casi siamo di fronte a componimenti costituiti da una coppia di versi iniziali a rima baciata che contengono l'enunciazione del tema lirico e che svolgono almeno in parte la funzione della "ripresa" o "ritornello" delle nostre canzoni a ballo: danno cioè la rima con la quale dovranno terminare tutte le strofe del componimento. Le strofe poi sono costituite da quattro versi ciascuna: tre rimano fra loro (cambiando la rima di strofe in strofe), e il quarto invece (la "volta") ha sempre la stessa desinenza perchè rima sempre con la "ripresa" iniziale. Se si usano, come spesso fanno gli studiosi di questa forma, le lettere maiuscole per indicare il distico iniziale e le lettere minuscole per indicare i versi delle strofe, lo schema è AA, bbba, ccca, ddda ecc. Ecco infatti il primo dei quattro estribotes:

A Virgen digna de alabança
A en ty es mi esperança.

b Santa, o clemens, o pya,
b o dulcis Virgo Marya!
b Tu me guarda noche e dya
a de mal e de tribulança.

c Ave, Dey mater alma,
c llena byen commo la palma;
c torna mi fortuna en calma
a mansa, con mucha bonança

.....

i Contraryo de Eva, Ave,
i de los çielos puerta e llave,
i ruega al tu fijo suave
a que me oya mi rrogança.

Il numero delle strofe sche seguono al distico iniziale è vario: nel primo componimento che abbiamo ora riferito; 9 nel quarto; 8 nel primo componimento che abbiamo ora riferito; 9 nel quarto; 4 nel terzo e 1 nel secondo che diamo per intero:

A Alfonso, capon corrydo,
A tajarte quiero un vestido.

b Balandran de quatro quartos,
b bien sembrato: de lagartos;
b des que fueron en ty fartos,
a quedaràs loco atordido.

In due dei quattro componimenti (e precisamente nel terzo e nel quarto) alle strofe del testo segue una finida che è costituita da un distico baciato con rima identica a quella della "ripresa" o "ritornello" iniziale. Per esempio il terzo componimento suona così (si noti che tutte le strofe hanno la stessa rima b):

A Gentil de grant caraçon,
A rreyd con tal repullon.

b Rreyd commo ya rreystes
b de mis locuras que oystes.
b Plaseme porque vencistes
a ya a Datan e Abiron.

.....

b Por el bien que me feçistes,
b syn burlar, desque me vistes,
b sabed que me conqueristes
a por vuestro, ssyn ser follon.

Finida.

a Aunque es caçafaton,
a Ya vasio es mi bolson.

Non occorre spendere molte parole per sottolineare quanto questa forma metrica sia diversa dagli estriboz provenzali di Cardenal e Palais costituiti da lasse monorime. Gli estribotes di Villasandino sono infatti polistrofici, e costituiscono una delle varietà di quel meccanismo che è comune alla generalità delle canzoni a ballo: tema iniziale che ha forma e funzioni diverse da quelle delle strofe successive, le quali infatti dipendono dal tema iniziale perchè da esso prendono la rima con la quale ciascuna deve terminare ("volta"). Nulla di tutto questo nelle lasse monorime provenzali; e l'emistichio finale del componimento di P.Cardenal, come abbiamo già detto, è troppo vago indizio perchè si possa stabilire un convincente rapporto tra quelle lasse e gli estribotes spagnoli. Un meno vago rapporto potrebbe invece vedersi con le forme italiane divise in testa e coda: anche in questo caso infatti si ha una sorta di divisione tra tema iniziale e suo successivo commento o sviluppo; ma restano comunque altre differenze profonde (mancanza dello schema zagialesco di tre versi monorimi seguiti dalla "volta", sviluppo per parallelismo di versus transformati ecc.) che non possono essere ignorate.

E' da notare che uno degli estribotes di Villasandino è esplicitamente indicato come desfecha por arte de estribote, e serve invero da conclusione riassuntiva ad una "Cantiga de Santa Maria". La Desfecha infatti, a giudizio di studiosi quali Lang (1918-19, p.398) e Le Gentil (1952,174 sgg.), svolge funzioni analoghe a quelle della finida (pur se con forme metriche diverse da quest'ultima), e cioè fa da riassunto o da conclusione ad un'altra. Siamo insomma di fronte a un componimento "subsequente" ad un altro, per ripetere l'espressione che nelle Rime di Antonio Ricco Napoletano contrassegna gli strambotti appiccati come coda alle sue barzellette. Questa funzione di desfecha assolta da uno degli estribotes di Villasandino; il fatto che altre desfechas, pur se non chiamate estribotes, abbiano la stessa forma "zagialesca"; l'esistenza in spagnolo del termine estribillo (ritornello) e della parola estribo (staffa) che possono essere connessi dal punto di vista linguistico-formale con estribote ; l'esistenza nello zejel arabo di una parte chiamata markaz e cioè appoggio, staffa, proprio

come estribo spagnolo, ecc., ha portato J.Corominas ad una ricostruzione della vicenda del termine "strambotto" e del componimento così denominato che ne assegna l'origine alla Spagna: se dalla Spagna viene nel mondo romanzo la strofa zagialesca (come vuole la tesi di Menéndez Pidal), è abbastanza logico che dalla stessa Spagna venga il termine che indica una delle caratteristiche essenziali di questo tipo di strofe. Non tutti gli autori consentono in questa ricostruzione (cfr. p. es. Le Gentil, 1952, pp.226-230) e non è nostro compito addentrarci nella discussione lunga e complessa. Quel che ci importava constatare è infatti ormai chiaro: e cioè la peculiarità metrica degli estribotes del sec.XV in Spagna, e la loro differenza soprattutto contenutistica ma in larga parte anche metrica dagli "strambotti" e dai "rispetti" che nello stesso secolo fiorivano in Italia.

c) L'estrambote come coda del sonetto

Tuttavia va ancora sottolineato un punto di affinità tra l'estribote spagnolo e gli strambotti italiani meridionali del secolo XV ai quali abbiamo fatto più volte cenno: ambedue possono svolgere la stessa funzione e cioè servire di coda ad altri componimenti. E' quello che accade nella produzione di strambotti italiani meridionali che seguono alle barzellette; è quello che accade almeno per uno degli estribotes di Villasandino, che fa da desfecha a una cantiga; ed è infine quello che accade agli estrambotes spagnoli dei sec.XVI e XVII che "si accodano" ai sonetti.

E' stato infatti notato che i dizionari spagnoli che fanno testo distinguono tra la voce estribote e la voce estrambote, e definiscono questa seconda come un gruppo di versi di vario numero e di varia combinazione di rime che vengono aggiunti come "coda" ai sonetti. Lang aveva segnalato fin dal 1912 l'esistenza di alcuni sonetti con coda, e cioè seguiti da estrambotes; aveva poi ampliato la sua lista nel 1918-19; successivamente E.Buceta ha dedicato una serie di articoli all'argomento reperendo un numero abbondante di sonetti spagnoli del secolo XVI e XVII forniti appunto di estrambotes. Ma se la funzione di questi estrambotes accodati ai sonetti spagnoli è analoga a quello

dell'estribote-desfecha di Villasandino ed a quello degli strambotti italiani "subsequenti" alle barzellette, la loro forma non coincide nè con l'uno nè con gli altri, almeno a quanto dato di ricavare dagli schemi metrici che Buceta ne fornisce.

Tuttavia non può non colpire il rapporto tra Spagna e Italia meridionale che in tal modo si viene a stabilire. Quale sia il senso di tale rapporto non può dirsi, almeno allo stato attuale delle ricerche. Ma è evidente che la ricostruzione della storia dello strambotto in Italia non può prescindere dalla constatazione che in epoca coeva e in zone culturali che hanno stretti contatti (Spagna e Italia meridionale) estribote-estrambote-strambotto designano forme metriche differenti tra loro e tuttavia accomunate dal fatto di svolgere una identica funzione di "coda". Non è dunque fuor di luogo ricordare qui, almeno come ipotesi da verificare in un futuro lavoro, quanto scrive in proposito P. Le Gentil (1952, p.178): "La dosfecha è antica in Castiglia, dato che la si trova fin dall'epoca di Villasandino; le ballate concluse da uno strambotto sono al contrario relativamente recenti: le troviamo in effetti soprattutto tra le opere dei poeti della corte di Napoli e particolarmente in Galeota. Ora sono proprio questi stessi poeti che introducono nella ballata certe modoficazioni che la avvicinano alla canción spagnola: penso alla ripresa nella sirima di ogni strofa dell'ultimo o degli ultimi versi del tema iniziale, a modo di ritornello...Ci si può quindi chiedere se i poeti napoletani non abbiano imitato in una certa misura la lirica dei conquistatori aragonesi, e in particolare se l'impiego dello strambotto come desfecha, così come la ripresa a modo di ritornello nella ballata, non siano degli ispanismi". E non potrà dimenticarsi neppure la analogia tra strambotti italiani divisi in testa e coda e estribotes a tema iniziale.

d) Conclusioni

Se guardiamo alle certezze documentarie, le fonti spagnole ci presentano un impiego abbastanza antico del termine estribote con valore di "espressione ingiuriosa", ma senza alcuna indicazione sull'eventuale carattere formale di tale espressione, e cioè senza indicazione precisa sull'esistenza di un vero e proprio componimento chiamato "estri-

bote". Si aggiunga che nel '300 Juan Ruiz impiega la forma metrica che nel secolo successivo verrà denominata estribot, ma non le attribuisce tale denominazione: la forma preesiste al nome che le verrà dato dal Cancionero de Baena. Le indicazioni certe del valore tecnico-letterario del termine cominciano in Spagna alla fine del '300, e soltanto alla metà del '400 compaiono per la prima volta dei testi esplicitamente denominati estribotes. Siamo cioè in epoca più tarda che non in Provenza, ed in epoca invece che corrisponde a quella delle prime attestazioni italiane di "strambotto" e "rispetto". Contatti con l'Italia si hanno anche per il fatto che fin dalle prime attestazioni di parola e cosa (del nome estribote e del componimento così denominato), in Spagna l'estribote quattrocentesco svolge una funzione analoga a quella degli strambotti italiani meridionali "subsequenti" alle barzellette; e in seguito in Spagna il termine estrambote designerà appunto "code" di sonetti. Infine, quanto alla forma metrica degli estribotes spagnoli, essa è di componimento polistrofico con tema iniziale di due versi, e strofe che lo commentano o lo svolgono in tre versi monorimi seguiti da un quarto ("volta") che rima sempre con il distico iniziale. A parte ogni considerazione sulla origine di tale forma, e accantonati per il momento tutti i problemi che essa solleva, a noi spetta di constatare che la forma dell'estribote spagnolo così come ci è attestato nel '3-400 è radicalmente diversa da quella degli estribots provenzali del '200; differisce notevolmente anche da quelle degli strambotti e rispetti italiani del '4-500, ma tuttavia presenta la significativa analogia della divisione in tema iniziale a corpo del componimento. Anche per quel che riguarda il contenuto non è possibile stabilire una identità o un collegamento univoco tra i testi delle tre zone: critica di costume gli uni (provenzali), satirici ma anche laudativi gli altri (spagnoli), amorosi gli ultimi (italiani).

21. I documenti catalani.

Le attestazioni catalane del termine estribot sono piuttosto tarde rispetto a quelle provenzali, francesi e spagnole: appartengono infatti al secolo XIV. Sono per giunta scarse, perchè si riducono a due soltanto.

Una di esse è assolutamente inequivoca ed è quella che A. Pagès ha tratto da un trattato poetico del XIV secolo, e che dice: "Totes les altres maneras qui sont axi, com biades o estribots o semblans, no son de intenciò de la art, per ço qui principalmen se enten en la art de trobar, ço es gint parlar e cortesia" (cit. in Li Gotti, 1949, p. 72, n.2; Ruggieri 1953, p.29). E' qui evidente che gli estribots sono un tipo di componimento poetico così come biades (che si ritiene corrispondano alle viandelas provenzali citate dalle Leys d'Amors); ma è altrettanto evidente che nulla ci è detto nè sul metro nè sul contenuto di tali estribots; si sottolinea soltanto che si tratta di componimenti non elevati, di componimenti che non rispettano le regole fondamentali dell'arte del trovare e cioè il nobile parlare e la cortesia: di componimenti "volgari" insomma, nel senso spregiativo del termine. Che poi la volgarità stia in un loro carattere satirico si può ben supporre, ma non risulta con immediatezza dal testo.

Meno esplicita la seconda attestazione che è contenuta nel poemetto di Jacme March, la Joiosa Garda (1371), il quale (come ci informa Ruggieri, pp. 28-29) "ci è giunto acefalo e s'inizia con i versi:

los pòt hom nomenar:
car los veyretz cridar
anan per los cantons,
es, en loch de de cançons,
no fan mas (e)stribots,
dizen sotirrimbots,
e mots com non enten;

don viven ab turmen
mantes ab lur marits".

Gli (e)stribots qui menzionati da Jacme March sono veramente dei componimenti? Si può ritenere di sì, in forza del fatto che si dice che le persone di cui si parla (probabilmente giullari), vanno facendo non canzoni ma estribots appunto, e sotirrimbots e "parole che non si capiscono"; ercio menano vita disgraziata. Tuttavia che cosa siano i sotirrimbots non è chiaro ("riboboli", secondo pensa Ruggieri?); e quanto a "mots c'om non enten", si tratta molto probabilmente di parole e discorsi senza forma poetica vera e propria. Pertanto è abbastanza probabile che estribots significhi in questo caso "composizione in versi"; meno evidente che il carattere della composizione sia di satira o di ingiuria; ma comunque il valore tecnico-letterario del termine resta piuttosto una probabile congettura che non una certezza.

Tuttavia il dubbio non ha grande importanza, dato il fatto che nella stessa epoca e sempre in Catalogna il trattato metrico sopra ricordato dà con certezza l'estribot come un componimento poetico. E del resto la documentazione catalana non modifica molto il quadro già ricavato dalla documentazione francese, provenzale, spagnola; ci dice solo che in epoca già abbastanza tarda (sec. XIV) e con assai probabile derivazione provenzale (è questa infatti in genere l'origine dei trattati metrici catalani) il termine estribot ed un componimento poetico di tale nome (ma di forma metrica ignota e di contenuto 'volgare') erano conosciuti anche in Catalogna.

22. Pluralità di forme e di valori, e insufficienza delle unificazioni metriche puramente formalistiche.

La domanda che ci siamo proposti all'inizio delle analisi che costituiscono la parte IV del nostro lavoro era: nel campo romanzo non italiano dobbiamo continuare a parlare di strambotto, non dobbiamo invece registrare la esistenza di più fenomeni, sia pure apparentati, ma tuttavia diversi? La risposta non ci pare dubbia: alla notevole affinità linguistico-formale tra estribot, estrabot, estrimbote ecc. non corrisponde un grado eguale di affinità tra le cose di volta in volta designate con quei nomi.

Esiste innanzitutto una chiara distinzione tra due gruppi di significati: da un lato ci sono i valori per così dire generici (estribot ecc. = espressione verbale, motto o simili), e dall'altro i valori tecnico-letterari (estribot ecc. = tipo di componimento poetico).

Esistono poi diverse specificazioni interne a ciascuno dei due gruppi.

L'espressione verbale può essere "dileggiatoria","ingiuriosa","satirica", "scherzosa" e simili; oppure può costituire una "replica" o "risposta" a carattere "imbarazzante" o magari "saccente".

Il significato tecnico-letterario a sua volta presenta da un lato gradi diversi di specificazione e dall'altro varietà di contenuti. Nei casi privilegiati, nei quali cioè oltre al nome è dato anche il testo del componimento denominato estribot e simili, si hanno indicazioni non univoche. Nella Provenza di Peire Cardenal e di Palais (sec. XIII) i due testi di estribots disponibili presentano la forma metrica della lassa monorima di alessandrini di diversa lunghezza (in un caso con un emistichio finale seguito da una parola fuori rima) e offrono contenuti di critica di costume con elementi moraleggianti e satirici, svolti in un caso con linguaggio più composto e in un altro invece con violenza volgare. Nella Spagna del Cancionero de Baena (sec. XIV) invece i quattro testi di estribotes disponibili presentano la forma metrica di componimenti a ripresa iniziale e strofe di tre versi monorimi seguiti da una "volta" (ossia verso rimante con la ripresa), ed hanno contenuti diversi (non però mai amorosi) e in un caso almeno svolgono la funzione di desfecha, ossia di conclusio-

ne riassuntiva di un altro componimento.Tanto i componimenti provenzali quanto quelli spagnoli lasciano in dubbio se la denominazione estribot valga come designazione di un contenuto (o di un "genere"), oppure di una forma metrica, anche se la documentazione spagnola fa propendere più per la seconda ipotesi che non per la prima.

Divergenze, o almeno non precise coincidenze ci presentano poi i casi meno favoriti: quelli cioè nei quali il termine estribot designa certamente un componimento poetico, ma senza che sia documentato direttamente il componimento così denominato. In questi casi, come è evidente, i margini di incertezza divengono maggiori, e il campo per le ipotesi si estende in modo quasi incontrollabile. Comunque risulta evidente che in generale, ma non in modo assoluto, i componimenti denominati estribotz hanno relazione con ambienti giullareschi e volgari, e sono considerati di scarso valore o comunque non elevati; tuttavia ne compongono anche poeti di cultura superiore a quella dei semplici giullari; inoltre i contenuti sembrano essere non lirico-amorosi, ma piuttosto di scherno o scherzo o se si vuole satira; mancano del tutto le indicazioni sulla forma metrica, e non è possibile ricavare indicazioni tali che consentano di risolvere in modo netto la questione se il termine designi un contenuto o invece una forma metrica.

A tutto ciò si aggiunge che la documentazione più recente, e cioè quella spagnola dei secoli XVI-XVII ci dà indicazioni in certa misura divergenti da quelle fornite dai documenti precedenti: gli estrambotes spagnoli che fanno da coda ai sonetti presentano infatti analogia con la funzione di desfecha assegnata a uno degli estribotes di Villasandino, ma hanno contenuto variabile in rapporto al contenuto dei sonetti cui si accodano (e quindi svolgono anche temi amorosi), e inoltre presentano forme metriche assai varie (sia quanto a numero di versi sia quanto a disposizione di rime) che non sembrano avere rapporto diretto con le precedenti forme spagnole e provenzali. Da parte stanno gli strambotti francesi del sec.XVI, di origine italiana.

In altri termini, tra il 1100 e il 1400 abbiamo:

1) estribot provenzale, che nel corso di circa due secoli (1150-1250 c.) ci si presenta costantemente come un componimento poetico certamente non lirico-amoroso e con forma (almeno nel secolo XIII) di lasse monorime;

2) estribote spagnolo, che appare chiaramente come componimento solo a cominciare dal tardo secolo XIV (nel XIII il termine vale "insulto", "risposta imbarazzante" ecc.), e che nel secolo XV ha forma zagialesca (e in un caso funzione di desfecha), e sempre contenuto non lirico-amoroso;

3) estribot catalano, che appare solo nel secolo XIV e indica senza dubbio un tipo di componimento scarsamente apprezzato, di cui ignoriamo la forma e il cui contenuto sembra essere anche questa volta non lirico-amoroso;

4) estrabot (oppure estribot) francese, che non è affatto sicuro designi un tipo di componimento nè nella sua isolata attestazione più antica (sec. XII) nè in quella altrettanto isolata, del sec. XIV, e che comunque rinvia a contenuti di satira, dileggio ecc.

Nel 1500-1600 si ha:

5) estrambote spagnolo, che dalla fine del sec. XVI e nel corso del XVII denomina una composizione di varia forma metrica che fa da coda al sonetto e che presenta contenuti vari in rapporto appunto al contenuto dei sonetti cui si aggiunge;

6) strabot francese, che nel secolo XVI indica forme e contenuti mutuati dalla produzione strambottistica italiana quattrocentesca.

o o o

Quali sono le linee di unificazione oggettivamente ricavabili da questi dati? Forse una sola: e cioè che il contenuto sia degli strambotti=espressioni verbali sia degli strambotti=componimenti poetici dei secoli XII-XV non è mai lirico-amoroso. Si potrà anche contestare che il termine estribot, estribote ecc. indichi un contenuto o affermare che esso, quando designa componimenti, indica invece una for-

ma metrica; ma non si potrà revocare in dubbio che allo stato attuale delle conoscenze e delle analisi i contenuti oggettivamente chiamati in causa da quel nome non sono mai quelli resici familiari dalla produzione italiana di strambotti e rispetti sia nel '4-500 sia nella grande maggioranza dei documenti della tradizione orale moderna. Contenuti amorosi cominciano a compariro solo nel secolo XVI: lirici in Francia, per chiara diffusione del "genere" sviluppatosi in Italia; di carattere non ancora ben accertato nella produzione spagnola di ostrambotes accodati ai sonetti. Ma come Uè evidente si tratta di fenomeni tardi.

o o o

Nessuna unificazione generale è invece possibile sul piano delle forme metriche. Quelle documentalmente attestate (escluse quindi quelle ipotetiche ricavate dalle due isolate menzioni francesi, suscettibili delle più diverse interpretazioni) sono:

1)- sec. XIII : Provenza : lasse monorime di alessandrini
2)- sec. XIV : Spagna : componimento zagialesco (anche con funzio- di desfecha)
3)- sec. XVI : Francia : ottave di tipo italiano
4)- sec. XVII : Spagna : varietà di numero di versi e di disposizione di rime, ma comune funzione di "coda" del sonetto.

Come ridurre ad una unica matrice storica e morfologica queste quattro forme? Si elimini pure il caso 3), e cioè le ottave italiane importate in Francia; si uniscano pure i casi 2) e 4), in forza del fatto che il componimento zagialesco ha, almeno una volta, la stessa funzione di "coda" che avranno gli "ostrambotes" secenteschi; ma rimarrà sempre da colmare il vuoto storico e soprattutto morfologico che divide : a) le lasse monorime provenzali dalla forma zagialesca spagnola; b) la forma zagialesca, sia pure usata come "coda", dalle forme delle code dei sonetti.

Il problema più grave è quello costituito dal rapporto tra la las-

sa monorima e la composizione zagialesca. Come abbiamo accennato, si è voluto vedere un legame tra l'una e l'altra nel fatto che la lassa di Peire Cardenal termina con un emistichio rimante e una parola fuori rima; il che costituirebbe un residuo della "volta" della strofe zagialesca. Ma a parte ogni ragione di cronologia (la lassa è del sec° XIII, e la denominazione di estribote data alla forma zagialesca preesistente risale solo alla metà del sec; XV), i problemi morfologici da risolvere sono gravi.

Ecco infatti come ci si presentano documentalmente le forme in questione:

lassa monorima di P. Cardenal (per comodità consideriamo come un unico verso l'emistichio rimante "e per mal estribatz" e la parola fuori rima "clergues": la semplificazione accentua il presunto carattere di "volta" che si è voluto attribuire alla conclusione del componimento; se dunque la nostra analisi varrà per uno schema in cui questo carattere è accentuato, tanto più varrà per uno schema in cui il carattere di "volta" sia ancora più incerto e sfumato):

a a a a .... a b

lassa monorima attribuita a Palais:

a a a a .... a

estribotes del Cancionero de Baena (le maiuscole indicano il tema iniziale o ripresa; tralasciamo, perchè non incide sulla nostra analisi, la più o meno certa ripetizione del tema iniziale dopo ogni strofe e la presenza in qualche caso della finida):

A b b b a c c c a .....

Esiste indubbiamente una possibilità astratta di ricondurre ad unità queste tre forme: basta aggiungere(o togliere) quel che occorre per eliminarne le differenze.

Il procedimento (del resto accennato in qualcuno degli studiosi di degli strambotti romanzi) è il seguente:

si suppone che la forma zagialesca

A A b b b b a

si sia ampliata così:

A A b b b b b ... a

e si suppone ancora che per una ragione qualsiasi abbia poi perduto il temma iniziale A A, e cioè si sia avuto:

(A A) b b b b b ... (b) a

che evidentemente, data la scomparsa di (A A), dovrà scriversi:

a a a a a ... b

Ed ecco dunque lo schema della lassa monorima di Cardonal. Poi si fa il passo ulteriore, e si suppone che nel testo di Palais sia caduto il presunto verso di "volta", e cioè b:

a a a a a ..(b)

e si ha così lo schema dell'estribot di Palais:

a a a a a ...

La successione morfologica sarebbe dunque la seguente:

A A b b b a
A A b b b b b ... a
(A A) b b b b b ... a
a a a a a ... b
a a a a a ...(b)
a a a a a ...

Formalisticamente tutto è a posto. E si può per giunta fare un passo ulteriore: valendosi della vecchia ipotesi sul carattere di distico (o addirittura monostico) dell'estrabot francese, e rafforzando questa ipotesi con la recente documentazione delle karge mozarabiche (che sono dei distici messi in coda a zéjel arabo-andalusi), si può far nascere addirittura la forma zagialesca dal distico,

o dire che tutto viene dal tema iniziale di due versi A A?

Ma volendo, l'operazione formalistica di riduzione all'unità può spiegarsi più avanti: dato che si è parlato o magari ancora si parla del "monostico", si può ridurre tutto ad A. Ecco infatti il procedimento. Esisteva un canto brevissimo di un solo verso lungo, diffuso in tutta l'area romanza :

A

Questo verso, per la rima al mezzo nata per ragioni misteriose, si sdoppia in due versi brevi rimanti:

A A

Questo distico diviene tema iniziale di uno sviluppo strofico che si lega ad esso costruendo le strofe in modo che ognuna termini con un verso rimante con il tema iniziale ("volta"):

A A b b b a ....

Seguono poi i passi successivi, già indicati, che portano allo lasso monorimo. E dato che il nucleo A A è suscettibile, formalisticamente dei più vari sviluppi, da quello stesso nucleo si possono far nascere direttamente sia lo lasso monorimo sia AABBCC della tradizione italiana. Così la presunta unità originaria allarga il suo campo di prolificazione; e basterà supporre ancora che il verso lungo originario si sia sdoppiato senza rima al mezzo, ed abbia dato cioè

A B

con o senza consonanza atona, per avere la possibilità di ricondurre all'unità anche tutte le forme italiane in ABABABAB, ABABABCC, ABABCCDD, ABCC ecc. Basterà infine compiere un ultimo passo, e supporre che quel verso lungo A, nella notte dei tempi mediolatini o nell'aurora romanza, avesse un contenuto a volte mordace e a volte amoroso, e per giunta si chiamasse estribot, ostrabot o qualcosa di simile, e la ricostruzione è completa in tutte le sue parti, con la spiegazione pronta per tutte le variazioni di contenuto e di forma che i documenti storici ci presentano. Per questa strada anche la sestina provenzale o la canzone petrarchesca (e non parliamo poi del sonetto!) nascono da A.

Abbiamo volutamente spinto fino all'assurdo il procedimento non perchè ci sia qualche studioso che abbia mai proposto integralmente ipotesi di questo genere, ma perchè la logica delle riduzioni formalistiche, se condotta coerentemente innanzi, porta proprio a questi risultati. Non basta dunque fermare il processo a un certo punto, evitando le assurdità più palesi, perchè il metodo divenga accettabile.

Esso invece va rifiutato totalmente perchè la sua logica interna conduce all'assurdo, si voglia o non si voglia.

E' evidente di contro che un processo di ricostruzione morfologica che voglia tenersi aderente concretamente alle forme metriche effettive non può non tener conto del fatto che il presunto monostico o distico "normanno", le karge mozarabiche isolate dal loro contesto metrico, le lasse monorime degli estribotz provenzali, pur se diversi tra loro, appartengono a un gruppo strutturalmente diverso dalla forma zagialesca degli estribotes spagnoli del Cancionero de Baena.

In questi ultimi infatti è presente un meccanismo metrico che manca del tutto nella lassa monorima, e che non può essere nato per sviluppo endogeno dal monostico o dal distico: ed è il meccanismo per cui ad una testa (tema iniziale) si aggiungono strofe che vengono metricamente legate alla testa con il procedimento della "volta".

Nulla di tutto questo nella lassa monorima; e il fatto che la testa o tema iniziale della forma zagialesca sia costituito da un distico non significa che l'origine del meccanismo stia nel distico: quest'ultimo infatti non ha in sè nulla che solleciti lo sviluppo di strofe in "volta". L'origine coincide dunque con la genesi del procedimento di sviluppo o ampliamento del tema iniziale per mezzo di strofe con "volta", e non sta nella forma del tema iniziale, che avrebbe potuto essere (e di fatto talvolta è) anche diverso dal distico AA, senza che per questo cambi il meccanismo metrico che lega la testa e le strofe che la glossano. Ed è evidente che il rapporto con la musica e con il ballo assuma un valore essenziale per stabilire la genesi della aggiunzione delle strofe con volta al tema iniziale.

Ma qui non dobbiamo approfondire l'indagine metrica di queste strutture. Ai fini dzl nostro lavoro attuale ci è sufficiente constatare che ogni unificazione delle forme storicamente documentateci dagli strambotti romanzi è per lo meno prematura; e che ogni supposizione sull'esistenza di forme monostiche o distiche "normanne" o comunque antico-francesi, resta quella che è e cioè una supposizione; e infine che ogni derivazione sia dal supposto monostico o distico antico-francese sia dai documentati distici delle karge mozarabiche può al massimo raggiungere il risultato di affermare che il distico fu usato come tema iniziale o testa di componimenti polistrofici nei quali ogni strofe si lega al tema iniziale con la "volta".

o o o

I componimenti romanzi che abbiamo preso in esame appaiono dunque unificati, ma solo in modo molto generico, dal fatto che il loro contenuto non è lirico-amoroso. Le forme metriche documentate sono invece diverse, e non riducibili all'unità altro che a patto di procedere formalisticamente. Alla unità linguistico-formale della denominazione non corrisponde perciò una unità delle cose di volta in volta chiamate estrabot, estribot ecc.

Nasce quindi il problema del perchè mai forme diverse siano state chiamate nello stesso modo o in modi tanto simili tra loro. Non possiamo qui neppure prospettarlo. Diremo solo che si affaccia così la questione assai difficile e complessa della etimologia: l'etimo unico per tutte le forme attestate, e cioè tanto per quelle con i o senza nasale (estribot, estribote) quanto per quelle con a o con nasale (estrabot, estrambote, estrinbote, straboto, strambotto)? O non bisogna invece derivare le prime da un etimo diverso da quello delle seconde? E questo o questi etimi quali sono? Strabus, strambus del latino volgare? Estribo spagnolo, che vale "staffa" e che poi serve a denominare il ritornello (estribillo) ? Estreu, estrieu dell'antico francese, nel suo significato di "appoggio" o in quello derivato da "staffile"? Strapa dell'antico tedesco, con valore di rimprovero, ingiuria e simili? Estrif dell'antico francese, con valore di satira o con quello di tenzone?

Per ragioni di tempo non possiamo ora fermarci ad esporre le diverse tesi in contrasto. Ci limiteremo a dire perciò che la discussione tra gli specialisti non può ancora considerarsi chiusa, soprattutto per il fatto che le diverse tesi circa la forma e il valore semantico dell'etimo non riescono per il momento a dare piena ragione di tutte le forme linguistiche e di tutti i valori assunti da estribot, estrabot, strambotto ecc. Accade cioè in questo campo qualche cosa di simile a quello che si verifica nel campo metrico: una matrice unica cui ricondurre tutto in modo diretto non appare ancora raggiungibile.

o o o

In conclusione le vicende storiche dei nomi e delle forme metriche e dei contenuti degli "strambotti" romanzi sono variate e complesse.

E la constatazione che occorre ora fare, in relazione al nostro problema, è che per il momento in campo romanzo non si può parlare di strambotto, ma occorre parlare di strambotti. Del resto, come già abbiamo accennato, è questa la conclusione sostanziale che si ricava in modo diretto o indiretto da tutti i più recenti studi sull'argomento. Non è forse vero che E. Li Gotti (1949, p.706, n. 1) ha scritto che, prima del momento in cui lo strambotto nacque alla storia, " a rigor di termini neppure di 'strambotto' bisognerebbe parlare, ma tutt'al più di 'estriboz', 'estraboz' o 'estribote' "?

E Ruggieri, pur proponendosi di ricondurle ad una matrice unica è giunto a dichiarare che esistono "due nascite" degli strambotti, che vi sono almeno tre forme, e cioè la provenzale, la francese e la spagnola; ed ha poi chiaramente scritto che la complessità delle vicende storiche delle "due ondate" di strambotti "ha finito per confondere le idee ad alcuni studiosi del tempo nostro, i quali si sono illusi di congiungere con un filo diretto e ininterrotto il Berceo col Villasandino, l'anonimo genovese col Giustinian, i motteggiatori di Ebolo coll'imitatore del Marot; e di questo passo, complice una tradizione malamente intesa, un etimo falsamente interpretato, una terminologia quanto mai equivoca e polivalente, si è giunti a vedere in tutti co-

storo e in tanti altri, noti o ignoti, i discendenti degli antichi Italici (quanto meno degli antichi Romani), o degli antichi Germani, sino a che non è parso di poterli far uscire in frotta dal misterioso e patriarcale harem di Mocàddam"(1953, pp. 83-84).

In tali condizioni ci sembra del tutto vano appellarsi a questa o quella ricostruzione della presunta storia unitaria degli strambotti romanzi per risolvere i problemi della origine morfologica degli strambotti e dei rispetti italiani della produzione quattro-cinquecentesca o della tradizione orale moderna. Le congetture ricostruttive sia delle forme originarie sia dei valori etimologici e storici dei termini estribot, estrabot ecc. sono tanto numerose e spesso così contrastanti che ognuno può trovarvi l'ipotesi adatta alla propria tesi. Lasceremo perciò da canto gli strambotti "normanni" e simili per affrontare in modo diretto l'analisi morfologica delle forme italiane, nello sforzo di individuarne le strutture fondamentali al livello della forme interna e dei fenomeni soggiacenti. Solo su questo terreno infatti ci pare che si possa veramente arrivare a misurare la possibilità o meno di ricondurre a unità la varietà delle forme empiricamente osservabili. E solo dopo questa analisi si potrà cominciare l'indagine sui reali rapporti con le forme degli "strambotti" non italiani, valutando innanzi tutto le relazioni storicamente documentate e le analogie morfologiche non superficiali: e cioè da un lato la connessione storica tra estribot=desfecha, estrambote=coda di sonetto e strambotti "subsequenti" alle barzellette; e dall'altro la analogia morfologica (generalissima ma indubbiamente da non trascurare) tra gli estribotes a tema iniziale e le forme italiane divise in testa e coda.

Ricapitolazione provvisoria del lavoro svolto e indicazioni su quello da svolgere.

Le analisi condotte nelle prime quattro parti del nostro lavoro hanno richiesto un tempo più lungo di quello previsto. Dobbiamo perciò sospendere provvisoriamente la ricerca e rinviarne al prossimo anno il completamento, e più in particolare l'analisi morfologica più approfondita dei documenti offertici dalla tradizione orale otto-novecentesca, e il connesso esame degli importanti studi ai quali abbiamo già fatto frequenti rinvii, ma che vanno messi a contributo in modo più diretto e organico: vogliamo riferirci soprattutto a quelli di Hugo Schuchardt, Michele Barbi, Vittorio Santoli, Paolo Toschi, Antonino Pagliaro.

Per intanto segniamo qui alcune brevissime annotazioni, come ricapitolazione del lavoro già svolto e come schematica indicazione di quello da affrontare:

1) La nozione di "strambotto" correntemente utilizzata da Nigra in poi appare inadeguata anche in relazione alle sole forme registrate dallo stesso Nigra; tanto più lo è quando si tenga conto delle forme metriche segnalate da Michele Barbi, e soprattutto quando l'attenzione metrica si volga ai fenomeni metrici interni e soggiacenti, superando il diaframma costituito dalle caratteristiche metriche puramente estrinseche quali il numero dei versi e la disposizione delle rime;

2) L'esame delle forme offerteci dalla produzione di strambotti e rispetti del '4-'500, e quello (ancora molto sommario) delle forme moderne ci ha portato già a distinguere almeno due gruppi di strutture metriche che per il momento non appaiono unificabili: una che abbiamo chiamato "a discorso continuo", e cioè ABABAB(AB), ^ABABAB(AB), ABAB(AB)CC, ^ABAB(AB)CC; ed un'altra che abbiamo detto "con divisione in testa e coda" (o anche "a tema iniziale"), che utilizza vari meccanismi di legame tra testa e coda (anafora, lascia e prendi, variazione dei versi) e di prolungamento della coda (parallelismo di versus

transformati), e cioè: ABAB(AB)/CC(DD) e simili;

3) La documentazione certa di strambotti e rispetti italiani comincia solo nel secolo XIV-XV, e appare prima di tutto nell'Italia centro-settentrionale, e non in quella meridionale o in Sicilia, anche se poi non mancano segni precoci della presenza al centro e al nord di componimenti o di melodie che accennano a provenienze meridionali o siciliane ("napolitane", "ciciliane", ecc.); quanto ai contenuti, la produzione quattro-cinquecentesca finora nota presenta chiaro ed esclusivo carattere lirico-amoroso;

4) I componimenti romanzi non italiani denominati estribot e simili appaiono documentati in epoche più antiche che non in Italia; presentano contenuti non lirico-amorosi (salvo che in fase recente e in parte per influsso italiano), e ci documentano l'impiego di forme metriche (lassa monorima nella Provenza del sec. XIII; componimento zagialesco nella Spagna del sec. XIV-XV) che non appaiono unificabili tra loro;

5) Strambotti e rispetti italiani quattro-cinquecenteschi, e "strambotti" romanzi ci si presentano perciò globalmente distinti gli uni dagli altri per i contenuti; quanto poi alle forme metriche, gli unici rapporti storici e morfologici evidenti sono finora: a) la funzione di "componimento che si aggiunge ad altro componimento" svolta sia dall'estribote-desfecha del Cancionero de Baena (metà del sec. XV), sia dagli strambotti "subsequenti" alle barzellette degli autori italiani meridionali della seconda metà del sec. XV, sia dagli estrambotes-coda di sonetti della Spagna del sec. XVII; b) la divisione in due parti che, pur in modalità profondamente diverse, ci si presenta tanto nell'estribote-componimento zagialesco (con tema iniziale e strofe di sviluppo) quanto nelle forme italiane divise in testa e coda.

Il lavoro da svolgere si lega direttamente alle questioni che nascono dagli accertamenti già eseguiti. In particolare, per quel che riguarda il luogo e il tempo di nascita degli strambotti e dei rispetti italiani, sarà da esaminare più da vicino la tesi che li colloca nell'Italia centrale dei secoli XIII-XIV (V. Santoli) e della quale abbiamo già segnalato la validità rispetto al tipo di componimenti cui si riferisce; ma saranno anche da risolvere non solo i problemi posti dalla presenza di indizi "meridionali" nell'Italia centrale e settentrionale, ma pure quelli proposti dalla presenza di rapporti tra la produzione meridionale e quella spagnola nel corso del secolo XV. Sarà inoltre da completare il quadro delle forme metriche presenti nella tradizione orale otto-novecentesca, giacchè essa ci offre alcuni schemi non rappresentati nella produzione quattro-cinquecentesca finora nota, e più precisamente tetrastici di vario tipo (già in buona parte analizzati da Schuchardt, Barbi, Santoli, Toschi), distici (segnalati da P. Toschi), e infine stornelli. Sarà anche da tener presente il peso che possono avere nel rapporto tra "strambotti" italiani e estribots, estribotes ecc. i componimenti della tradizione orale moderna dei quali P. Toschi ha sottolineato il carattere non strettamente amoroso.

Il problema di fondo sarà naturalmente costituito dalla genesi morfologica delle forme italiane della tradizione orale moderna, la cui divisione in almeno due gruppi strutturalmente diversi (a discorso continuo, o con divisione in testa e coda) appare già evidente. Occorrerà pertanto controllare in che misura riescano ad applicarsi ad ambedue le strutture le tesi che sostengono la derivazione di tutte le forme note da una matrice unica, sia essa il tetrastico di Nigra e D'Ancona, o sia invece il distico proposto da P. Toschi anche in base all'esistenza di assai antiche forme "brevi" quali le karge mozarabiche. Speciale rilievo prenderà in questa ricerca il problema della forma interna, dei fenomeni soggiacenti, dei tramiti reali che consentono di rendere morfologicamente concreta la ricostruzione della genesi

delle forme empiricamente osservabili. Ed un posto particolare in questo quadro di ricerche assumeranno necessariamente le indagini non formalistiche, quali ad esempio quella di Antonino Pagliaro nella quale la genesi dell'ottava siciliana da forme più elementari (a consonanza atona: A^B, A^B^A^B, o anche prive di tale consonanza) è prospettata non come sviluppo da "fattori,per così dire, endogeni", ma come innovazione giullaresca.

Per le forme a struttura divisa in testa e coda dovremo poi indagare meglio le analogie che alcuni suoi procedimenti offrono con tecniche metriche attestateci dalla antica lirica romanza: innanzi tutto con il parallelismo di versus transformati delle canzoni gallego-portoghesi (cui abbiamo già fatto riferimento altrove: cfr. Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi cit., pp. 24-25), non ignoto peraltro neppure alle nostre origini.

Indice delle parti I-IV

Introduzione

1. Premessa p. 1
2. Breve cronistoria delle ricerche e discussioni sul canto lirico-monostrofico italiano " 4
3. Nota bibliografica " 17
4. Linee generali del lavoro da svolgere " 25
5. Avvertenza sui criteri delle schematizzazioni metriche " 26

II. I componimenti della tradizione orale e la loro classificazione ottocentesca

6. Stornello e strambotto come nozioni classificatorie " 30
7. Valore sostanzialmente univoco di 'stornello' " 31
8. Strambotto è arbitraria denominazione unica di un complesso di fatti metrici diversi " 34
9. Le forme degli strambotti di Nigra " 38
10. Ricapitolazione e sistemazione provvisoria dei dati acquisiti " 46

III. Strambotto e rispetto in Italia dal secolo XIII al XVIII

11. L'idea della continuità-identità e l'esigenza di un nuovo esame critico della documentazione " 50
12. Quadro generale delle fonti documentarie " 53
13. Dal secolo XIII agli inizi del XV: " 54
    a) Strambotto " 54
    b) Rispetto " 66
    c) Esempi di strambotti e rispetti? " 68
    d) Osservazioni finali " 74
14. I secoli XV e XVI: " 75
    a) Il genere letterario strambotto-rispetto " 75
    b) Le forme metriche " 89
15. I secoli XVII e XVIII: " 112
    a) Rispetto " 112
    b) Strambotto " 117
    c) Le prime etimologie e il credito di cui godet-

tero fino a Carducci p. 120

16. Considerazioni conclusive: " 127

a) Ricapitolazione dei dati " 127
b) I distici antichi e la loro pretesa classificazione come strambotti " 130
c) La varietà morfologica e il problema dei fenomeni metrici soggiacenti " 133

IV. Respit, estrabot, estribot, estrimbote ecc. nel mondo romanzo dal secolo XII al XV

I7. Certezze documentarie e ipotesi ricostruttive " 136

18. I documenti francesi: " 139

a) Estrabot " 139
b) Respit " 149
c) Conclusioni " 150

19. I documenti provenzali: " 153

a) Il secolo XII " 153
b) Due esempi di estriboz del secolo XIII " 154
c) La Flamenca e le Leys d'Amore " 157
d) Conclusioni " 158

20. I documenti spagnoli: " 160

a) Il secolo XIII " 160
b) I secoli XIV-XV e gli estribotes di Villasandino " 162
c) L'estrambote come coda del sonetto " 170
d) Conclusioni " 171

22. I documenti catalani " 173

23. Pluralità di forme e di valori, e insufficienza delle unificazioni metriche puramente formalistiche " 175

Ricapitolazione provvisoria del lavoro svolto e indicazioni su quello da svolgere " 186

PROBLEMI DEL CANTO LIRICO-MONOSTROFICO

pagina	riga	errata	corrige
6	12	a b a b c c c c	a b a b c c d d
7	15	realizzerà	rianalizzerà
10	1	romagnolo	romanzo
15	7	originariamente	originario
16	2	esribote	estribote
23	1	R. M. RUGGERI	R. M. RUGGIERI
32	22	carattere è	carattere costante è
35	25	la prima che	la prima è che
41	9	col. I	col. II