

Antonio Veneziano poeta figurativo

COSTANZO DI GIROLAMO

La recente edizione critica delle rime siciliane di Antonio Veneziano curata da Gaetana Maria Rinaldi si basa sull'assunto, convincentemente dimostrato dall'editore, che uno dei testimoni, dal quale tutti gli altri dipendono, sia l'autografo su cui il poeta ha lavorato per molti anni¹. Una particolarità di questo manoscritto, già appartenuto alla Biblioteca del Collegio massimo dei Gesuiti, quindi passato, dopo la soppressione delle corporazioni religiose del 1866, alla Biblioteca nazionale di Palermo, dal 1977 Biblioteca centrale della Regione siciliana, è il corredo di illustrazioni allegoriche anteposte ad alcune sezioni del libro: questi disegni a penna, anch'essi sicuramente di mano dell'autore, a cui non mancavano spiccate capacità artistiche, dovevano con ogni probabilità fornire un dettagliato materiale iconografico all'incisore (forse l'amico Francesco Potenzano) in vista di una stampa che, durante la vita del poeta, non ci sarebbe mai stata. Va aggiunto che le prime sezioni del libro si presentano come una copia a buono, mentre assai meno accurate appaiono quelle successive: il 'canzoniere' diventa a un certo punto una raccolta per molti versi disordinata².

1. L'edizione è apparsa postuma: A.V., *Libro delle rime siciliane*, edizione critica di G.M. RINALDI, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2012.

2. Il ms. della Regionale è segnato XI.B.6 e siglato dall'editore PR10; una riproduzione digitale si trova nella sezione Sala manoscritti del sito www.csfls.it.



Il rapporto tra testi e immagini nel codice palermitano è stato ben studiato da Francesco Carapezza nel terzo

Sulla lunga storia dell'edizione e su diversi aspetti dell'opera, si veda la mia *Presentazione*, ivi, pp. vii–xx. La struttura del libro e la sua organizzazione interna è descritta da G.M. RINALDI, *L'edizione delle rime di Antonio Veneziano*, in *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, a cura di M.C. Ruta, 2 voll., Sellerio, Palermo 2005, vol. I, pp. 504–516, saggio ristampato come introduzione all'edizione, pp. xxi–xxxI.

saggio premesso all'edizione³. L'illustrazione del controfrontespizio della «Celia» o «Libru primu», per esempio, evoca inequivocabilmente, con i suoi minareti e il suo terreno brullo sotto il sole, il paesaggio di Algeri, dove Veneziano fu prigioniero tra il 1578 e il 1580. Al sole si contrappone la luna, attorniata da piccole stelle, del «Libru secundu»: la carta che conteneva il disegno è caduta a seguito del rimontaggio di parti del codice nel corso del secolo XVIII, ma noi ne abbiamo una copia in un manoscritto della British Library, del secolo XVII⁴. Altre allegorie sono meno perspicue, come l'asinino con un campanello al collo sotto il motto virgiliano «Sua cuique dies» che occupa, al centro di una complessa cornice, il frontespizio generale del manoscritto, datato fittiziamente⁵ «In Algeri MDLXXIX»; mentre potrebbe trattarsi addirittura di un autoritratto il volto maschile, assai simile ad alcuni ritratti dell'autore di epoca più recente, ma forse basati su antichi ritratti, che compare in piccole dimensioni nella parte inferiore della cornice che inquadra l'illustrazione del controfrontespizio delle «Canzuni spirituali»⁶.



3. F. CARAPEZZA, *Descrizione del ms. PR10*, in *Libro cit.*, pp. xxxiii–xliv.
4. Segnato Add. Ms. 10322 e siglato LB2.
5. O simbolicamente: vedi C. DI GIROLAMO, *Presentazione cit.*, p. x.
6. F. CARAPEZZA, *Descrizione cit.*, pp. xli–xlii.

Le competenze artistiche, precisamente scenografiche, di Veneziano trovano conferma nel successo che ebbe come artefice di architetture effimere (archi e ponti) allestite per trionfi o entrate o venute a Palermo e a Monreale di personaggi illustri, delle quali ovviamente nulla ci resta, se non alcune sue minuziose descrizioni in prosa italiana della loro struttura e delle pitture che le adornavano, leggibili in successione secondo il punto di vista mobile di chi le attraversava⁷. Si spiega quindi la cura e la pregnanza allegorica delle illustrazioni contenute nel suo libro.

Il gusto figurativo, e si potrebbe dire per la rappresentazione, anche in movimento, di Antonio Veneziano non si esaurisce qui, ma si proietta nella sua stessa opera poetica. Va da sé che una componente figurativa, riguardante specialmente il paesaggio o altri ingredienti della natura, è di solito presente nell'opera di ogni poeta; nel caso di Veneziano, tuttavia, essa tocca solo in minima misura il paesaggio (semmai, maggiormente, i fenomeni che lo riguardano, come il vento, il fulmine, il tuono), mentre pervade le metafore e, come è prevedibile, le comparazioni, in una misura insolita in un autore che fa capo alla tradizione del petrarchismo. Questo è già evidente nel bestiario-erbario di ascendenza pliniana miniaturizzato nella prima *canzona* della «Celia», dove animali e piante compiono gesti rituali di venerazione⁸:

7. Vedi *Opere* di Antonio Veneziano poeta monrealese ... pubblicate dal sac. S. ARCERI, Tipografia Giliberti, Palermo 1859, pp. 162-197.

8. Alle citazioni faccio seguire qualche mia nota esplicativa. G.M. Rinaldi ha lasciato un commento parziale ai testi editi, che per il momento non è stato possibile pubblicare appunto perché incompleto e poi per le ragioni esposte nella *Presentazione* dell'edizione cit., pp. VII-VIII. In qualche caso tuttavia ho fatto qui di seguito ricorso a questo materiale, riproducendo alcune puntuali annotazioni tra virgolette basse e con l'indicazione tra parentesi dell'iniziale del cognome dell'editore.

L'origi a la Canicula s'inclina
 li yorna opposti a lu chiù forti yelu,
 e l'elefanti a la luna non china
 fa riverenzia cu gra' affettu e zelu,
 e l'helitropiu si gira e camina
 comu è lu cursu di lu diu di Delu.
 Iu chi farrò cu vui, cosa divina,
 mia stilla, luna, sulì, anzi miu celu?
 («Libru primu», 1)

1. *origi*: 'orice', tipo di antilope africana, simboleggia la devozione; *a la Canicula*: 'in direzione della costellazione del Cane'. 2. 'nei giorni più caldi dell'estate'. 3. *a la luna non china*: alla luna nuova. 4. *helitropiu*: il girasole, entrato in poesia dopo la scoperta del Nuovo Mondo, o un fiore del Vecchio Continente con caratteristiche simili, o l'erba di cui parla Plinio.

Anche in una *canzuna* di vituperio, gli epiteti ingiuriosi indirizzati a una donna sono metafore prese dal mondo naturale, ogni cosa in movimento:

S'autru di tia nd'ottinni e ndi recippi
 lu megghiu chi ti vitti e chi ti sappi,
 mula, ch'ad ogni fangu iochi e trippi,
 turdu, ch'ad ogni lazzu e riti ncappi,
 fonti, chi cui non vosi non ci vippi,
 viti, chi d'ogni tempu hai milli rappi,
 iu primu fui chi t'happi comu dippi
 bella guarnuta, et hora cui nd'happ'happi.
 («Sdegnu», 21)

1-2. 'Se un altro ottenne e ricevette da te il meglio che vide e che seppe di te'. 1. *ndi*: particella pronominale che ripete pleonasticamente il complemento indiretto (qui *tia*). 3. *trippi*: 'salti'. 4. *lazzu*: 'laccio'; *riti*: 'rete'. 5. *vosi*: 'volle'; *vippi*: 'bevve'. 6. *rappi*: 'grappoli'. 7-8. «sono io il primo

che t'ha avuto come dovevo (*dippi* 'dovetti'), ben guarnita (*scil.* 'integra, vergine'), e ora chi ha avuto ha avuto» (R).

Si veda poi la natura morta meccanica, con movimento e rumore, di questa *canzuna*, dove allo spirito d'amore dell'innamorato, che ricorda ordinatamente momenti felici, è giustapposto come comparante un orologio a peso che scandisce il tempo ma che d'improvviso si inceppa rumorosamente in un malfunzionamento generale dei suoi ingranaggi. In un corto circuito metaforico, «turbatu, impacienti, a mia ribellu» del v. 6 non è più da riferire all'orologio, bensì allo «spiritu» che, «ntra lu megghiu» (v. 5), riporta alla mente momenti di pena e sofferenza:

Continuamenti comu in rloggiu vatti
 in mia d'amuri un spiritu chiù bellu,
 e li toi grazii, complimenti ed atti
 mi ricorda cu tempu ed a livellu.
 Poi ntra lu megghiu — o, insoliti sbaratti! —
 turbatu, impacienti, a mia ribellu,
 tuttu in un puntu cala, movi e sbatti
 li mazzari, li roti e lu martellu.
 («Libru secundu», III)

1. *rloggiu*: 'orologio'; *vatti*: 'batte'. 3. *complimenti*: 'gentilezze'.
 4. *cu* ... *livellu*: «con lo scandire regolare (*tempu*) del pendolo (*livellu*)» (R.). 5. *ntra lu megghiu*: 'sul più bello'; *sbaratti*: «plur. di *sbarattu* 'confusione, fracasso'» (R.). 8. «sono i congegni dell'orologio a peso: i cilindri di piombo (*mazzari*), gli ingranaggi (*roti*), il martelletto (*martellu*). Puntuale, nella coppia di chiusura, la *rapportatio*: *cala, movi, sbatti - mazzari, roti, martellu*» (R.); la *mazzara* è propriamente un peso.

La *canzuna* (sing. anche *canzuni*) o ottava siciliana era all'epoca di Veneziano un genere metrico già secolare. Si ritiene comunemente che il più antico esemplare giuntoci

sia l'epitaffio sulla tomba di Giulia Topazia nel *Filocolo* di Boccaccio, romanzo scritto a Napoli intorno al 1337⁹:

Qui d'Antropòs il colpo ricevuto,
giace di Roma Giulia Topazia,
dell'alto sangue di Cesare arguto
discesa, bella e piena d'ogni grazia,
che, in parto, abandonati in non dovuto
modo ci ha: onde non fia già mai sazia
l'anima nostra il suo non conosciuto
Iddio biasmar, che fé sì gran fallazia.

(I, 43)

In realtà i Memoriali bolognesi ci conservano tre componimenti di otto versi a rime alternate. Il primo, *Mens opponentis eget magno dono*, bilingue (latino e volgare) e di difficile intelligenza, è trascritto sotto l'anno 1286; il secondo, di vena comico–oscena, *Amico meo, l'amor d'amar mi 'nvita*, sotto il 1293; il terzo, riconducibile al genere occitano del *salut* (un messaggio d'amore inviato alla dama) e con tratti linguistici spiccatamente siciliani, sotto il 1294¹⁰:

Mille saluti colu' cc'à 'n sé amore
a vui li manda, dona de beleçe;
de tute cosse Deo ve di' onore
a chomplemento d'omne alegreçe.
Clara fontana che sorge a lo nictore,

9. Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di E. QUAGLIO, Mondadori, Milano 1998. L'ottava a rime ABABABAB in versi tendenzialmente endecasillabi, ma con escursioni anisosillabiche, si trova già in una lauda di Iacopone, *L'omo fò creato vertüoso*, impiegata però non come strofe isolata ma come metro di un componimento lungo.

10. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. ORLANDO, con la consulenza archivistica di G. MARCON, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2005, p. 86 (gli altri due componimenti sono alle pp. 34 e 83).

sopra li altre posto m'ày 'n altece;
 conforto me duni e tuto bon valore,
 tanto me place vostre aveninteçe.

Questi testi sono stati generalmente considerati dei frammenti di componimenti più lunghi, vale a dire di sonetti: sarebbero ottetti che hanno perduto per strada il sestetto. Una visione più laica delle cose potrebbe portare a non escludere che si tratti appunto di *canzuni*, senza con ciò riaprire la questione dell'origine del sonetto (il cui ottetto fin quasi alla fine del Duecento aveva solo rime alterne, come le *canzuni*, mai abbracciate) dall'ottava siciliana con l'aggiunta di una coda. A ben vedere, esiste qualche altra possibile traccia di questa forma nella poesia del primo secolo, come questi otto versi di Rustico Filippi conservati dal grande canzoniere delle origini V (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793), databile intorno all'anno 1300, e dal suo *descriptus*, allestito e in parte copiato dal filologo Angelo Colocci, il cinquecentesco (prima metà, forse 1525–35)¹¹ V^a (ivi, Vat. lat. 4823)¹²:

Quando egli apre la bocca de la tomba
 per dir parole, messer Casentino,
 sì nel gozzo la boce gli rimbomba
 che diserta le donne e guasta 'l vino.

11. C. BOLOGNA, *La copia colocciana del canzoniere Vaticano (Vat. lat. 4823)*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di L. Leonardi, 4 voll., SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze 2000–2001, vol. IV. *Studi critici*, 2001, pp. 105–152, a p. 105.

12. Rustico Filippi, *Sonetti satirici e giocosi*, a cura di S. BUZZETTI GALLARATI, Carocci, Roma 2005, p. 189. L'editore (come avevano già fatto prima di lei P.V. MENGALDO, R.F., *Sonetti*, Einaudi, Torino 1971, p. 51 e G. MARRANI, *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di filologia italiana», LVII, (1999), pp. 33–199, a p. 169) mette un rigo bianco tra i vv. 4 e 5.

E Baldanza si dorme, quando tromba,
 ed hal per gica messere Ugolino:
 ma quest'è 'l grande fastido, che colomba
 si crede che ver' sé fosse Merlino.

Il copista di V si aspettava evidentemente un seguito, perché lascia uno spazio dopo il v. 8 e mette il segno di paragrafo che introduce il sestetto dei sonetti; mentre in V^a non c'è alcuno spazio né alcuna segnalazione di lacuna. In V^a c'è invece un'annotazione a margine di Colocci: «canzone sicula». Si chiede Buzzetti Gallarati: «le due quartine del sonetto sono state distrattamente scambiate da Colocci per strofe di canzone?»¹³. Io penso piuttosto che «canzone sicula» stia qui per *canzuna*, cioè ottava siciliana (infatti, perché chiamare 'siciliana' una normale canzone a più stanze?); e questo spiegherebbe per quale motivo l'antico filologo, che forse tanto distratto non era, non percepisse nessuna lacuna, giudicando il testo finito dopo l'ottavo verso¹⁴. Naturalmente non si può dare per scontato che il componimento non sia un sonetto incompiuto o mutilo; e anzi è molto probabile che sia proprio questo il caso.

Tutte queste sono tracce, più o meno incerte, dell'esistenza medievale del genere metrico della *canzuna*, di tono epigrammatico e spesso comico, ma anche amoroso. Il genere dovette godere all'inizio di scarsa fortuna, probabilmente sopraffatto dal sonetto, concorrente agguerrito perché dotato di un respiro maggiore, di una più complessa articolazione e perché entrato subito nei piani alti della

13. S. BUZZETTI GALLARATI, ed. cit., p. 186 (e cfr. pp. 77 n.: «Colocci annota erroneamente "canzone sicula" a destra della rubrica che introduce il sonetto»).

14. Che Colocci fosse bene in grado di riconoscere una *canzuna* risulterà evidente da quanto si dirà, *infra*, su alcuni testi selezionati nelle sue antologie.

letterarietà. È possibile che la *canzuna*, al di là di qualche sporadica ripresa nella poesia d'arte del continente, sia rimasta a lungo una forma impiegata in Sicilia per l'intrattenimento con accompagnamento musicale di un pubblico non particolarmente esigente¹⁵; e non va escluso che il *salut* siciliano sia arrivato alla fine del Duecento alle orecchie del notaio bolognese proprio sull'onda della sua melodia¹⁶.

Nell'Epistola dedicatoria, Veneziano si dimostra consapevole della fitta schiera di poeti che lo precedono e lo circondano, ben pochi all'altezza, e testimonia della circolazione semiclandestina dei loro componimenti:

La opera bona è chilla ch'è ben fatta, non chilla ch'è proluxa. ... Si cussì fattu fussi di l'operi [*se le opere fossero ben fatte*], di multi ci sarrianu mancu dicituri [*ci sarebbero meno poeti*] e cussì nobili arti sarrìa in chiù riputazioni [*più apprezzata*]. Autri hannu havutu et hannu bellissimoi canzuni, ma pari chi loru stissi si schifassiru [*non abbiano avuto stima di se stessi*], nè li volinu stampari nè lassarili volinteri vidiri, comu si [*sogg. le canzoni*] fussiru zitelli schetti [*ragazze nubili*] e perdessiru per chistu la vintura [*la buona sorte (di trovare marito)*], o fussiru canfora chi l'airu si li mangiassi. Quantu chiù visti su li composiziuni tantu chiù accetti su, sempri chi su boni, perchè da chiù sunnu approbati.

(Libro, pp. 3-4)

Ma si tratta di una produzione quasi totalmente sommersa: dei «multi ... dicituri» anteriori a Veneziano o

15. L'accompagnamento musicale è documentato almeno a partire dal secolo XVI: vedi S. TOMASELLO, "Arie per cantar l'ottave ceciliane" nei manoscritti riccardiani, in *Rime e suoni alla spagnola*. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002), a cura di G. Veneziano, Alinea, Firenze 2003, pp. 109-137.

16. Sull'importanza della componente musicale nel viaggio delle canzoni si veda, di chi scrive, *Un testimone siciliano di "Reis glorios" e una riflessione sulla tradizione stravagante*, «Cultura neolatina», LXX (2010), pp. 7-44.

suoi contemporanei non ci restano, come vedremo subito, che pochi nomi, a cui sono assegnabili solo alcune decine di testi, a meno che testi più antichi non si nascondano anonimi, semmai rimaneggiati, nelle raccolte sei- e settecentesche.

Se quanto si ipotizza è vero, che cioè la *canzona* fosse in vita già nel Duecento, conducendo poi a lungo, in Sicilia, un'esistenza nell'ombra e estranea alla conservazione nella scrittura, si deve comunque aspettare fino alla seconda metà inoltrata del Quattrocento per trovarla impiegata, in siciliano, da poeti colti e aristocratici, quindi introdotta nell'alta letteratura in una varietà di lingua poetica che si ispirava al petrarchismo. In effetti, l'ipotesi di una preistoria medievale della *canzona* appare più logica rispetto all'idea della creazione *ex novo* di una forma di disarmante semplicità: perché non utilizzare il sonetto, del resto caro a Petrarca, o perfino, se si puntava alla brevità, l'ottava toscana? La nuova poesia d'arte di Sicilia teorizza l'autonomia di una tradizione che viene fatta risalire ai Greci e questo può indurci a sospettare che l'ottava sia stata recuperata da un passato dai tratti mitici, ma comunque vivo e accessibile, piuttosto che estemporaneamente inventata e universalmente imposta nel giro di pochi anni. La nascita delle principali tradizioni letterarie medievali è in molti casi spiegabile con l' 'autorizzazione' (conferimento di autorità) da parte di ceti alti (grandi feudatari, re, un imperatore e i suoi funzionari) nei confronti di un tipo di produzione di intrattenimento generalmente anonima. Lo stesso, più in piccolo, potrebbe essere avvenuto in Sicilia nel secondo Quattrocento, quando un gruppo di nobili e di amministratori cittadini di rango elevato decise di inaugurare una produzione locale ispirandosi a remoti allori (i Federiciani), di cui poco o nulla si sapeva, e dando

una spinta verso l'alto a una pratica compositiva viva nell'oralità e che si serviva di una forma metrica elementare, ora riconnotata come distintiva di una nuova poesia aulica. Che questi pochi poeti abbiano dato la scaturigine, nei due secoli e passa che seguono, a una caterva di decine di migliaia di testi di livello letterario medio e soprattutto medio-basso è difficile credere se non si ammette la preesistenza del genere.

I primi affiliati alla scuola petrarcheggiante sono Bartolomeo Corbera, pretore di Palermo nel 1472; Vilardo di Rocco, senatore e alto funzionario a Catania negli anni settanta dello stesso secolo; Nicolò Tornabene barone di Castanea, documentato tra il 1483 e il 1516 a Catania e nel Messinese; poi Bartolomeo Asmundo, senatore a Catania e riformatore dell'Università. Autori di piccole eleganti raccolte, alcuni di loro sono nominati, insieme con altri, da Claudio Mario Arezzo nel suo trattato *Osservantii dila lingua siciliana* (1543)¹⁷. Le grandi sillogi manoscritte e a stampa di *canzuni*, ora disperse nelle biblioteche europee e americane oltre che in quelle italiane, cominciano a prendere forma all'inizio del Seicento, se non negli ultimi anni del Cinquecento, ma già diversi decenni prima un certo numero di *canzuni* era stato raccolto da Colocci in due del-

17. *Osservantii dila lingua siciliana et canzoni inlo proprio idioma* di Mario di Arezzo gintil' homo saragusano ad instantia di Paulo Siminara M. D. xxxxiij (colophon: In Missina per Petruccio Spira in lo misi di gennaio 1543). Ne esistono due edizioni moderne: G. GRASSI PRIVITERA, *Le Osservantii dila lingua siciliana di Mario di Arezzo e la lingua della poesia siciliana sotto gli Svevi*, Giannitrapani, Palermo 1912 (contiene la riproduzione dell'edizione originale, rigo per rigo e errori compresi); C.M.A., *Osservantii dila lingua siciliana et canzoni inlo proprio idioma*, a cura di S. GRASSO, Lussografica, Caltanissetta 2008. Si veda M. LAMPIASI, "Canzuni" inedite di petrarchisti siciliani del tardo Quattrocento, «Bollettino» del Centro studi filologici e linguistici siciliani, 15 (1986), pp. 184-205.

le sue tante antologie: il codice, già ricordato, Vat. lat. 4823 (cc. 453r–456v), che contiene inoltre un poemetto narrativo comico, anch'esso in ottave siciliane, e il Vat. lat. 4819 (cc. 100r–103r), dove alle ottave seguono componimenti in altri metri¹⁸. Dagli spogli avviati da Gaetana Maria Rinaldi risultano circa 86.700 testimonianze di un corpus di non meno di 28.600 *canzuni*¹⁹.

In questa storia della *canzuna*, Veneziano, che comincia a poetare in siciliano probabilmente intorno alla metà degli anni sessanta, svolge un ruolo centrale: non è il primo a comporre delle *canzuni* 'd'autore', ma è il primo ad allontanarsi dai moduli del petrarchismo raffinato, ma stereotipato e prevedibile, di quanti lo avevano preceduto²⁰. Evitando di

18. Testi editi da S. SALOMONE MARINO, *Poesie siciliane del secolo XVI*, «Archivio storico siciliano», n.s., XXIII (1898), pp. 555–572 (il poemetto era già stato edito da E. MONACI, in F.A. CANNIZZARO, T. CANNIZZARO, E.M., *Novelletta antica in ottave siciliane da un ms. di A. Colocci. Canti nuziali della provincia di Messina. Nozze Salomone Marino – Deodato*, Stamperia del Senato, Roma 1888). A questa «lirica meridionale» coeva nei codici di Colocci («Siculi nostri temporis») fa anche cenno C. BOLOGNA, *Sull'utilità di alcuni descritti umanistici di lirica volgare antica*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Università di Messina, 19–22 dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll., Sicania, Messina 1993, vol. II, pp. 531–587, a p. 566; e cfr. id., *La copia colocciana* cit., pp. 136–137 e n.

19. G.M. RINALDI, *Il repertorio delle "canzuni" siciliane dei secoli XVI–XVII*, «Bollettino» del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 18 (1995), pp. 41–108.

20. Non sono perciò d'accordo con il mio buon amico Francisco Rico quando di lui osserva che, «Como poeta, no pasa de discreto cultivador del venero petrarquesco, uno más, pero tiene la distinción de haber sido el precursor en hacerlo en dialecto siciliano» (F. RICO, *Vislumbres de un poema autógrafa: de Miguel de Cervantes a Antonio Veneziano*, «Bollettino» del Centro studi filologici e linguistici siciliani, 24 (2013), pp. 7–15, a p. 7). Anche se Petrarca è l'inevitabile termine di riferimento di qualsiasi lirico del Cinquecento, Veneziano prende le distanze dal petrarchismo ripetitivo e formulare dei suoi predecessori siciliani (sicché, oltretutto, non è un 'precursore') e da quello, 'triviale', che trasudano le dodici *octavas reales* di

usare etichette diffuse e generiche (la più a portata di mano è ovviamente quella di manierismo), si può dire che dall'opera di Veneziano trapela con evidenza la coscienza della crisi della poesia lirica e della sua grammatica, un sentimento di stanchezza nei suoi confronti che si esprime nella frammentazione della realtà e dello stesso punto di vista del soggetto nel momento in cui si pone davanti a essa. In questo senso avviene la rifunzionalizzazione dell'ottava siciliana, che sotto la penna dei petrarchisti rappresentava uno spazio riflessivo circolare e chiuso. Si leggano ad esempio queste due *canzuni*, una di Bartolomeo Corbera, l'altra di Vilardo di Rocco²¹:

Per la continua guerra quali a tortu
 sustegnu, patu tantu di rispettu,
 chi passu a passu la mia vita portu
 a morti, chi cu tantu gaudiu aspettu.
 Comu mi sentu quasi essiri mortu,
 mi crisci tantu grandi lu diletту,
 chi l'alligrizza causa tal confortu,
 chi allonga la mia vita a miu dispettu.

Cervantes indirizzate al compagno di prigionia (in *Libro cit.*, pp. 86–88): a proposito della prima di queste, Rico scrive infatti che «Son las sólitas galas y martingalas de un petrarquismo trivial, desde la estructura diseminativa y recolectiva hasta las imágenes del hielo que quema, la avenencia de guerra y paz o de vida y muerte, las armas y la prisión de amor, y un infatigable aunque explicable jugar del vocablo con el cielo de Celia, la Celia celestial y la madre que del cielo la traje» (p. 8). Veneziano si proclama piuttosto il primo a sottrarre la sua opera da una circolazione nell'ombra (diremmo oggi amatoriale) e di darla invece 'alla luce' con l'intenzione certamente di pubblicarla un giorno a stampa: «in quali lingua potia megghiu fari principiu [*cominciare (a comporre)*] chi in chilla chi primu non sulamenti imparai, ma sucai cu lu latti? Et in quali sorti [*genere*] di componimenti chi in chilla in la quali [*se non nel genere in cui*] iu sarrò lu primu? Non già ch'iu sia lu primu poeta, ma perchè iu su lu primu chi nexu a stu ringu [*affronto l'impresa*] di mandari in luci canzuni siciliani» (Epistola dedicatoria, p. 3; e cfr. citazione precedente).

21. Ed. M. LAMPIASI, "Canzuni" inedite cit., pp. 192 e 197.

2. *tantu di rispettu*: 'un dolore così grande'. 5-8. 'Nel momento in cui mi sento vicino alla morte, è così grande il piacere che ne ho che l'allegria mi dà conforto a tal punto che allunga la mia vita mio malgrado'.

L'aspra catina, und'io ligatu fui,
 nè tempu nè disdegnu ruppi mai;
 et li feriti mei, chi foru dui
 mortali intrambu, e di nulla sanai,
 ognura si renovano, per cui
 mai l'occhi apersi nè mai li axucai:
 ben viyu, sensi mei, chi tutti vui
 vi consumati, et io sulu culpai.

1. *catina*: 'catena', oggetto. 2. 'né il passare del tempo né il disamore hanno mai infranto'. 4. *e di nulla sanai*: 'e non guarirli di nessuna delle due'. 6. *axucai*: 'asciugai'. 7. *viyu*: 'vedo'. 8. *culpai*: 'ne ebbi la colpa'.

Cercando di caratterizzare e non di generalizzare, quello che qui, sotto una veste di estenuata eleganza, qualsiasi lettore familiare con le ottave di Veneziano noterà subito è l'assenza di immagini, di immagini forti, della componente quindi figurativa, che è pressoché onnipresente in Veneziano anche nei suoi momenti più autoriflessivi, come nella *canzona* in cui i pensieri dell'amante sono paragonati alle corde di una chitarra:

Sulu e ricotu cu li mei pinzeri,
 tutti ad un tonu conformi e concordi,
 sonu milli ayri finti ed opri veri
 d'immaginazioni e di ricordi.
 Calu fina a la rosa e acchianu arrieri
 e d'una in una tastiju li cordi:
 gioia, tu sì la prima a stu curderi,
 sula sottili, chiui auta e chi accordi.

(«Libru secundu», 145)

1. *ricotu*: ‘raccolto’. 3. *ayri*: ‘arie’; *opri*: ‘opere’. 5. *rosa*: è il foro (buca) o il disco traforato che lo ricopre; *acchianu arrieri*: ‘risalgo di nuovo’. 6. *tastiju*: ‘tocco’. 7. *gioia*: appellativo per la donna; *curderi*: ‘cordiera’. 8. *chi accordi*: la corda su cui tutte le altre si accordano.

Questa pervasività delle immagini (dotate, anche nell’ultimo esempio, di movimento e perfino di sonoro) è tanto più sorprendente se si considera la brevità del genere metrico: uno spazio ridottissimo in cui far balenare schegge di realtà messe in rapporto con la condizione del soggetto. Il canzoniere di Veneziano include pezzi di assoluto virtuosismo, come il componimento che si sviluppa su una metafora pirotecnica:

Carta china di pulviri d’affetti
 e cu vani speranzi forti stritta,
 gran tempu a l’airu spinta ardenti stetti
 di vivi xhiammi d’amuri costritta;
 cripata et arsa infini a terra detti
 pezzi pezzulli chiù tinta chi scritta:
 mbizzu a l’amanti cu li mei rispetti,
 miseru fulgarellu, e chi venditta!
 («Libru secundu», 60)

1. *china*: piena. 2. *forti*: avverbio. 3. ‘rimasi a lungo spinta in aria bruciando’. 4. ‘forzata dall’impulso delle fiamme’. 5. *detti*: ‘caddi’. 6. *pezzi pezzulli*: ‘a pezzettini’; *tinta*: ‘imbrattata, annerita’. 7. *mbizzu*: ‘insegno’; *rispetti*: ‘sofferenze’. 8. *fulgarellu* (sic. mod. *frugareddu*): salterello (o tric-trac, trac, tracco), fuoco d’artificio realizzato con un cilindro di carta pieno di polvere pirica ripiegato a serpentina e legato strettamente, che salta più volte esplodendo; o potrebbe trattarsi di un *frugareddu d’aria*, «sorta di fuoco lavorato, che scorre ardendo per l’aria, ... razzo» (M. PASQUALINO, *Vocabolario siciliano etimologico italiano e latino*, 5 voll., dalla Reale Stamperia, Palermo 1785–1795, s.v. *frugareddu*).

Un apparato figurativo potente, mai scontato, fatto di rappresentazioni fulminee e talvolta stupefacenti, che ricorda da vicino, o più esattamente anticipa, per fornire un comprensibile termine di confronto, le metafore e le comparazioni dei sonetti di Shakespeare, con cui Veneziano sembra condividere diversi aspetti dell'immaginario poetico.

Le pagine che precedono vogliono essere dunque un invito a penetrare nell'opera di questo grande autore del tardo Rinascimento europeo seguendo la pista di uno dei suoi tratti più appariscenti. Ma l'interpretazione e lo studio approfondito del suo canzoniere restano ancora da avviare in maniera sistematica.

Costanzo Di Girolamo
Università di Napoli Federico II