

ANGELO PAGANO

LA SCUOLA POETICA SICILIANA

Savaria – Szombathely  
2007

La pubblicazione di questo volume è stata sostenuta  
dal *Fondo per la Ricerca Scientifica* della  
Scuola di Studi Superiori "Dániel Berzsenyi"  
di Szombathely

© ANGELO PAGANO, 2007  
ISBN 978-963-9871-03-8

Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze  
Scuola di Studi Superiori "Dániel Berzsenyi"  
di Szombathely

Realizzazione grafica e stampa:  
Balogh & Co., Szombathely



## INDICE

<b>Prefazione</b>	<b>5</b>
<b>Introduzione</b>	<b>7</b>
<b>I. La Magna Curia di Federico II</b>	<b>19</b>
<b>II. I rapporti con la lirica trobadorica</b>	<b>31</b>
<b>III. Le altre fonti</b>	<b>39</b>
<b>IV. La fortuna critica della Scuola poetica siciliana</b>	<b>57</b>
<b>V. Il problema della trasmissione dei testi</b>	<b>73</b>
<b>VI. La lingua</b>	<b>87</b>
<b>VII. La metrica</b>	<b>95</b>
<b>VIII. Il linguaggio poetico di Giacomo da Lentini</b>	<b>109</b>
<b>Conclusioni</b>	<b>151</b>
<b>Abbreviazioni</b>	<b>155</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>157</b>

## PREFAZIONE

Questo libro è in gran parte derivato dalla mia tesi di dottorato svolta fra il 2002 e il 2003 presso l'Università Lóránd Eötvös di Budapest nell'ambito del Programma di Romanistica. In esso è stato conservato il modello teorico allora adottato come base dell'analisi. Il testo attuale presenta comunque notevoli differenze rispetto al lavoro succitato. In primo luogo le conclusioni raggiunte in quella sede sono state ampliate e rivedute; in secondo luogo, si è ritenuto opportuno rieditare il testo allo scopo di renderlo anche un'utile guida destinata al pubblico di studenti e studiosi che intendono avvicinarsi o approfondire i loro studi sulla Scuola poetica siciliana.

Desidero in questa sede esprimere la mia gratitudine alle persone che hanno contribuito alla realizzazione di questa ricerca. Innanzitutto al mio relatore, il Prof. Géza Sallay per la sua saggia guida e per la fiducia dimostratami; alla Prof.ssa Zsuzsanna Acél e al Prof. Endre Szkárosi i quali, in qualità di controrelatori, oltre a giudicare il contenuto della mia tesi mi hanno fornito osservazioni e utili suggerimenti per la pubblicazione. Infine, un ringraziamento speciale va al mio amico e collega, il Prof. Béla Hoffmann, sempre pronto a correre in mio soccorso dal primo, ormai lontano, giorno del mio arrivo in Ungheria: dalle discussioni con lui ho tratto grandissimo profitto scientifico e umano.

Angelo Pagano

Szombathely, 4 marzo 2007



## INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende fare il punto su una messe di studi ad ampio raggio, riguardanti la Scuola poetica siciliana, i quali negli ultimi anni hanno portato ad agitare le acque chete della ricerca sul singolare movimento poetico. Inoltre intende offrire un contributo all'interpretazione e alla comprensione di una lirica la cui filiazione è chiaramente provenzale ma che dalle sue origini essa si affranca abiurandone l'ideologia, l'etica (Chrétien de Troyes, Andrea Cappellano) a favore di una psicologia dell'amore basata sulla conoscenza e sulla verità. La nostra ricerca ha prima di tutto un carattere filologico ma prova ad avventurarsi anche nell'esperienza della creazione poetica, nell'indagine sull'"amore impossibile" e narcisista che porta fatalmente il poeta a raccontare se stesso. Si tratta della cerebralità dell'esperienza amorosa espressa ad esempio in *Uno disio d'amore sovente* di Giacomo da Lentini.

Ci sembra, a volte, di cogliere – nell'amore non corrisposto, nell'assenza e nella frustrazione: tutte componenti della lirica medievale – il mito di Narciso che per l'uomo medievale sicuramente non narrava l'amore di sé quanto della propria immagine riflessa. Il poeta-amante diventerebbe in ragione di ciò l'amante di un'immagine, di un'ombra. L'amore diventerebbe esperienza "fisica" di riflessione. Un pensiero attribuito alla donna in una poesia, secondo questo ragionamento, è inevitabilmente stato l'uomo ad averlo formulato per il piacere del pubblico maschile. Prendiamo gli occhi e il cuore attraverso i quali il Cappellano prima e gli stessi poeti siciliani poi spiegano la fenomenologia amorosa; gli occhi sono, fisicamente, lo specchio la cui funzione basilare è di catturare le immagini ma specchio lo è anche il cuore in cui ha sede la facoltà immaginativa: quest'ultimo alloga il fantasma dell'immagine sensibile come un dipinto. Tuttavia, a differenza di Chrétien, nei siciliani la "speculazione" è anche la fantasia, la mente: è essa infatti ad immaginare il fantasma in assenza dell'oggetto.

Non ultimo a guardarsi nello specchio ci potrebbe essere proprio un poeta come Giacomo. Egli nella sua difficoltà di esprimersi, di trovare le parole giuste (sempre in *Uno disio*) – il tutto associato alla tirannia di Amore – dichiara l'urgenza dell'espressione sul contenuto, di una lirica d'arte capace di, come affermavamo in apertura, rompere i ponti con la lirica occitanica.

### **I. Questioni sulla costituzione di un canone relativo alla Scuola siciliana**

L'analisi condotta da qualsivoglia prospettiva teorica e di storia letteraria, sulle opere costituenti il corpus poetico della cosiddetta Scuola poetica siciliana, ci costringe fin da subito a una presa di posizione netta nelle questioni che gravitano intorno all'essenza di questo fenomeno poetico: il tempo e il luogo di nascita della "Scuola"; le caratteristiche ideologico-spirituali, nonché quelle poetologiche e relative alla lingua poetica; il confronto con la lirica trobadorica provenzale e, per finire, lo stesso problema della creazione di una lingua poetica. Tali questioni, del resto, se da un lato sono precedenti a quelle sull'inserimento nel canone letterario della poetica della Scuola siciliana, in parte sono ad esse strettamente connesse. Per rendersi conto di quanto aperti siano questi problemi, basta menzionare l'importante simposio tenutosi a Lecce fra il 21 ed il 23 aprile del 1998, durante il quale è stato chiesto a storici della lingua e a filologi di dichiarare il loro parere, e motivarlo, intorno al canone relativo ai "poeti siciliani" e ai poeti "siculo-toscani". Ciò era strumentale alla nuova edizione critica dei poeti della Scuola siciliana, coordinata dai professori Costanzo Di Girolamo e Rosario Coluccia per il Centro di studi filologici e linguistici siciliani, un'opera che purtroppo non ha ancora visto la luce.

Gli studiosi coinvolti nel progetto intendono stabilire chi realmente appartenesse al gruppo dei poeti federiciani, considerando la possibile inclusione dei "non insulari", partendo naturalmente dalle edizioni critiche delle liriche pubblicate nel corso degli anni, cercando infine di capire le ragioni per le quali gli editori hanno di volta in volta inserito o trascurato, nella personale selezione di poesie attribuite alla cosiddetta Scuola siciliana, questo o quell'autore. Altri argomenti toccati hanno riguardato l'attività in genere dei poeti siciliani e siculo-toscani, come pure l'accettazione del canone classico dantesco. La criti-

ca letteraria si è ancora una volta confrontata con problematiche che in passato erano state giudicate più o meno risolte, come quella dell'anno di nascita ufficiale della Scuola, che la tradizione vuole identificare con il 1220, ma che il recentissimo ritrovamento di un manoscritto retrodaterebbe, apportando così l'altra novità del luogo di nascita, che sarebbe in Italia settentrionale. Per non parlare della sempre monolitica "compagine" dei poeti federiciani, differenziata però in senso temporale e territoriale. Un gruppo di studiosi estende l'ambito della Scuola siciliana al gruppo dei cosiddetti rimatori tosco-siciliani: Rosario Coluccia, descrivendo le prove dei poeti tosco-siciliani come esperimenti disuguali e non considerandoli quindi gruppo poetico effettivo, creatore di una visione del mondo nella propria lingua e dotato di una poetica autonoma, li inserisce nella categoria della Scuola siciliana. Secondo un'altra prospettiva, i poeti tosco-siciliani e i raggruppamenti di poeti da loro derivati (Guittone, Bonagiunta, Davanzati, Monte Andrea ed altri con i relativi seguaci), attivi fino al Dolce stilnovo, debbono essere definiti precursori dello stilnovismo, di modo che questo "protostilnovo" si porrebbe sul confine storico e poetico abbastanza ampio che costituisce una sorta di "transizione" fra il vecchio (Scuola siciliana) e la realtà poetico-filosofica dei tempi nuovi (Dolce stilnovo).

È sempre attuale la questione dell'appartenenza alla Scuola dei poeti non siciliani, che indaga se sia corretto l'ampliamento dell'organico della "squadra di partenza" precedentemente indicata da Dante, o se si debba procedere nel senso di una drastica riduzione. Studi recenti hanno dato alla luce le ipotesi più varie e suggestive, attraverso le analisi dei vecchi "canzonieri", condotte con un misto di rispetto e timore. Da queste sillogi manca la coscienza storica e critica tipica del modo di vedere dantesco, pur essendone coeve e divise per meno di cent'anni dalla produzione dei poeti di Federico II: si può dire che ci troviamo davanti a raccolte che se dal punto di vista compositivo sono ordinate, e dunque per noi preziose, non possono essere però considerate né trattati poetici né compilazioni del calibro di seppur primitive storie letterarie. Allo stesso tempo, più o meno apertamente, gli studi recenti vogliono accantonare frettolosamente il punto di vista espresso da Dante nel *De vulgari eloquentia* e in altri scritti fondamentali quali la *Vita nuova* e la *Commedia*, come accade con l'ottimo lavoro di

Riccardo Gualdo, in cui vengono rielaborati scritti finora sconosciuti tratti dal codice Chigi (Chig. L. VII 5), la più importante testimonianza del canone di tutti i poeti stilnovisti. Benché lo studio linguistico, semantico e comparatistico di questi testi dubbi e discussi avesse l'obiettivo di fondare un canone per la variegata produzione dei poeti dell'epoca esaminata, attraverso la loro classificazione e qualifica lo studioso non è riuscito ad offrire un punto di partenza sufficientemente convincente per la tematica da noi indagata. In rapporto alle questioni generali di delimitazione della Scuola poetica siciliana, Alberto Varvaro – analizzando le problematiche dell'influenza reciproca di musica e poesia, nonché la questione dei poeti romagnolo-siciliani – ha argomentato con chiarezza ed acume che persino la nuova edizione critica della Scuola siciliana – nonostante l'enorme lavoro preparatorio – finirà per aderire grossomodo al canone ed ai parametri dettati da Dante e divenuti tradizione fino ai nostri giorni, nonostante proprio una parte degli studiosi partecipanti al convegno leccese ne metta in dubbio la legittimità. La posizione di Roberto Antonelli appare intrisa di scetticismo, poiché egli sostiene che ogni sorta di dichiarazione – essendo questa attività necessariamente di carattere storico – sulla questione dell'inserimento nel canone letterario andrà vista come l'espressione di un punto di vista personale, provvisorio e passibile di variazioni.

Prendendo in considerazione quanto esposto finora – poiché, almeno considerato lo stato attuale delle ricerche, ci sono più ipotesi che certezze –, dobbiamo sottolineare che le osservazioni dantesche sull'arte poetica – che riguardano soltanto il gruppo originale dei poeti siciliani – non devono essere assolutamente trascurate, perché sono un sicuro punto di partenza per la determinazione canonica.

## **II. Obiettivi e metodi della ricerca**

Oltre alle problematiche filologiche enumerate, il presente studio analizza alcuni aspetti dell'ideologia e degli avvenimenti culturali dell'epoca storica federiciana messi a confronto con la peculiarità della cultura cortese. Si avrà modo di osservare come l'attualità della poesia trobadorica provenzale - e delle altre tradizioni poetiche - diventi fonte del programma poetico della Scuola siciliana, del suo modo di vedere

la realtà e della realizzazione di un genere che parte dalla nuova forma poetica; si forniranno infine lineamenti generali di metrica e prosodia. Il "nocciolo" del nostro studio è la ricerca della lingua poetica dei rimatori siciliani e in particolar modo di Giacomo da Lentini (si veda il capitolo intitolato ad hoc *Il linguaggio poetico di Giacomo da Lentini*) poiché riteniamo ingiusta l'accusa rivolta ai rimatori di essere un'imitazione pedissequa della poesia trobadorica.

Vogliamo infine sottolineare che la vera novità apportata dalla Scuola siciliana è soprattutto di natura linguistica - affinché il "bello" potesse essere "catturato" da una ancora insicura lingua neolatina -, ed è per questo che le nostre ricerche si sono concentrate sulla semantica, sulla retorica e sulla metrica. Il campo di indagine è stato inoltre limitato al "canzoniere" di grande rilievo del vero organizzatore del movimento poetico, Giacomo da Lentini. La scelta è dovuta alla più ampia gamma di registri, rispetto agli altri rimatori, proposta dal Notaro: dalla sublime e vigorosa canzone alla svelta cantabilità della canzonetta; dal genere dialogico al "contraddittorio" contrasto. In quanto allo stile esso varia dall'ermetismo tipico del *trobar clus* al linguaggio musicale e tematicamente limpido.

Nelle sue composizioni Giacomo ha sperimentato temi, concetti e variazioni stilistiche attraverso i quali ha arricchito di nuovi tratti la fisionomia della poetica siciliana. In questo studio saranno esaminati gli aspetti più importanti di questa novità.

### **III. Il linguaggio poetico di Giacomo da Lentini**

Nelle composizioni lentiniane - a prescindere dalla frequente monotonia linguistico-lessicale più o meno tipica di ogni rimatore federiciano - si può segnalare piuttosto una tendenza del linguaggio poetico a presentare abbondanza di figure retoriche quali il poliptoto, le derivazioni e le ripetizioni sinonimiche, che favorirono lo sviluppo di un repertorio concettuale autonomo e di un ricco corredo lessicale. I potenziali rapporti di significato delle figure retoriche nelle opere di Giacomo da Lentini si aggiungono quasi al significato filtrato o nascosto di quelle parole che in questi casi si formano: anzi, l'abbondanza di similitudini, paradossi e sinonimi a volte determina l'oscurità del messaggio poetico. Quando i rimatori federiciani vogliono trasmettere un

concetto che abbandona le stereotipie già cristallizzate e che quasi sempre è difficile da illustrare essi, con risorse pressoché infinite, creano un abisso tra le forme espressive e i concetti da esprimere, che comunque restano insignificanti, per quantità, rispetto alle forme espressive.

La lingua poetica di Giacomo – per certi aspetti – anticipa quella di Petrarca, che con un lessico relativamente esiguo e uno stile di esemplare semplicità, crea un mondo poetico animato da un contrasto interno originato da elementi lessicali essenziali sempre in evidenza e dalla ricchezza di soluzioni metriche. Mediante sinonimi e antonimi, varianti e ripetizioni, parole e intenzionalità delle situazioni verbali, i campi di significato si moltiplicano e si amplificano. D'altra parte la limitatezza dei mezzi espressivi, attraverso i continui ritorni e *flashbacks*, non fa altro che aumentare ulteriormente la potenza evocativa ed emozionale fino al nome *Laura* il quale, nel processo associativo costruito sul significante e tramite il riverbero del suono, appare e riappare continuamente. Tra i tantissimi esempi basti citare la canzone CCCXXIII «Standomi un giorno solo alla finestra» del RVF, in cui Laura si "materializza" ben sette volte: *l'aura, l'aere, "alto mar", d'or la vela, d'avorio, ella carca, null'altre* (cfr. Frare 1991). Nel caso di Giacomo, in «Meravigliosamente» appare il motivo del poeta che dipinge nel cuore l'immagine della donna amata, poi diventato *topos*. I verbi *pingere* e *portare* si ripetono a breve distanza, come pure il sostantivo *cuore*: *pinge, pinta, porto, porti; core* e *cor*. Essi inoltre trovano un'eco in *pintura* e *dipinsi*. I due poeti dunque non solo si accontentano di un solo lessema ma lo fanno apparire e riapparire in innumerevoli varianti creando così le basi per una nuova semantica poetica.

Tra le figure retoriche utilizzate dal Notaro nel suo "canzoniere", sette sono quelle maggiormente ricorrenti e più adatte ad illustrare il pensiero del poeta.

### *III.1. La ripetizione, il poliptoto e la dittologia sinonimica*

Come abbiamo potuto vedere poc'anzi, l'immagine della donna amata dipinta nel cuore si mostra nella proliferazione delle figure etimologiche correlate alla pittura e alla vista [*pinge/ pintura/ pinta* (vv. 5-6; 11); *dipinsi una pintura* (v. 10); *guardo/ risguardare* (vv. 37; 39)]. Ognuna di

esse, conformemente alla funzione del poliptoto, serve a creare un equivoco semantico fra i verbi *parere* e *apparire* nelle sequenze *par/ parete/ pare/ par* (vv. 10-13). L' "ideologia" della canzone è veicolata dall'ingente quantità di poliptoti [*arde/ arde/ ardo* (vv. 28; 32; 34); *ancosciare/ ancoscio* (vv. 42-43)]. Troviamo un simile procedimento in «Madonna dir vo voglio» in cui si ripresenta la sequenza *pinge/ pingere/ pittura* (vv. 42; 44; 46). Le coppie sinonimiche, come veri e propri *topoi*, acquistano grande popolarità nell'immaginario creato dai poeti della Scuola siciliana. A riprova di ciò basta citare i due nomi che appaiono al v. 56, *sospiri e pianti*, poi presenti al v. 64 in forma di verbi. Incontriamo ancora la stessa coppia, questa volta in forma sostantivale, al v. 15 della composizione «Madonna mia, a voi mando». Un'immagine di questo tipo appare nel v. 11 di «Chi non avesse mai veduto foco» (*pen' e tormento*) e nel v. 9 di «Sì alta amanza» (*lacrime e pianto*). Questi abbinamenti si possono anche integrare con un terzo elemento, come accade in «Troppo son dimorato», in cui nei vv. 31-32 *dolore e vengiamiento* coadiuvati da *e doglia* aumentano l'intensità dell'immagine.

### III.2. La similitudine

Le similitudini che si sviluppano attraverso le parole *come, sì come, similmente, così* portano alla ridondanza e alle analogie sinonimiche. Nei versi 37-48 di «Madonna dir vo voglio» Giacomo descrive l'uomo che si strugge nel desiderio d'amore con tre immagini molto realistiche e intense: *Sì com'omo in prodito / lo cor mi fa sentire, / che già mai no 'nd'è chito / mentre non pò toccar lo suo sentore. / Lo non poter mi turba, / com'om che pingere e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, e sé riprende, / che non fa per natura / la propria pittura; / e non è da blasmare / omo che cade in mare, a che s'aprende*. A ciò fa seguito un'affermazione filosofica che assimila la situazione amorosa a quella dell'uomo caduto in mare. Il rimando al mare fa quasi da collegamento per la successiva metafora nella serie *Lo vostro amor che m'ave / in mare tempestoso*, che a sua volta introduce un'ulteriore similitudine: *è sì como la nave / c'a la fortuna getta ogni pesanti, / e campan per lo getto / di loco periglioso. / Similmente eo getto / a voi, bella, li mei sospiri e pianti: / ché, s'eo no li gittasse / parria che soffondasse / e bene soffondara, / lo cor, tanto gravara in suo disio*. È indubbio che ci troviamo di fronte a uno stereotipo ma è altrettanto certo che nel campo della similitudine il Notaro dimostra un'inesauribile inventiva.

### III.3. La metafora

L'utilizzo della metafora presso i poeti della Scuola siciliana non è molto efficace, poiché è legato fortemente alle tradizioni: infatti incontriamo immagini che suggeriscono consuetudine, monotonia, immagini evocanti l'amore ardente (*foc'aio al cor* da «Madonna dir vo voglio», v. 24; *m'incendon la corina* da «Dolce coninzamento», v. 10) e la sua metaforica bellica, come il balenare improvviso dell'amore visto come un colpo inferto da un'arma: *a lo cor m'hai lanciata; Amore m'ha feruto; fere, lo dardo de l'Amore*. Le allusioni botaniche si riallacciano, invece, alla ricca tradizione poetica provenzale: *aulente rosa col fresco colore; fior de l'orto; rosa fresca*. Sono presenti in gran numero metafore di significato astrale e connesse alla luce, come, ad esempio, *stella lucente* («Dolce coninzamento», v. 6) che però appare come semplice vocativo inserito nel contesto realistico creato dai toponimi, ancora lontano dall'immaginario concettuale e poetico del Dolce stilnovo, lasciato per lo più intravedere con l'espressione *più luce sua beltate e dà splendore* («Madonna ha 'n sé vertute», v. 5), che pure si accompagna ad attributi decisamente "scolastici".

### III.4. L'ossimoro

Figura principale della lirica amorosa sia classica che medievale, la figura dell'ossimoro è idonea soprattutto a rappresentare il dramma della situazione dell'uomo vittima – e totalmente in balia – del potere irrazionale dell'amore, come pure le ambivalenze del suo stato psichico. Citiamo a questo proposito un'illuminante osservazione di Santagata:

Per secoli, mancanza e frustrazione faranno della poesia amorosa un discorso di pena; pena a cui solo la rievocazione postuma, in poesia, della mancanza e della frustrazione conferisce valore e pregio. La parola poetica acquista così una funzione in bilico fra risarcimento e consolazione, le dolci lacrime e il caro soffrire divengono suoi ossimori costitutivi (Santagata 1999: 9-10).

L'ossimoro si arricchisce, presso i Siciliani, quando il poeta paragona le proprie contraddizioni interne al comportamento paradossale e mitico delle creature descritte nei bestiari. Gli ossimori in Giacomo non sono esclusivamente segni di una realtà inconciliabilmente caotica,

hanno piuttosto la funzione di riappacificare sentimenti contrastanti nell'ambito dell'amor cortese: esempi tipici sono *gentil ira* e *dolze pianto*. C'è inoltre un'intera composizione del Notaro, il sonetto «A l'aire claro ho visto ploggia dare», che si sviluppa intorno a un tema sicuramente affascinante per l'uomo medievale, la reciproca generazione dei contrari: le due terzine offrono parimenti paradossi di grande successo, tra cui quello del v. 12: *La vita che mi dè fue la mia morte*.

### III.5. L'adynaton

L'adynaton descrive gli eventi impossibili ed esprime il paradossale. Giacomo – come poi il Petrarca – concepisce l'avventura erotica come una conquista impossibile, una tensione inappagata nei confronti dell'oggetto del desiderio. Ecco dunque un'altra figura linguistica il cui compito è portare avanti – insieme al paradosso – la funzione tipica dell'ossimoro. Nelle composizioni del Notaro emergono situazioni classiche quali *Da donna troppo fera - spero pace* da «Guiderdone aspetto avere» (v. 28) e *c'anti vorria morir di spata/ ch'i' voi vedesse curruciosa* da «La 'namoranza–disiosa» (vv. 43-4): in questi versi è evidente quanto sia fondamentale la *desmesura* nel rapporto amante-amata nell'ambito dell'amor cortese. La figura dell'adynaton ammantava il rapporto uomo-donna – giacché Amore e Madonna sono inflessibili – dell'atmosfera parossistica dell'amore: così il cuore *vive quando more* e addirittura *more più spesso e forte/ che no faria di morte - naturale* («Madonna, dir vo voglio», vv. 7; 11-2), mentre il poeta protagonista si lascia andare ad una confessione sconcertante: *quando sospiro e piango – posar crio* (v. 64). Il Notaro costruisce interamente sugli accumuli di affermazioni adynatiche «A l'aire claro ho visto ploggia dare» e «Lo badalisco a lo specchio lucente». Nonostante il poeta, in questi due sonetti, abbia tessuto una tela intricata mediante l'accostamento del paradosso del sentimento amoroso e di incredibili fenomeni naturali, alla fine egli non è riuscito a valicare i confini della fedeltà al paradigma.

Infine c'è il caso di «Eo viso – e son diviso – da lo viso», unico esempio di *trobar clus* nella produzione siciliana, ideale per definire il mondo linguistico lentiniense. Dal punto di vista della complessità retorica ci troviamo davanti ad un'imponente opera basata sulla ripetizione del termine "viso". Ritornano il consueto processo di accumula-

zione, la ripetizione delle parole e delle forme da esse derivate. Sta di fatto che in questo sonetto *l'adnominatio*, la *repetitio* e le varianti derivate, raggiungono tali altezze da ottenere una forma di "meditazione sfrenata", che secondo Andrea Cappellano, come risultato della sua forma irrazionale, diventa genitrice dell'amore stesso. In altre parole Giacomo da Lentini, soppesando minuziosamente le parole, cerca quel pensiero poetico che nella sua intensità semantica offre il massimo vigore possibile. Ciò avviene anche nei numerosi casi in cui – ricorda Roberto Antonelli – Giacomo mette in discussione la dottrina amorosa. In questo modo il sintagma poetico non è più mera combinazione di segni, ma portatore di significato; un significato preesistente alla poesia, che aspetta di essere portato alla luce dagli studiosi (Landoni 1997: 228). D'altronde la storia della poesia è una storia di creazione di immagini attraverso le quali è possibile conservare il messaggio e preservarlo dal pericolo della rivelazione. La scrittura dunque crea nuovi oggetti: le singole parole espandono il significato "originale", generando complessità.

Se analizziamo il tema dell'insicurezza linguistica del poeta-amante, si solleva un'altra questione: se essi nascondano l'io lirico o piuttosto le incertezze linguistico-espressive della prima scuola poetica italiana. Cercando in «Uno disio d'amore sovente» le ragioni di tali incertezze, osserviamo che nessuna soluzione è soddisfacente giacché l'inquietudine non lascia l'innamorato neppure quando il sentimento è ricambiato: *c'Amore è piena cosa di paura;/ e chi bene ama una cosa che teme,/ vive 'nde pene/ che teme no la perda per ventura* (vv. 27-30). La riuscita del rapporto è strettamente legata, tuttavia, alla dichiarazione verbale. Bisogna osservare che però nell'amante non c'è ancora una libertà tale da permettergli di parlare in prima persona: *ca s'eo in voi troppo isparlo/ non son[o] eo che parlo:/ Amore è che tacente fa tornare/ lo ben parlante, e lo muto parlare./ Donqua s'Amore non vole ch'eo taccia,/ non vi dispiaccia/ s'Amore è d'uno folle pensamento* (vv. 33-39).

I poeti federiciani avvertono un sentimento di paura nei confronti di una parola che diventa lo strumento con cui Amore manifesta la sua invincibile superiorità e la fatale inestinguibilità. Di conseguenza i poeti ammettono da subito la debolezza insita nella parola, l'indicibilità: la fede nell'indicibilità trasforma a sua volta la parola pronunciata in una parola

dall'eco infinita. In altri termini le parole non possono definire i sentimenti, in quanto incommensurabili ad essi. Rispetto al "sentimento", l'ammissione di un valore ridotto della parola non fa che attribuire alla cosa espressa un maggiore valore semantico. Il Notaro, in più di un verso di «Madonna dir vo voglio», professa l'insufficienza o l'ambiguità della parola poetica: *e non saccio ch'eo dica:/ lo meo lavoro spica – e non ingrana./ Madonna, sì m'aveno/ ch'eo non posso avenire/ com'eo dicesse bene* (vv. 31-5). Il detto presume dunque il non detto, l'enunciato il taciuto, e tutto ciò può generare equivoci. Non è un caso che il linguaggio abbia una forza limitata rispetto alla vista, e che la parola diventi oggetto della seconda: *Vorria servire a piacimento/ là 'v'è tutto piacere,/ e convertire – lo meo parlamento/ a ciò ch'eo sento:/ per intendanza de le mie parole/ veggiate come lo meo cor si dole* («Amando lungiamente», vv. 9-14). Come risultato il poeta affida il suo messaggio ad immagini concrete quali i sospiri e il pianto<sup>1</sup>.

#### **IV. La Scuola poetica siciliana nel suo contesto culturale (scienza, cultura e letteratura in lingua latina)**

Abbiamo ritenuto opportuno, al fine di integrare le ricerche filologico-letterarie, dare spazio ad un'ampia ricostruzione storica e sociale dell'ambiente culturale in cui i rimatori federiciani vissero: in una corte come quella dell'imperatore Hohenstaufen, d'altronde, l'attività letteraria non poteva certo prescindere da quella scientifica e politica.

Si è parlato tanto della vita quotidiana alla corte di Federico II, in particolare di quella della donna, tanto diafana ed impalpabile nei versi dei rimatori quanto "terrestre" e passionale nel fondamentale *Liber phisionomiae* di Michele Scoto, astrologo e medico di Federico, il cui contributo al rinnovamento della medicina da pratica stregonica a scienza è pari a quello della famosa Scuola medica di Salerno, di cui faceva parte la mitica – o mitizzata – ginecologa Trotula. Tuttavia tale rinnovamento, frutto di un *crossover* verificatosi in questo particolare luogo d'incontro delle culture bizantina, araba e latina, una volta diffusosi nel resto dell'occidente potè diventare patrimonio di medici ebrei e musulmani, nonostante le sue applicazioni pratiche restassero limitate alla cerchia di pochi privilegiati, anche per timore del pregiudizio diretto contro il nuovo e l'anticonformismo. Ricordiamo a tal

---

<sup>1</sup> Si leggano i vv. 1-5 e 11-24 di «Madonna mia, a voi mando».

proposito lo scetticismo e la diffidenza con cui si guardava ai medici nel Medioevo, testimoniate nella letteratura dalle dure invettive di Petrarca rivolte ai medici e alle stregonerie della medicina (Dotti 1992: 255); nell'atteggiamento beffardo di Sacchetti, o in quello sarcastico di Boccaccio quando definisce lo Scoto «gran maestro in nigromanzia» e un medico, Simone da Villa, «più ricco di ben paterni che di scienza» (Decameron 1990:VIII, 9, 571-2).

Approfondendo lo studio sulla produzione umanistica della Magna Curia riteniamo importante soffermarci sull'esperienza latina, in particolare quella degli epistolografi come Pier della Vigna, i *dictatores*, ma anche dei poeti – Riccardo da Venosa e Pietro da Eboli, per ricordare i più noti – non solo per la lingua della maggior parte della produzione curiale, ma anche perché questa si conquistò l'interesse dei letterati del Trecento impegnati nello sforzo di rinnovamento che ha portato all'Umanesimo (d'altra parte è risaputo che le modifiche linguistiche e tematiche della lirica d'amore in volgare ne hanno pregiudicato la particolarità). Petrarca e Boccaccio, per esempio, ebbero un carteggio con dotte personalità che rappresentavano la cultura dell'Italia meridionale, ancora permeata della cultura neoplatonizzante ed enciclopedica dell'età federiciana (Villa 2001:214). Il mondo linguistico impenetrabile e complesso, derivato da una fitta rete di immagini e parole – tutte ispirate al potere politico – è ancora vivo nella seconda metà del Duecento, ispirando infine anche i comuni guelfi, in cui il vivere civile viene infatti regolato proprio da quella cultura enciclopedica fondata dall'imperatore svevo – non più considerata, a quell'epoca, "ghibellina" – in cui si incrociavano culture diverse e si cercava di dirozzare i costumi<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Vengono qui in mente le parole di Dante «Fatti non foste a viver come bruti» (Inf., XXVI, v. 119). Dante aveva lodato la nobiltà e la rettitudine dell'animo di Federico e di suo figlio Manfredi rispetto ai principi italiani «superbi non al modo degli eroi, ma a quello dei villani» (DVE, I, xii, 4 1995:31) ribadendo poi il concetto nella famosa esortazione di Ulisse.

## CAPITOLO I

### LA MAGNA CURIA DI FEDERICO II

Ma se ben si guarda al suo significato, questa fama della terra di Trinacria sembra soprattutto persistere per farsi motivo di rimprovero ai principi degli Italiani, che sono superbi non al modo degli eroi ma a quello dei villani. In effetti, quei principi illustri, l'imperatore Federico II e il suo bennato figlio Manfredi, mostrando largamente la nobiltà e rettitudine del loro animo (...) si comportarono da veri uomini, sdegnando la natura delle bestie. Per questa ragione, i nobili di cuore (...) si sono sforzati di stare accanto alla maestà di principi tanto grandi, e così, tutto ciò che, a quel tempo, i migliori spiriti italici producevano veniva fuori innanzitutto nella reggia di tali sovrani (I, xii, 4) (DVE 1995:31-3).

Dante con queste parole si riferiva alla lingua siciliana ma, in maniera più generica, faceva il punto di tutta l'operazione culturale messa in atto dall'Hohenstaufen. Il sommo poeta riconosce in tal modo la mediazione della Magna Curia nell'esortazione di Ulisse, *fatti non foste a viver come bruti* di Inf. XXVI, e lo ricorda nel sopracitato senso in cui Federico e il suo legittimo figlio Manfredi, rifulgenti per la nobiltà e il retto sentimento del loro animo seguirono le esperienze umane, finché la fortuna lo concesse, sdegnando la bestialità. La sua figura ha assunto un alone quasi leggendario, immortalata in ben sette novelle de *Il Novellino* (*Le cento novelle antike*) e una di quelle lo descrive in modo inequivocabile: «(...) veramente fu specchio del mondo, in parlare ed in costumi, ed amò molto dilicato parlare ed istudiò in dare savi risposi» (Novellino 1987:13). Eppure, nonostante queste premesse, il giudizio della storia non è stato mai univoco nei confronti di Federico e della sua corte-stato.

Si è guardato alla sua persona come ad un geniale e poliedrico organizzatore culturale nonché poeta<sup>3</sup>, giurista e scienziato ma, parallelamente, non gli sono mancate accuse di immobilismo o, peggio ancora, tirannia. Quasi a voler "tranciare" qualsiasi altro giudizio in merito è stato di recente autorevolmente scritto, riguardo alla più ampia e diversificata attività artistica della corte, che i

...quadri che della cultura federiciana sono stati tratteggiati sembrano (...) privi di qualsiasi dimensione evolutiva. A noi sembra ovvio che si tenti di individuare una dinamica anche nella storia della cultura federiciana, per quanto difficile possa risultare il compito, in ragione dell'estrema difficoltà di datare molte opere e la stessa presenza a corte dei principali intellettuali (Varvaro 1996:392).

La corte dell'imperatore svevo è rimasta celebre per il suo nomadismo attraverso il quale Federico è dappertutto facendo riapparire in molti luoghi il suo modello politico e culturale. Per simboleggiare, infatti, gli aspetti più vari in cui si manifestò la cultura ghibellina salta subito in mente, fra le descrizioni di animali raccolte negli antichi bestiari, l'"immagine della pantera invisibile" la cui presenza era tradita dal profumo del suo alito. Dante impiegò la nota similitudine quando dichiarò di voler dare una definizione a quel volgare sviluppato dalla Magna Curia. Comunque, per quanto itinerante (Federico, per control-

---

<sup>3</sup> Tralasciando l'importante trattato di falconeria, *De arti venandi cum avibus*, opera ingegnosa ispirata dal *De animalibus* di Aristotele, Federico si è cimentato lui stesso nell'arte del componimento in versi (*Poi che ti piace, Amore, Dolze meo drudo, e vaténe, Oi lasso, non pensai*) lasciandoci un controverso, esiguo canzoniere, raro esempio di difficoltà attributiva. La sua produzione è significativa più per il fatto che lo stesso fondatore della Scuola siciliana (come altri esponenti della sua famiglia, il figlio Enzo ed il suocero Giovanni di Brienne) non abbia voluto sottrarsi all'"obbligo sociale" di comporre poesia che per i modesti livelli poetici raggiunti. Sotto il nome di Federico, qualificato a volte come imperatore e a volte come re, vengono catalogati nelle testimonianze antiche sei diversi testi che a volte sono attribuiti ad altri come a Ruggerone da Palermo (*Oi lasso, non pensai*) e Rinaldo d'Aquino (*Poi ch'a voi piace, Amore*). I problemi di attribuzione hanno impegnato per anni gli editori e, ad esempio, Panvini in tempi non lontani ha messo in dubbio perfino il congedo in forma di contrasto *Dolze meo drudo* (Panvini 1989:223-32).

lare meglio i vasti territori del suo dominio, non risiedeva in un luogo fisso), la corte era per lo più stabilita in Sicilia, che così era divenuta il centro non solo politico ma anche culturale dell'Impero. Federico concepiva il potere in modo moderno, e cioè accentrato e unitario. Ciò escludeva il frazionamento del sistema feudale e mirava invece ad un massimo di omogeneità politica, giuridica ed amministrativa. La Magna Curia era il fulcro da cui doveva diramarsi a raggiera la vasta articolazione di uno stato amministrato in modo unitario da una nutrita schiera di funzionari borghesi, laici e provvisti di una cultura specifica di tipo giuridico e comunque indipendente da quella ecclesiastica.

Cercando di realizzare un'egemonia ghibellina in Italia, Federico infatti si contrapponeva alla Chiesa non solo politicamente ma anche attraverso la cultura, incoraggiandone la laicità e le tendenze scientifiche. Nonostante tutto favorì la ripresa dello studio del latino, in quanto lingua della cancelleria e degli affari internazionali e codificata dal suo segretario, il notaio Pier della Vigna (Luperini 1999:123). Bisogna aggiungere però che alla corte di Federico latino e volgare si trasferiscono su uno stesso piano, quello di una cultura indifferente alla vecchia opposizione di laici e chierici (sempre Pier della Vigna è un esempio di questo processo).

Alla corte di Federico II il dibattito sulla superiorità della nobiltà spirituale non era ristretto alle liriche cortesi dei poeti imperiali. Secondo lo storico de Stefano il *topos* era una delle questioni più accesamente dibattute nella Magna Curia e l'opinione prevalente fra i cortigiani era che la nobiltà di spirito era di gran lunga migliore di quella ereditata dalla nobile discendenza (de Stefano 1978:234). Gli storici generalmente concordano che nella burocrazia imperiale del regno, all'interno dello stato federiciano avanzamento di carriera e ricompensa erano garantiti in base alla lealtà personale nei confronti dell'imperatore ed ai risultati individuali, non per discendenza. L'imperatore cercava di diminuire il potere politico di nobiltà e clero e di proteggere e appoggiare il ceto che rappresentava per lui una minaccia politica minore. A tal scopo Federico II riformò la burocrazia imperiale rendendo praticamente impossibile ai nobili potenti l'accesso a posizioni di primo piano riservate invece ai ranghi minori o anche ai plebei per basi di merito (de Stefano 1938:143).

Sembra evidente a questo punto come Federico II, tollerando la discussione presso la sua corte sulla nobiltà di costume o di nascita, e grazie alla sua politica di promuovere funzionari e burocrati solo in base a merito individuale e devozione, appoggiasse l'ideologia della meritocrazia. Ciò era tuttavia vero fino a un certo punto, siccome un piano imperiale senza limitazioni che promuoveva la causa dell'individualismo non avrebbe certo aiutato gli interessi politici dell'imperatore. La riorganizzazione dell'amministrazione regale e i vantaggi che ne derivavano per nobiltà minore e plebei (entrambe le classi avevano uguali opportunità di avanzamento sociale) avevano lo scopo reale ma sottinteso di ridurre il potere dei nemici e di incrementare quello dello *stupor mundi*. Visto in questa luce, Federico II non può esser considerato né promotore di individualismo né come uomo appartenente più all'età moderna che al Medioevo (come molti storici del passato hanno creduto)<sup>4</sup>. Il controllo di Federico sull'amministrazione dell'impero era strettissimo: così come egli dispensava favori in segno di riconoscenza per i servizi offertigli, allo stesso modo li ritirava tirannicamente<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Lo storico Amari era dell'opinione che Federico fosse un uomo del XVIII secolo capitato per sbaglio nel Medioevo (Amari 1939:730).

<sup>5</sup> Celebre è il caso di Pier della Vigna. Protonotaro e logoteta era pervenuto ad una invidiabile ed invidiata posizione politica e sociale. Tuttavia nel 1249, per motivi che non si sono ben potuti accertare, cadde in disgrazia, venne fatto imprigionare ed accecare da Federico II e gli vennero confiscati i molti beni accumulati, sia a lui che ai suoi familiari (Lazzeri 1954:746). La sua testimonianza è stata raccolta da Dante in un bellissimo canto della *Commedia* (*Inf.*, XIII, vv. 22-78). Qui, nei vv. 58-60 (*Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo, e che le volsi,/ serrando e disserrando, sì soavi*), l'espressione "serrando e disserrando" assomiglia a *cancellos reserans* di Pietro da Eboli, immagine da lui creata per descrivere il suo modello di perfetto cancelliere ricavato da Omero, considerato nel Medioevo uno dei fondatori del diritto: «conservator iuris, cancellos reserans, mundi signacula solvens, alter Homerus» (Ferraù 1997:51).

Una delle personalità fondamentali all'interno del Regnum, Piero nella sua attività prosastica e poetica latina diventò maestro acclamato alla corte e modello in Italia e fuori fino agli albori dell'Umanesimo. Nella sua scrittura latina impiega con dovizia metonimie e metafore. Le parole «acquistano un loro valore ontologico, si rinnovano per costruire una diversa realtà: gli stilemi biblici e classici, sapientemente suggeriti, evidenziano la grandezza dell'imperatore e delle sue intenzioni, ne esaltano i propositi, in un fertile accumulo di suggestioni» (Villa 2001:180). Federico viene acco-

Tuttavia una ragione per la quale Federico II permise, anzi, incoraggiò la composizione di liriche cortesi che promuovevano l'ideale dell'individualismo sta nel fatto che si fornì ai suoi funzionari e personaggi della corte uno "sfogo" innocuo quanto efficace per esprimere emozioni e ideali che, se presi letteralmente, potevano apparire anche sovversivi, minacciosi agli interessi dell'Impero e dell'Imperatore. Monteverdi mette in evidenza il carattere di evasione della poesia dei Siciliani:

La concezione ch'egli ebbe della poesia ci è ormai chiara: poesia gioco, poesia oblio della realtà. Ed è la concezione che ebbero, con lui, tutti i poeti della scuola siciliana, ma che egli forse più di ogni altro e prima d'ogni altro contribuì a fissare (Monteverdi 1962:365).

La lirica amorosa in Sicilia perde in parte i contenuti tematici che aveva presso i primi trovatori. Scompare intanto il sirventese, il genere giullaresco per eccellenza e meno politicamente controllabile della lirica trobadorica. Scompare anche perché non avrebbe più avuto senso nella struttura statale del Regno. La reggia palermitana non era luogo in cui poter criticare apertamente l'imperatore e i suoi mentori oppure rivolgere invettive contro il governante mal consigliato o il principe di condotta non irreprensibile (Abulafia 1998:234). In un tale clima potevano essere prevedibilissime eventuali contraddizioni, incongruenze fra creazione poetica e potere politico, situazione complessa in cui ci viene in soccorso efficacemente Maria Luisa Meneghetti:

---

stato alla fine a Cristo divenendo con un'efficace immagine signore dei quattro elementi (acqua, terra, fuoco, aria), mentre Piero celebra se stesso introducendo l'immagine della produttiva vigna del signore e sottolineando l'omonimia con il primo degli apostoli. Si viene così ad assicurare la perfetta equivalenza di Federico II con Cristo fondatore della Chiesa (ivi:181). Con una simile autocelebrazione è evidente il ricorso all'etimologia, una figura retorica molto presente nella cultura mediolatina. Il collegamento fra cose e nomi non era sicuramente arbitrario e la ricerca e la esposizione delle origini erano una via per la conoscenza della realtà. Questo procedimento finalmente è seguito dai notai che intorno a Piero esplorarono ulteriormente lo spazio delle immagini da lui recuperate. Le immagini liturgiche della vigna, del pollone fruttifero e dei pampini diventano perciò paradigmatiche ricorrendo nelle pagine di giudici, retori e filosofi coevi ed influenzando, come vedremo più avanti, anche l'architettura e l'iconografia relativa all'imperatore Staufen.

(L'interiorizzazione stilizzata del linguaggio poetico riflette la) situazione di conflitto che si stabilisce, in ognuno degli autori, fra l'obbedienza alla logica spersonalizzante dell'ideologia del potere imperiale e le proprie tensioni e aspirazioni individuali. (Meneghetti 1992:161)

Nel contesto della Magna Curia, rispetto a quello delle coeve corti feudali in Provenza e nella Francia settentrionale, la lirica cortese è servita come metafora per esprimere una realtà più attinente, in particolare la rivalità quotidiana che dev'essere esistita fra i personaggi di corte federiciani in lotta fra loro per conquistare posizioni di potere all'interno della gerarchia imperiale. Così, nell'incoraggiare la composizione di liriche cortesi - la sua fama di mecenate lo aveva messo sullo stesso piano di Guglielmo d'Aquitania -, Federico II era capace non solo di promuovere una attività culturale stimolante ma anche di contenere potenziali ostilità latenti in un'amministrazione nella quale l'avanzamento all'interno dei ranghi burocratici dipendeva esclusivamente dall'operato personale e dalla fedeltà (de Stefano 1978:231).

Rispetto ad altri sovrani dell'epoca l'imperatore svevo era un organizzatore culturale non soltanto per svago. Aveva scopi ben precisi nel commissionare ricerche e studi in campo matematico, filosofico, biologico, medico, architettonico, musicale, linguistico e in quello della traduzione<sup>6</sup>. Azzarderemmo a dire che la vita intellettuale nella sua corte rappresentava una sorta di "mini università". Studiosi di tutti i credi religiosi e filosofici convenirono in Italia meridionale dall'Europa ma, soprattutto, dal Medio Oriente: fra tutti ricordiamo anche lo scozzese Michele Scoto, astrologo di corte, ed il pisano Leonardo Fibonacci, matematico, che introdusse in Europa il sistema numerico arabo e lo zero<sup>7</sup>. Federico aveva una vera e propria sete di conoscenza - tanto

---

<sup>6</sup> L'imperatore era convinto della utilità capitale della traduzione sia in campo scientifico che letterario: si veda la fondamentale traduzione dal latino al tedesco di Ovidio, fatta approntare ancora in Germania (1212-1220) - coincidente con la predominanza del discorso amoroso nella letteratura in volgare nata alla sua corte - e, successivamente, quelle altrettanto fondamentali dell'*Eneas* e del *Cligés*, le due opere francesi che si presentano in misura maggiore come "trattati" di teoria amorosa.

<sup>7</sup> Agli studi matematici del Fibonacci lo studioso Wilhelm Pötters ritiene si sia ispirata la struttura fissa e regolare del sonetto (cfr. Pötters 1999).

da definirsi *vir inquisitor et sapientiae amator* (Horst 1996:166) - e la modernità della sua metodologia scientifica<sup>8</sup> influenzò non poco anche l'immaginario ed i contenuti delle liriche vertenti sulla fenomenologia amorosa, tutte dettate dalla conoscenza e dalla ricerca di verità. C'è chi sostiene che egli incoraggiò e finanziò le attività artistiche ed intellettuali non soltanto per l'amore personale verso la conoscenza, ma anche perché era profondamente consapevole dell'importanza politica, oltre che intellettuale e morale, del problema della cultura:

Nessuno ebbe certo tra i sovrani del suo secolo, coscienza pari alla sua della forza, della fecondità e della universalità del sapere. Nell'inviare ai dottori e agli scolari dello Studio di Bologna le prime traduzioni latine dei trattati aristotelici, egli scrive di ritenere necessari al fastigio del suo trono, oltre alle leggi e alle armi, anche i sussidi della scienza volti contro i pericoli della oscura ignoranza e della sfrenata lascivia, onde si snervano le forze e si corrompe il potere stesso della giustizia (de Stefano 1978:231).

Mentre il fiorire di studi ed attività culturali nel Regno federiciano può esser tranquillamente interpretato più come un riflesso del personale interesse dell'Imperatore in questi campi che per un freddo calcolo politico, la fondazione della nuova Università di Napoli nel 1224 ed il riconoscimento ufficiale della prestigiosa Scuola medica di Salerno pochi anni più tardi, senza dubbio fanno pensare a decisioni imperiali nelle quali le considerazioni politiche giocano un ruolo importante (Abulafia 1998:235). D'altronde l'ordine di Federico in virtù del quale nessun medico del regno poteva praticare senza una laurea conseguita presso la Scuola rafforzava ulteriormente il suo controllo sull'istruzione. La fondazione dell'Università di Napoli conteneva in sé l'intenzione di rivaleggiare, se non di sorpassare, con l'Università di Bologna, la fonte dalla quale l'acerrimo nemico di Federico, il Papato, attingeva il suo *brain trust* in giurisprudenza ed in altri campi del sapere. Lo *stupor mundi* reclutava i funzionari che formavano la sua burocrazia imperiale dalle fila degli studenti di giurisprudenza dell'Università di Napoli. Nel costituire il suo apparato burocratico con funzionari che venivano da studi legali piuttosto che con membri

---

<sup>8</sup> L'imperatore è stato visto come il predecessore di Alberto Magno e Ruggero Bacone (Guerrieri-Crocetti 1977:5).

dell'aristocrazia feudale, Federico era rivoluzionario rispetto ad altri sovrani dell'epoca. In ciò egli emulava anche il Papato che aveva amministratori formati alla cattedra di giurisprudenza di Bologna. Bisogna ricordare poi che gli stessi Innocenzo III, Gregorio IX, Innocenzo IV e Bonifacio VIII erano giuristi. Insomma, la fondazione della nuova Università ed il riconoscimento ufficiale della Scuola medica di Salerno avevano come unico e semplice scopo quello di fornire al *regnum* un'autonoma, e controllata, risorsa di esperti in giurisprudenza, medicina e in altri campi del sapere.

Ci sembra interessante infine, nell'ambito di uno studio incentrato sulla lirica amorosa medievale, provare a ricostruire in questo capitolo dedicato alla cultura nella Magna Curia anche una storia minima della donna durante il regno federiciano. Madonna, la *belle dame sans merci* che popola diafana e impalpabile i versi trobadorici, nella Francia del sud aveva nella realtà quotidiana di castellana il compito di regnare sulla "masnada" dei giovani cavalieri (*iuvenes*) affidati alle sue cure e in continua competizione fra loro per la conquista della stessa Signora. Tali "lotte" erano destinate al fallimento, perché la dama era già "possesso" del Signore feudale e faceva allora nascere quella frustrazione del desiderio che sta alla base della poesia cortese. Questo modello, ricalcato dai Siciliani nei loro versi, sembra molto distante dalla reale situazione di vita delle donne nel *Regnum* federiciano, vita per nulla paragonabile a quella delle dame d'Oltralpe.

Possiamo partire dalle leggi che ne regolavano l'esistenza giungendo in età normanna: nelle *Constitutiones regni siciliae* compare, tra le altre, una disposizione di Guglielmo II in cui si fa esplicito divieto di usare violenza alle prostitute. Questo episodio relativo ad una limitata categoria femminile ma pur sempre significativo non bastò certo ad immettere la donna in una dimensione finalmente capace di riconoscerle una dignità diversa, «perché quella disposizione, nella misura in cui risponde alla logica generale di una raccolta di leggi, concepite per assicurare l'ordine pubblico, i beni e l'incolumità dei cittadini, non può e non vuole garantire altro che la pace generale» (De Matteis 1986:27).

Purtuttavia le cronache narrano che Federico ebbe a cuore la tutela delle donne offrendo loro alloggio nei diversi luoghi di residenza imperiale in cambio di lavori di ricamo esplicitamente richiesti dall'imperatore. Erano donne di origine saracena e confezionavano per lui arazzi, tappezzerie e gualdrappe seguendo inoltre gli spostamenti della corte «velate secondo i loro usi e sorvegliate dagli eunuchi (Horst 1996:116-7). È curioso trovare una situazione analoga, ma decisamente in chiave polemica, già nell' *Yvain* di Chrétien de Troyes quando il protagonista si imbatte nel castello della Pessima Avventura in cui trecento fanciulle pallide e denutrite sono costrette a svolgere lavori di tessitura (De Matteis 1986:27). L'episodio delle trecento fanciulle che (...) *de fil d'or et de soie ovoient* (...) (v. 5190) è un *hapax* degli schemi romanzeschi: le donne non sono prigioniere ma (sotto) pagate, e la loro descrizione equivale alla prima rappresentazione letteraria di una fabbrica (Varvaro 1985:315-7).

Ancora, infine si erge tonante la voce di Salimbene muovendo alla "licenziosità" in riferimento alla chiacchieratissima consuetudine di frequentare "donne di piacere", "ragazze saracene" e "belle femmine" (Horst 1996:117).

Parimenti lontana a quella della lirica cortese è la tipologia scientificamente rielaborata e comunque letterariamente artificiosa della bellezza femminile offerta nel *Liber phisionomie* da Michele Scoto. I suoi canoni delineano una donna

sensibile al canto, franca nel linguaggio, amante del sole e della luce, *boni coloris in facie*, corposa ma agile, in animo superba e crudele negli atteggiamenti, carica di seduzione e attrazione [...] fisicamente nereggiante *in locis consuetis et pilosa, ut in cruribus et pectine et ascellis*, con capelli corti e crespi, con rari mestruai che le permettevano notevole attività sessuale per la conseguente scarsa fertilità, ardente sessualmente e lussuriosa, e che *semper requirit coitum* (Tramontana 1999:373).

Un tipo di donna estremamente legato alla corporeità, le cui passioni umane e terrene

sembrano lontane non tanto dalle protagoniste della scuola poetica siciliana - spesso sessualmente ambigue nei desideri e nei ricordi di vicende intime intensamente vissute - ma dai modelli sui quali insistevano predicatori e cronisti (ibidem).

L'ottimo studio condotto di recente da Tramontana ci informa anche sulla particolare attenzione per il corpo nel contesto generale della "vita epicurea"<sup>9</sup> che si conduceva nel *Regnum*. Le donne erano avvezze ad ornare e abbellire il proprio corpo con gioielli ed unguenti il cui uso aveva tanto scandalizzato Dante il quale, turbato dai vizi del suo tempo, sottolineava il rimpianto del trisavolo Cacciaguida per gli anni in cui vedeva *venir da lo specchio/ la donna sua senza il viso dipinto* (Par., XV, vv. 113-4). Dante cita a proposito un altro degli oggetti da toilette più usati dalle donne, lo specchio.

Naturalmente troviamo un'evocazione dello specchio anche nel famoso sonetto di Giacomo da Lentini, «Io m'aggio posto in core a Dio servire», dove la donna del v. 6, *quella ch'a blonda testa e claro viso* attraverso lo specchio coglie *lo suo bel portamento/ e lo bel viso e 'l morbido sguardare* (vv. 11-12).

L'uso degli ornamenti e della cosmesi nasceva da un bisogno narcisistico che riconduceva senza dubbio alla riscoperta del corpo e all'osservazione della natura. Azzarderemmo dire alla vita stessa degli uccelli - studiati dall'imperatore - i quali al tempo degli amori modificano il colore e il fasto del piumaggio. La cosmesi, come si dirà più avanti, era considerata una scienza medica e farmacologica che, contribuendo a modificare l'aspetto fisico e potenziarne le attrattive, poteva probabilmente liberare il corpo della donna condizionandone la psicologia, i gesti e i comportamenti. Nella Francia meridionale c'era indubbiamente una grande partecipazione femminile ai riti di galanteria tenuti da Eleonora d'Aquitania ma è negli ambienti di corte normanna e

---

<sup>9</sup> È difficile valutare con precisione il significato di "vita epicurea" attribuito da Giovanni Villani nella *Nuova Cronica* (VI, i)(Villani 1990-'91:76) a Federico II. Ma è probabile che per il cronista toscano come per Dante (*suo cimitero da questa parte hanno/ con Epicuro tutti i suoi seguaci,/ che l'animo col corpo morta fanno* (Inf., X, vv. 13-5)) fossero "di vita epicurea" tutti quelli che, grazie anche alla ricerca dei piaceri corporei, si allontanavano dall'ortodossia cattolica. Vivevano in modo da dimenticare la seconda morte.

specie di età sveva che si coglie quella morbida raffinatezza che rivela, nella partecipazione delle donne alla vita mondana, un fatto di costume (Tramontana 1984:193-4). In Sicilia del resto si coltivava, in quegli anni, l'*henné*, pianta orientale le cui foglie contengono una sostanza rossiccia usata allora nel territorio palermitano per rinforzare e tingere i capelli.

Va infine menzionata la figura di Trotula, ginecologa appartenente alla prestigiosa scuola medica di Salerno e antipatrice delle pratiche mediche ed estetiche adottate nello stato federiciano. La sua è una figura quasi leggendaria (la sua esistenza è stata spesso messa in dubbio da una cultura ostile alle donne), è vissuta nel XII secolo e le hanno attribuito tra le altre cose la capacità di preparare pozioni capaci di restituire la verginità e dunque il potere di prendersi gioco degli uomini. Le cronache dell'epoca riportano molto spesso storie di mariti in balia delle proprie mogli accusate di aver fatto loro bere "filtri d'amore" ed intrugli simili. Tali bevande erano preparate di solito con gli ingredienti più insoliti allo scopo di far guarire i mariti dalla sterilità o dall'impotenza e rimandano ad una farmacopea spicciola tramandata da madre in figlia. Gli studi effettivi di Trotula, e si veda la dimenticata *Practica* l'unica a lei attribuita, rappresentano invece un'affascinante prova del suo talento di medico, una reale ricerca sul corpo femminile scevra da pregiudizi e leggende. Gli scritti teorici di Trotula non mancano tuttavia di spunti poetici. Celebre resta la metafora delle mestruazioni femminili a cui il medico dà il nome di *fiori* nel *De passionibus mulierum ante, in et post partum*. Così come gli alberi non portano frutti senza fiori, le donne senza fiori sono frustrate nella loro funzione di concepimento (Thomasset 1995:69). All'esperienza "ufficiale" della ginecologa salernitana va aggiunta quella di tante donne anonime in grado di risolvere i vari problemi legati al parto oppure di offrire preziosi consigli su unguenti e cosmetici riservati alle nobili.

Attuale come mai in questi giorni in cui Occidente ed Oriente sono l'un contro l'altro armati, Federico fu l'unico regnante cristiano ad entrare in Gerusalemme e a concludere felicemente la crociata del 1228 in tempi *record*: lontano dall'Italia per appena un anno e otto giorni, di cui 235 spesi in Terra Santa senza neppure sguainare la spada (Iorio 1997:30). L'eretico scomunicato da Innocenzo IV restituì Ge-

rusalemme ai fedeli ma allo stesso tempo, in segno di grande amicizia e di tolleranza per la cultura islamica, non perpetrò i crimini delle altre crociate, le quali nascondendosi dietro ideali religiosi portarono morte e distruzione nei paesi del Vicino Oriente.

Le sue ricerche e la curiosità verso l'Islam lo guidarono anche alla scoperta della poesia araba di cui è innegabile l'influsso su quella provenzale. Il grido del poeta Ibn al Faridh, «chi non muore del suo amore non può viverne» (De Rougemont 1996:153), oltre a ispirare la mistica occidentale giunge fino alla lirica dei Siciliani seppur mediato dai trovatori.

## CAPITOLO II

### I RAPPORTI CON LA LIRICA TROBADORICA

Quanto del retaggio trobadorico sull'amore "impossibile" è stato recepito consapevolmente dai Siciliani, al di là di meticolose traduzioni e rifacimenti, e soprattutto quali sono i punti di rottura con i modelli d'oltralpe?

La lirica amorosa medioevale parla, paradossalmente, di assenza e di frustrazione: in altre parole, l'amore celebrato nel XII e XIII secolo ha bisogno non della presenza dell'altro ma della sua assenza. Il tormento dell'amore lontano è indiscutibilmente manifestato nella retorica con un largo impiego di ossimori - eccezionali evocatori di sospensione del senso, di paradosso, appunto (*l'amar desamatz*) - quali le "dolci lacrime" oppure il "caro soffrire". Occorre osservare però che l'Amore Assurdo, il servizio del poeta per nulla ripagato da alcuna *mercede* non è novità esclusivamente medioevale, esisteva già nei grandi poeti latini. Tuttavia nell'età ovidiana è l'effettivo tradimento femminile ad avvilito il poeta. La distanza fra latini e trovatori si misura in pratica proprio nella "disonestà" muliebre lamentata dai primi, nel piacere perverso e realistico di causare e ricevere dolore (algolagnia); nei trovatori troviamo invece tutto il contrario di questo furioso erotismo in quanto prevalgono le regole dell'algido gioco cortese (Giulucci 1990:22).

Ai trovatori, sempre in parole povere, sembra a questo punto interessare non tanto amare la donna quanto il sentirsi amato. L'amore impossibile, la tortura deliziosa, un amore "ritardato" fino a perdere di vista il suo vero soggetto porta necessariamente il poeta a parlare solo di se stesso. Perfino se un pensiero viene presentato come pensato da una donna sappiamo come in realtà sia un uomo ad averlo elaborato per il piacere del proprio pubblico maschile. I poeti federiciani ad esempio si spingono anche oltre i loro colleghi transalpini nell'affermare che l'esperienza del poeta-amante è esclusivamente mentale: *Uno disio d'amore sovente/ mi ten la mente* (Giacomo da Lentini, «Uno disio d'amore sovente», vv. 1-2). La donna, già oggetto nella poesia cortese provenzale, è a volte messa da parte da Giacomo da Lentini per far posto allo sviluppo di metafore o di immagini, specie nelle tenzoni in cui vero protagonista è Amore in quanto tale.

La poesia ispiratrice dei Siciliani fiorisce nelle corti della Francia meridionale e della Provenza tra la fine del secolo XI e i primi due decenni del XIII secolo (l'ultima poesia databile dell'ultimo trovatore, Guiraut Riquier, è del 1292) e conta fra gli autori conosciuti il ragguardevole numero di 460 poeti.

Più che l'epopea carolingia, le leggende bretoni e le improbabili rielaborazioni della storia antica fu la lirica d'arte francese - e soprattutto quella provenzale - ad imporsi in Italia, sia pure in un ambito alquanto ristretto, e ad esercitare un influsso che a partire dalla Scuola siciliana giunge fino al "dolce stil novo". Il romanzo era scritto in lingua d'*oïl*, la nuova poesia lirica provenzale in lingua d'*oc*. Sulle origini di questa lirica colta, aristocratica e raffinata si discute tutt'oggi. La prima fonte a cui potremmo fare riferimento è la tradizione classica latina di poesia erotica seguita poi da quella araba o infine, ipotesi da non trascurare, la poesia religiosa di esaltazione della Vergine<sup>10</sup>. Al di là di queste congetture rimangono però evidenti al lettore e allo studioso la straordinaria perizia tecnica e gli artifici preziosi e audaci dei poeti d'oltralpe.

Viene innanzitutto fondato un nuovo codice della lirica amorosa in cui spesso l'intelletto predomina rispetto alla fantasia e la riflessione tende ad assorbire se non addirittura annullare il sentimento. L'io narrante soffre di una "passione" affatto nuova, un desiderio i cui effetti sono insondabili e misteriosi.

L'amor cortese cantato dai poeti trovatori e trovieri in lingua d'*oc* e d'*oïl*, per essere elaborato criticamente ha richiesto il lavoro di molti studiosi (Diez, Paris, Spitzer e altri). L'operazione svolta fra XIX e XX secolo è stata ostacolata dalle diverse posizioni dei rimatori e dalla loro provenienza geografica che ha ovviamente reso difficile una generalizzazione.

I poeti, i *vulgares eloquentes*, i *doctores illustres* di Dante fanno parte delle eleganti corti della Provenza e dell'Aquitania e possono essere grandi signori e feudatari, come Guglielmo IX d'Aquitania, ma per lo più proven-

---

<sup>10</sup> Tarda risposta cattolica alla Maria catara nel tentativo della Chiesa di appropriarsi di quel «principio femminile» così forte nelle eresie. All'origine dell'Angelizzazione femminile, desessualizzazione eccitante e spogliazione carnale della donna reale, sua mistica Assunzione sta, sul grande sfondo del paganesimo orientale e occidentale, il catarismo, con le sue esigenze rigorose di castità. Denis de Rougemont nel suo classico *L'amore e l'occidente* ci avverte ancora che la castità è manichea ed eretica, non già cattolica (De Rougemont 1995:31).

gono dalle fila della piccola nobiltà (sono *paubres chevaliers*, cavalieri poveri), esaltano la nobiltà dell'animo e il servizio d'amore e difendono i veri principi dello "stato" nobiliare vivendone nel modo più autentico gli ideali. Essi, in cambio del loro canto di lode e di devozione, chiedono amore o almeno protezione alla moglie del signore. Il trovatore in tal modo esprime la propria soggettività in un canto di *joi* determinata dalla *fin'amors* (amore perfetto) e dunque esalta la donna-signora (*domna, dompna*). Le donne dei signori feudali a causa delle guerre e delle crociate son costrette a rimanere tanto tempo sole nelle corti e nei castelli, fisicamente vicine al poeta-vassallo, eppure la loro bellezza e il loro potere le fanno sembrare distantisissime. Le liriche mettono a fuoco proprio questa distanza così affascinante e cantano la volontà del poeta di annullarla. Insormontabili ostacoli dell'innamorato sono il dio Amore, il quale attraverso astrazione ed erotismo porta al parossismo il dualismo vicinanza-lontananza dell'amata, e i pettegolezzi dei maldicenti. Le signore feudali, poi, pretendono il rispetto dei nobili minori e degli altri sottoposti ed esercitano direttamente il potere. Ad esempio le stesse Eleonora d'Aquitania, Maria di Champagne e Maria di Francia sono promotrici di arte e poetesse anch'esse e svolgono nella vita reale la stessa funzione che nell'immaginario letterario hanno Isotta e Ginevra, le due più famose protagoniste del romanzo cortese: «inventano l'amore moderno» (Hauser 1987:214).

La società cortese nel suo complesso riconsidera positivamente la figura femminile ritenuta in tutto l'alto medioevo «la peggiore incarnazione del male» (Le Goff 1991:127) portando di conseguenza a demonizzare corpo e sensualità<sup>11</sup>. Infine l'amore diventa un codice sociale fino a sfociare in esperienza spirituale, ricerca interiore.

---

<sup>11</sup> Esistono diverse stimolanti tesi a proposito della misoginia medievale. Una di queste ritiene gli uomini nel Medioevo spesso in imbarazzo di fronte all'appetito sessuale delle proprie compagne. Loro sono inoltre invidiosi della maggiore immunità delle donne nei confronti delle malattie infettive contratte dai maschi in seguito alle loro maggiori possibilità di spostamento (viaggi e guerre). L'uomo voleva quindi punire la presunta superiorità genetica dell'altro sesso, anche inconsciamente. Non a caso, fa notare giustamente Claude Thomasset in un suo affascinante studio, nel *Tristano* di Beroul, Isotta è punita per il suo adulterio e costretta ad essere preda di cento lebbrosi. Isotta tuttavia è intenzionata a dimostrare la sua innocenza e, salendo sulle spalle di Tristano travestito da lebbroso, attraversa la palude del lebbrosario mostrando tutta la sua prepotente bellezza, più forte del fango e della decomposizione. Isotta sfida cioè quel dualismo che vedeva la donna a metà fra bellezza e putrefazione (per approfondire cfr. Thomasset 1995: 56-87).

L'atto di vassallaggio feudale che ogni subordinato deve svolgere nei confronti del signore viene ripetuto dall'innamorato con l'amata: egli chiede per ricompensa uno sguardo o un saluto (in casi più rari si può arrivare fino alla piena corresponsione dell'amore), ma più spesso un puro atto simbolico di riconoscimento o di promozione sociale, e offre in cambio il proprio servizio e cioè, come dicevamo prima, le proprie lodi e la propria devozione. L'amore cortese è insomma analogo all'ideologia feudale essendo capace di darne un'interpretazione che soddisfa le esigenze della piccola nobiltà e finanche esprimere quelle del sistema feudale nel suo complesso.

Tuttavia percepiamo una contraddizione paradossale riflettendo su quanto detto. Innanzitutto l'amore cortese è antimatrimoniale, visto che l'amata è in genere la moglie del signore<sup>12</sup>, e quindi, potremmo dire, eversivo. Tuttavia esso finisce per rinforzare proprio i legami della comunità aristocratica. Il poeta nella realtà, infatti, risolveva molto spesso la contraddizione con l'altissima formalizzazione, astrazione, ritualizzazione della richiesta d'amore e trasformando simbolicamente i suoi contenuti. In altre parole la donna invece che concedere il proprio corpo concede al cavaliere-poeta onore, rispetto, protezione e promozione sociale. Non per nulla si assiste, nella poesia provenzale, al superamento della posizione di Bernat de Ventadorn. Mentre nella sua poesia si notano ancora un contenuto esistenziale preciso e una richiesta d'amore seppure altamente ritualizzata (riassumibili nella formula «io amo e dunque canto, il mio canto fa sì che la donna mi ami» (Luperini 1999:38)), più avanti la regola feudale dello scambio delle prestazioni e della reciprocità dei servizi è certamente ancora rispettata ma il beneficio richiesto coincide ormai con una protezione in sostanza priva di implicazioni erotiche. Il "servizio d'amore" si è professionalizzato e ciò ne esclude gli aspetti più trasgressivi ed eversivi.

---

<sup>12</sup> L'Hauser usando l'espressione "corte senza donne" nella sua *Storia sociale dell'arte* ci parla di come ci fosse un fortissimo squilibrio in termini numerici tra uomini e donne e dell'alto numero di celibi fra il seguito del signore. Le giovani nobili, essendo educate in convento, sono praticamente sempre assenti dalle corti e alla fine il centro dell'attenzione resta lei, la principessina o castellana (cfr. Hauser 1987:219-54)

Questi rapporti platonici, una specie di cerimoniale minuzioso, hanno come sfondo un paesaggio idealizzato di boschetti e prati fioriti, il *locus amoenus* popolato da ruscelli e fontane mormoranti e da "rossignoli" che intonano soavi lamenti. Proprio la tendenza al rituale conferisce in genere ai canti trobadorici una monotonia dovuta all'eccesso di riflessione, di intellettualismo. Immagini, concetti e lo stesso linguaggio a poco a poco si cristallizzano in formule fisse lasciate pressoché immutate dai rimatori. Ciò non toglie che ci siano momenti in cui ci si discosta dallo schema consueto. All'algida dama rappresentata in forma stilizzata si può a volte contrapporre un modello di donna estremamente sensuale. L'amore può avere sfumature di spensierato libertinaggio, perfino di comicità, come nel genere della *pastorella* in cui si descrive una facile avventura amorosa con donne di bassa estrazione sociale.

Molto probabilmente lo scopo principale della lirica provenzale fu quello di creare un ambiente letterario raffinato e animato da propositi artistici. Il pensiero l'intelligenza erano al primo posto così come pure la ricerca di uno stile ornato ed elegante. I trovatori selezionando al massimo il loro immaginario evitarono ogni riferimento al volgare e si ritrovarono a fare i conti con l'atruso, il virtuosismo fine a se stesso. Tuttavia essi pur non proponendo nulla di originale e di fresco ebbero il grande merito di inventare nuove forme, schemi metrici e combinazioni di rime: intuizione questa che solleciterà i poeti federiciani a muoversi sullo stesso terreno, sull'invenzione linguistica di cui parleremo ampiamente nel corso del libro. Qui sta il vero merito della lirica provenzale tanto da mettere in secondo piano il valore singolo di alcune personalità importanti di trovatori.

Il più antico dei poeti occitanici è Guglielmo IX, duca d'Aquitania (1071-1127) mentre è tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII che troviamo i tre grandi amati da Dante: Arnaut Daniel, Bertran de Born e Guirat de Bornelh. La terribile crociata del 1209 contro gli albigesi inflisse il primo duro colpo alla fioritura di questa lirica destinata lentamente a scomparire sotto l'egemonia francese.

Per quanto riguarda le forme troviamo per primo il *trobar clus* (poetare "chiuso, oscuro", di scrittura densa e difficile): tale forma prevede un massimo di ritualizzazione, astrazione, formalizzazione. Inoltre c'è

una concessione alla concretezza, all'amabilità e alla levità della vita ben espressa dal *trobar leu* (poetare "lieve"). Per finire abbiamo il più raffinato e idealizzato *amor de lonh* ("amore da lontano") cantato da Jaufre Rudel, signore feudale che nel 1147 partecipò alla seconda Crociata i cui biografici hanno appositamente costruito la leggenda di un suo infelice amore per una principessa di Tripoli nel Libano.

A parte il *trobar clus* gli altri tipi di poesia propongono un atteggiamento di minore chiusura della lirica provenzale nei confronti della realtà della vita quotidiana e borghese. Mentre nel Nord la nobiltà feudale è ferocemente antiborghese, anche per il timore che il re stringa alleanza con la nuova classe mercantile, nel Sud, in assenza di un forte potere centrale e in presenza di un notevole sviluppo delle città, nobiltà e borghesia hanno rapporti migliori e l'opposizione tra "cortesìa" e "villania" è rivolta solo contro i contadini e gli strati popolari più bassi (ivi:54).

"Cortese" è opposto a "villano" sinonimo di grettezza, ignoranza, rozzezza di costumi, e di avarizia. L'amore cortese diventa infine non solo un motivo poetico ma un argomento di trattazione scientifica e filosofica. Fra romanzo e lirica da un lato e trattatistica dall'altro vi sono fitti intrecci: anzi, romanzo e lirica contribuiscono anch'essi alla trattatistica d'amore, che ha un grande sviluppo nel periodo che va dalla fine dell'Alto Medioevo ai primi secoli del Basso. Il trattato più noto e più importante è il *De Amore* (1174-1204) di Andrea Cappellano, di cui ci occuperemo più in dettaglio nel capitolo successivo.

Accanto ai già citati sentimenti della *joi*<sup>13</sup> data dalla *fin'amor* oppure della sofferenza d'amore per l'inaccessibilità della dama, analizzati con grande sottigliezza psicologica, all'interno delle liriche trovano spazio riflessioni sulla poesia stessa. I poeti provenzali pongono dunque in con-

---

<sup>13</sup> Il *joi*, portatore di slancio vitalistico è tuttavia il risultato di un equilibrio sempre precario a causa dell'imperscrutabile volontà della donna e dell'aspetto volontaristico proprio di un amore che è abnegazione e superamento di sé; da ciò si deduce che «il discorso dell'amore cortese, nella Provenza del XII e XIII secolo, non è un discorso con la donna, ma con se stessi, con i propri fantasmi [...]. La canzone [cortese d'amore] ruota instancabilmente intorno alla prima persona dell'amante, con un orrore segreto per la descrizione, per la percezione, per ogni possibile intrusione dell'oggettività. È espressione del desiderio come desiderio del soggetto, è esibizione del soggetto desiderante. Il corpo, proprio e dell'altro, viene eluso. Certo, la *domna* viene desiderata, questo ci dice il testo, ma non sappiamo più bene come e perché» (Mancini 1991:21).

nessione la tecnica adottata e i principi sull'amore con dichiarazioni di poetica che rivelano l'alta coscienza della propria arte.

Metrica principale della poesia lirica è la canzone di quattro, cinque o sei strofe costruite secondo lo stesso schema, cioè versi ottosillabici in rima, e una chiusa formata da uno o più tornate. La canzone d'amore è estremamente formalizzata, sia nella struttura metrica che in quella tematica e si apre con un *topos* che descrive la natura (mostrando per esempio la corrispondenza tra amore e primavera). Inoltre descrive la donna e ne canta le lodi e infine introduce la figura del rivale o dei maldicenti che possono ostacolare l'amante; per la chiusura si ricorre a un congedo che spesso contiene una decisione dell'innamorato in relazione alla sua vicenda d'amore.

La poesia provenzale offrì ancora agli antichi rimatori italiani altri schemi di discorso poetico quali il *sirventese*, il *partimen* o dibattito, il *planh* o compianto, l'*alba* (la separazione dei due amanti dopo una notte passata insieme), la *pastorella* (incontro d'amore fra un cavaliere e una villana).

Le poesie liriche come risaputo erano interconnesse alla musica e, almeno per un dato periodo, non soltanto trasmesse per via orale, cioè destinate alla recitazione con accompagnamento musicale. Il trovatore affidava al giullare un testo che conteneva anche la melodia, segno questo dell'esistenza di una tradizione manoscritta andata perduta e per il numero esiguo di copie e per l'esistenza di grandi sillogi le quali eliminavano i testi precedenti.

Il diverso panorama politico e culturale della corte siciliana viene a sopprimere intanto molti degli elementi peculiari della versificazione trobadorica: prima di tutto si giunge a separare la poesia dal canto (per restituirle dignità letteraria) giustificando in tal modo l'assenza di *senhal* e *tornada*; inoltre, una volta diventata letteratura "scritta", la poesia circola scevra da spunti storici, di cronaca o autobiografici ponendosi in un tempo immoto (scompare di conseguenza il *sirventese*, grande genere cantato di contenuto satirico e politico inspiegabile nel solido Stato-corte federiciano in cui l'imperatore stesso era il primo ispiratore della scuola poetica); rispetto ai trovatori infine i poeti siciliani si devono definire a rigore i veri primi cortigiani dipendenti da un (unico) signore.

La differenza che separa il *trobar clus* e il *trobar leu* si può benissimo esemplificare con il dibattito intercorso fra Raimbaut d'Aurenga, che segue la prima tendenza, e Bernat de Ventadorn, servo d'amore di Eleonora d'Aquitania, il quale segue invece la seconda. Entrambi sono attivi fra il 1150 e il 1180. I due presentano tesi opposte anche sull'amore cortese: Raimbaut (*Non chant per auzel ni per flor*) lo esalta nei suoi aspetti antimatrimoniali giungendo a proporre l'inganno nei confronti del marito e a prendere come modello Tristano. Bernat (*Quan vei la lauzeta mover*) lo re-

spinge, arrivando a rifiutare la propria condizione di amante, giacché l'amore gli si presenta solo come sofferenza e negatività assoluta. Raimbaut sostiene dunque l'etica della felicità fondata su un rapporto d'amore totale, Bernat la natura dolorosa di un amore che per definizione non conosce l'appagamento del desiderio (Varvaro 1985:210). A questa polemica interviene Chrétien de Troyes, altro autore importantissimo per i Siciliani, soprattutto per il Notaro; riporto a proposito alcuni pensieri di Costanzo Di Girolamo:

La distanza tra la posizione di Raimbaut-Tristano e quella di Bernat è ben chiara. In un certo senso, entrambi forzano, in direzioni opposte, lo spazio lirico cortese: Raimbaut propone il superamento dell'ostacolo dell'adulterio con la finzione e con l'inganno, e comunque con la perfetta intesa tra gli amanti, e teorizza un rapporto segreto ma sotto ogni aspetto felice; Bernat, al contrario, forza lo spazio cortese perché rinuncia alla condizione di amante, intendendo l'amore come una proiezione narcisistica del soggetto, e quindi come negatività assoluta (di qui il corollario della rinuncia alla poesia, che per lui si giustifica solo se è l'amore che la ispira). L'intervento dall'esterno, e da una prospettiva rigorosamente equidistante dai due, di Chrétien de Troyes appare senza dubbio finalizzato al ristabilimento dell'ortodossia (Di Girolamo *Letteratura* 1994: 94)

L'ortodossia consiste nel ribadire la fedeltà assoluta ad Amore qualunque sia la ricompensa, perché amore è frutto di libera scelta e di cuore puro e volontà ferrea. La polemica antitristaniana che attraversa per intero l'opera narrativa del grande romanziere medievale si lega così all'etica trobadorica dell'amore paradossale. Marcabru - altro poeta ispirato da vigorosa passione didattica - si comporta da moralista contro la teoria dell'amor cortese, mentre Chrétien difende con energia ma con poca fortuna il concetto dell'amore perfetto soltanto se coniugale (Malato 1989:135). Nell'ortodossia sostenuta da Chrétien non è presente solo un fattore etico ma, cosa più importante per il discorso che verrà fatto, anche l'*inventio*, dando via libera a quel processo di progressiva astrazione linguistica che i Siciliani porteranno alle estreme conseguenze. Tutto ciò rappresenta uno dei tratti differenziali fra poesia trobadorica e siciliana<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Non appare casuale se anche alla corte di Federico II la fondazione di una lirica d'arte provenzaleggiante si accompagna a una riflessione metalinguistica sulla natura essenzialmente gratuita e privata di Amore, così come è dichiarata dal caposcuola Giacomo da Lentini per esempio nella canzone «Amor non vole ch'io clami».

## CAPITOLO III

### LE ALTRE FONTI

#### Andrea Cappellano

Il trattato più noto e più importante che diffuse la concezione dell'amore come unione di natura superiore, estranea al matrimonio, è il *De Amore* di Andrea Cappellano, scritto in lingua d'oïl fra il 1174 e il 1204. Esso da un lato accoglie le teorie d'amore più diffuse e dall'altro le codifica in modo originale, dando vita a una tradizione che continuerà per tutto il Duecento e il Trecento e influenzerà profondamente la Scuola lirica siciliana, gli Stilnovisti e Dante. La *morum probitas*, l'onestà dei costumi, ovvero la gentilezza, la nobiltà di spirito è un tema di base. Il *De Amore* definisce i principali "comandamenti d'amore" e lo fa attraverso alcuni nuclei teorici. Si propone innanzitutto una definizione dell'amore in cui trovano posto e si integrano aspetti istintivi e passionali e aspetti legati all'immaginazione e alla riflessione: *Amore è una passione naturale che si origina dalla vista e dal ripensare ossessivamente all'immagine di una persona dell' altro sesso* (Cappellano 1992:14). Di qui l'importanza della vista, la cui funzione diventa un *topos* della poesia d'amore, ma anche della fantasia e della capacità di immaginazione. Segue poi il rapporto innamorato-donna: esso riflette quello feudale fra vassallo e signore: al *servitium* (il servizio d'amore) del primo deve corrispondere la concessione di un *privilegium* (beneficio) da parte della seconda, la quale non può respingere l'omaggio dell'amante, se quest'ultimo è animato da un amore puro e da gentilezza di costumi. Ancora, viene propugnata una posizione inconciliabile fra amore libero e matrimonio e si teorizza che solo il primo è vero amore (però si aggiunge anche che ciò non deve spingere al libertinaggio: vengono anzi teorizzate l'unicità del rapporto d'amore e la tendenza di quest'ultimo a giungere a un massimo di perfezione ideale). Per concludere si afferma l'esistenza di uno stretto rapporto fra gentilezza e amore: la gentilezza, cioè la purezza e la nobiltà di costumi (*morum probitas*) e di sentimenti, non dipende dalla nobiltà di sangue - si ricordi che Andrea non era un nobile -, ma dalla nobiltà d'animo e si associa di necessità al bisogno di amore (Luperini:47-8). Il primo punto

è importante perché destina all'amore lo spazio ideale dell'esperienza intellettuale, uno spazio dominato dalla meditazione, dalla fantasia, particolarmente adatto alla lirica.

Nel primo libro si legge che l'amore è assolutamente dissociato dall'idea cristiana di peccato, ed anzi esaltato e premiato nell'oltretomba, quando praticato in vita secondo i canoni della cortesia. Una concezione assolutamente inedita per il medioevo, come pure quella secondo cui la condizione peggiore (infernale, usando un termine dell'oltretomba cristiano) è riservata alle donne che praticarono la castità:

*illae omnium mulierum miserrimae, quae dum viverent, cunctis amoris intrare palatium clausere volentibus (...) omnes amoris postulantes deservire militiae abiecerunt et tamquam sibi odiosos repulerunt* (Tartaglia 1998).

Mentre una sorta di "regno intermedio" c'è per le donne che, vere e proprie lussuose, si concessero indiscriminatamente<sup>15</sup>. La dottrina di Andrea è in palese, aperto contrasto con quella cristiana e prevede un dio, Amore, che impartisce premi e punizioni. Amore è per la cortesia un sentimento nobile ma non un mero fatto spirituale, anzi, pura passione e l'adulterio il suo canone qualificante. Il raffinato gioco erotico che ne consegue è basato sul controllo del desiderio (*asag*): sono concessi il bacio della bocca, le carezze e l'abbraccio fra gli amanti nudi, mentre è escluso il congiungimento carnale.

La Chiesa ha da subito un atteggiamento di condanna, da Paolo di Tarso a Tommaso d'Aquino, prima di tutto verso la passione che travolge la ragione, e successivamente si decide di tollerare il matrimonio ai fini della procreazione in modo da evitare l'amore carnale praticato fuori da quel sacramento<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> «(...) sono le più infelici di tutte le donne che in vita chiusero il palazzo d'amore (...) e li odiarono e cacciarono via non riconoscendo assolutamente il dio d'amore per il quale essi chiedevano di militare» (Cappellano 1992:57).

<sup>16</sup> In precedenza autori come Ugo e Riccardo di San Vittore († 1141 e 1173) avevano in modo originale deciso di superare il maschile e il femminile in un matrimonio che lasciasse grande spazio all'amore, ma che si distaccasse il più possibile dalla sessualità (Dalarun 1995:47).

Riprendendo poi un passo di San Gerolamo dall' *Adversus Iovinianum*, in cui il dottore della Chiesa assimila l'amore eccessivo per la moglie all'adulterio, anche Jacopo da Varazze ribadisce la scelta di tamponare pratiche che possano essere avvicinate a quelle di sette eretiche (Vecchio 1995:135). È certo che matrimonio e fecondità, obblighi congiunti nel pensiero medievale, hanno avuto una certa influenza sull'accostamento al piacere sessuale.

L'amor cortese, onnipresente nella letteratura e nel pensiero, ha recitato forse una parte analoga? Sicuramente la dottrina di Andrea Cappellano nella sua pratica ha favorito una concezione dei rapporti erotici che esige dall'amante una perfetta padronanza del suo corpo ed è completamente diversa dalla sessualità nella cornice del matrimonio (Thomasset 1995:78-9).

Alla fine Andrea, per il timore di essere condannato, è costretto a ritrattare nel terzo libro del suo trattato (*De reprobatione amoris*). Da buon chierico esibisce un'imprevista quanto spregiudicata palinodia finendo per negare quello che per due libri aveva esaltato: la teorizzazione dell'amore libero nei suoi aspetti virtuosi e morali in contrapposizione al matrimonio si trasforma nel terzo libro nella rivalutazione del matrimonio e con la semplice amicizia fra i due sessi. La ritrattazione non sembra convincente, lasciando lo spazio alla tesi della doppia verità sostenuta dagli averroisti latini, e così nel 1277 il vescovo di Parigi, Stephan Tempier, condanna definitivamente il trattato di Andrea dopo circa un secolo dalla sua pubblicazione<sup>17</sup>.

In Italia, paese in cui la produzione lirica amorosa si sviluppa in ritardo rispetto ad altre zone d'Europa, nel 1277 la "peste" si era già diffusa. A quella data il *De Amore* risulta già conosciuto: nel 1238 Albertano da Brescia (in cospicuo anticipo dunque sul vescovo Tempier!) nel suo *Liber de amore et dilectione Dei et proximi*, cita l'opera di Andrea indicandola con le famose parole iniziali (*Amor est passio quaedam innata...*) passando quindi alla condanna definendo *pravus*, "depravato" il

---

<sup>17</sup> «Dante stesso nel canto V dell' *Inferno* ne prende le distanze, vedendo nelle sue giustificazioni teoriche una delle cause della colpa di Paolo e di Francesca. Dante riprende due aspetti della teorizzazione di Andrea: la stretta interdipendenza tra gentilezza e amore (*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende*) e l'impossibilità della persona amata di non riamare (*amor, ch'a nullo amato amar perdona*)» (Luperini 1999:47).

trattato composto da Gualtieri perché si occuperebbe solo di libidine (*cupiditas*). La lirica dei Siciliani sembra aver tenuto invece conto di quegli ideali di amore cortese banditi dalle terre d'origine. I poeti siciliani e toscani (da Giacomo da Lentini a Guittone, da Guido Cavalcanti a Dante) studiando, si potrebbe dire con Cino da Pistoia, "nel libro di Gualtieri,/ per trarne vero e novo intendimento", guardano al *De Amore* come a una *summa* sapienziale che coniuga l'autorità delle *Scritture* con la tradizione letteraria latina e cristiana, araba e cortese (Insana 1992:183).

Chi si nutre più degli altri poeti della Magna Curia degli insegnamenti di Andrea sembra il Notaro. Giacomo infatti accoglie la sfida sull'antica e dibattuta questione dell'origine e natura d'amore e la trasmette fino a Dante e Guido, pomo della discordia e causa del loro famoso dissidio. Si tratta della profonda, insanabile contraddizione fra l'essenza passionale di Amore, teorizzata da Andrea Cappellano, e la sua presunta più autentica definizione, virtuosa e tendente a Dio, affermata dai padri della Chiesa. Nettamente prevalente, negli ambienti della cultura laica è la prima concezione (Malato 1997:95-6).

*Amore è una passione naturale che si origina dalla vista e dal ripensare ossessivamente all'immagine di una persona dell' altro sesso* (Cappellano 1992:14), aveva affermato Andrea, e Giacomo da Lentini risponde con il sonetto «Amor è un[o] desio che nasce da core» continuando il pensiero del Cappellano: *ma quell'amor che stringe con furore/ da la vista de li occhi à nas[ci]mento* (vv. 7-8). Il Notaro è a sua volta seguito dai poeti che avevano accettato questa formulazione compromettente (cfr. Malato 1989:136 sgg.), Arrigo Testa e Maestro Francesco, Jacopo Mostacci e Re Giovanni più gli anonimi: dal Notaro dunque, che esalta *quell' amor che stringe con furore*, a Guido Guinizzelli, cantore del *Foco d'amor* («Al cor gentil») che *assale e già non ha reguardo/ s'elli face peccato o ver merzede* («Lo vostro bel saluto», vv. 3-4).

Lo stesso Dante, al suo esordio poetico, ha dato di amore una rappresentazione del tutto conforme a quella tradizione (VN, II):

(...) Amore signoreggiò la mia anima (...) e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria (...) che me convenia fare a tutti li suoi piaceri compiutamente (Dante 1997:2)

Per Giacomo da Lentini amore è considerato nella relazione fra il "piacimento" che viene prodotto dall'atto del *vedere* la bellezza della donna e che dunque ha sede negli *occhi*, e il "nutricamento" (nutrimento), che viene invece prodotto dalla riflessione amorosa, dall'attività fantastica del soggetto, dal suo "spirito vitale", e che ha sede nel cuore (Luperini 1999:129).

Questa teoria d'amore è esposta in tenzoni con altri poeti siciliani e toscani. Nella tenzone con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, in cui troviamo la spiegazione più chiara di quello che è l'amore per Giacomo da Lentini, ed in particolare in «Amor è un(o) desio che ven da core».

Il Notaro in una canzone composta in precedenza, «S'io doglio no e meraviglia», ai vv. 3-4, *amor lontano mi piglia/ dogliosa pena ch'io sento*, aveva evidenziato elementi di contiguità con Jafré Rudel circa il tema dell' *amor de lonh*, mettendo dunque in primo piano l'amore lontano e il conseguente dolore (Bianchini 1996:57).

Nel sonetto «Amor è un(o) desio», sempre nei già citati vv. 5-8, notiamo anche un allontanamento dalle posizioni rudeliane: l' *amor de lonh* diventa una mera possibilità all'interno del discorso amoroso (Folena 1965-'69:284).

Il vero amore, quindi, è quello che nasce dalla vista, secondo l'*arte de l'amore* che sembra presiedere alla composizione dei sonetti. Andrea a proposito dice:

Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest, unde suus possit animus immoderatum suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri, sicut plenarie supra constat esse probatum. Sed hoc verum esse in amore acquirendo profiteor: nam amorem ante cae citatem hominis acquisitum non nego in caeco posse durare (in Bianchini 1996:58)

La teoria della *visio*, da cui amore primariamente procede secondo il dettato di Andrea, occupa di conseguenza la speculazione medievale con quella sottigliezza di argomenti che lo stesso Giacomo testimonia in altri quattro sonetti, «Sì come il sol che manda la sua spera», «Or come pote sì gran donna entrare», «Lo viso mi fa andare alegramente» ed, in modo concettualmente spericolato (Damiani 1983:90), «Eo viso - e son diviso - da lo viso».

Agamben a proposito si esprime con una fine osservazione:

(...) La psicologia medievale, con un'invenzione che è fra le eredità più feconde che essa ha trasmesso alla cultura occidentale, concepisce l'amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo. Andrea Cappellano, il cui *De Amore* è considerato come la teorizzazione esemplare della nuova concezione, definisce così l'amore come *immoderata cogitatio* di un fantasma interiore e aggiunge che «ex sola cogitazione, quam concipit animus ex eo, quod visit, passio illa procedit». La scoperta medievale dell'amore su cui, non sempre a proposito, si è così spesso discusso, e la scoperta dell'irrealtà dell'amore, cioè del suo carattere fantasmatico (Agamben 1977:96).

### **Chrétien de Troyes**

Abbiamo già diverse volte accennato alla fonte più diretta dei Siciliani e, restringendo il campo, di Giacomo da Lentini in special modo, cioè il romanzo in versi oitanico nel suo autore più rappresentativo, Chrétien de Troyes. Il romanzo in versi dedica ampio spazio a discussioni sull'ideologia d'amore (basti pensare al *Tristan* di Thomas o all' *Eneas*), i romanzi in prosa si occupano invece di avventure con intrecci complicati dei quali l'amore è sì la molla scatenante, ma l'ideologia d'amore non ricopre un ruolo dottrinario<sup>18</sup>.

Nella lirica siciliana, come poi in quella successiva, siculotoscana e toscana, fino a Dante, si fa spesso riferimento a personaggi che sembrano tratti di peso dai romanzi della Francia del Nord, soprattutto quelli arturiani<sup>19</sup>. Quello che non sappiamo con precisione è se i poeti della Magna Curia abbiano letto le opere originali oppure le tante rielaborazioni esistenti all'epoca.

---

<sup>18</sup> Il romanzo oitanico si pone inoltre come stretta unione di *sen* e *matiere*, significato e intreccio narrativo che l'autore dà al suo testo nel significato didascalico preannunciato spesso nel prologo di molti romanzi (si veda Curtius 1992:425-9).

<sup>19</sup> Dante è esplicito: «(La lingua d'oïl) propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine» (Dante *Vulgari* I, x, 2:22).

Tanto per cominciare c'è un ampio uso di nomi. Quelli di Tristano e Isotta vengono utilizzati solo in paragoni amorosi, simili a quelli riscontrabili nella vicina lirica provenzale (Bianchini 1996:12):

A voi sotana - e tutto valimento,  
Né Blanziflor, né Isaotta o Morgana  
Fur prossiman' a - voi di piacimento (Anonimo)(Pagani 1968:330)

Più bella mi parete  
Ca Isaolda la bronda;  
Amorosa, gioconda,  
Flor de le donne sete (Giacomo da Lentini)(ivi:331)

Dal vostro lato  
(tanto) allungato,  
ben ho provato  
    mal che non salda:  
Tristano Isalda  
Non amau s' forte (Giacomo da Lentini) (ibid.)

C'è il caso poi di *messer lo re Giovanni* che dedica tutta la quarta strofa del suo discorso, «Donna, audite como», alla storia di Tristano e Isotta (Lazzeri 1942:496-501), un evento del tutto eccezionale. Leggiamo le parole di Guerreri Crocetti: *Un accenno così ampio e particolareggiato sorprende perché i nomi dei due amanti e il ricordo delle loro vicende ricorrono assai di rado, e in maniera evasiva, nei nostri antichi rimatori* (1977:70).

Se *messer Giovanni* è veramente identificabile con Giovanni di Brienne, suocero di Federico II, sarebbe "normale" l'accenno particolareggiato alla storia di Tristano, quasi una puntualizzazione delle proprie origini francesi.

Invece un'opera intera, il *Cligés*, sembrerebbe essere stato un testo di lettura e di meditazione frequente presso i siciliani anche alla luce delle traduzioni fatte approntare dall'imperatore. Senza nominarne in alcun modo i protagonisti, Giacomo da Lentini sembra rifarsi in modo massiccio al romanzo cristiano, specialmente la prima parte, quella più cortese ed arturiana, in cui viene raccontata la storia dei genitori del protagonista (Bianchini 1996:26). La fonte privilegiata saran-

no di conseguenza i lunghi dialoghi "dottrinari" di Alixandre e Soredamors e soprattutto il brano in cui si rivela l'amore tra i due giovani (al quale peraltro attingono anche gli altri poeti federiciani).

Osserviamo quindi da vicino l'episodio. Alixandre in un lungo monologo esamina il nascere del suo amore, legato al *topos* della *freccia d'amore* che l'ha colpito al cuore passando attraverso gli occhi, e cerca di spiegarsi il perché di questo fenomeno, finendo per ricondurlo alla bellezza di Soredamors (vv. 692-696 e vv. 702-707):

A l'uel ne m'a il rien grevé,  
Mes au cuer me grieve formant.  
Or me di donc, Reison comant  
Li darz est par mi l'uel passez,  
Qu'il n'an est bleciez ne quassez  
(...)

Li ialz n'a soin de rien antandre,  
Ne rien ne puet feire a nul fuer,  
Mes c'est li mereors au cuer,  
Et par ce mireor trespasse,  
Si qu'il ne blesce ne ne quasse,  
Le san don li cuers est espris (Chrétien de Troyes 1996:13-4)

Già Guido Favati aveva considerato Chrétien una specie di iniziatore per quel che riguarda questa teoria (cfr. Favati 1997:385-407), citando, per il Notaro, i vv. 5-12 del sonetto «Or come pote si gran donna entrare»:

Lo loco là onde entra già non pare,  
ond'io gran meraviglia me ne dònè;  
ma voglio lei a lumera asomigliare,  
e gli ochi mei al vetro ove si pone.

Lo foco inchiuso, poi passa difore  
lo suo lostrore, senza far rotura:  
Così per gli ochi mi pass'a lo core,  
  
no la persona, ma la sua figura

A questo punto bisogna ricordare, come ben fa sempre Favati, che Pierre de Blois (contemporaneo di Chrétien e vissuto per un certo periodo a Palermo per educare il giovane re Guglielmo II) (cfr. Martin 1997:346-351; Varvaro 1985:86; Bianchini 1996:28) nel suo *De Amicitia Christiana*, parlando dell'amore carnale, dice che l'immagine - la "figura" - arriva nella mente, non nel cuore come in Chrétien (Favati 1997:390). Tale differenza, è importante notarlo, è la stessa che intercorre nella poesia italiana tra i Siciliani e i "prestilnovisti" come Guittone (Avalle 1977: 68).

La teoria della visione espressa da Chrétien si ritrova in altri due sonetti di Giacomo, trattata in modo molto aderente a quello espresso dal poeta francese:

che li ochi rapresenta[n] a lo core  
d'onni cosa che veden bono e rio,  
com'è formata natural[e]mente;

e lo cor, che di zo è concepitore,  
imagina, e piace quel desio («Amor è un[o] desio», vv. 9-13)

Questi versi riprendono i vv. 724-736 del *Cligés*,

Ce meïsmes sachiez des ialz,  
Et del voirre et de la lanterne:  
Car es ialz se fiert la luiserne,  
Ou li cuers se remire, et voit  
L'uevre de fors, quex qu'ele soit;  
Si voit maintes oevres diverses,  
Les unes verz, les autres perses,  
L'une vermoille, et l'autre bloe  
L'une blasme, et l'autre loe,  
L'une tient vil, et l'autre chiere.  
Mes tiex li mostre bele chiere  
El mireor, quant il l'esgarde,  
Qui le traïst, s'il ne s'i garde (Chrétien de Troyes 1996:14)

soprattutto il ruolo degli occhi nel trasmettere al cuore la realtà esterna quale essa è: *l'uevre de fors, queus qu'ele soit e d'onna cosa che veden bono e rio, / com'e formata natural[e]mente*. Al "cuore" attraverso gli "occhi" arriva un'immagine dall'esterno reale e dunque Giacomo insiste su termini quale "figura", "immagine", "forma". Si arriva così al concetto tanto caro al Notaro, quello della "dama dipinta nel cuore". L'atto del cuore di fermare l'immagine è un atto creativo come il dipingere.

L'altro sonetto è «Sì come il sol che manda la sua spera» in cui viene esplicito il concetto dell'"amore/arciere". Leggiamo i versi 1-8:

Sì come il sol che manda la sua spera  
e passa per lo vetro e no lo parte,  
e l'altro vetro che le donne spera,  
che passa gli ochi e va da l'altra parte,

così l'Amore fere là ove spera  
e mandavi lo dardo da sua parte:  
fere in tal loco che l'omo non spera,  
passa per gli ochi e lo core diparte.

Le prime due righe non sono altro che una perifrasi dei vv. 719-720 del *Cligés*,

Que li rais del soloil n'i past,  
Sanz ce que de rien ne la quast

(la *spera* del sole corrisponde a *li rais* del testo francese, mentre l'emistichio finale del v. 2, *e no lo parte* sintetizza l'intero v. 720); il v. 8 opera nello stesso modo rispetto al v. 695 di Chrétien (*lo dardo (...)/ passa per li ochi* versus *li darz est par mi l'uel passez*).

«Sì come il sol che manda la sua spera» sembra in effetti essere, fra i sonetti di Giacomo, quello che maggiormente risente dell'influsso di Chrétien riprendendo spunti lessicali e suggestioni retoriche a tal punto da poterlo considerare una vera e propria traduzione. Nel testo-fonte sono da notare i verbi in rima *past:quast*, mentre nel Notaro troviamo *passa* oltre ai verbi *parte* (*partire*)/ *(di)parte* (*dipartire*) in rima a richiamare il *quasser* (*quast*) di Chrétien.

Il motivo principale per il quale Giacomo si rifà a Chrétien potrebbe dipendere dal modo in cui il poeta francese imposta la sua teoria della visione, non cioè come sfogo dell'animo dell'innamorato ma, con modalità riscontrate in Giacomo e nei sonetti in tenzone, come trattato d'amore, un'educazione all'amore cortese della cui origine ovidiana Chrétien si era distinto come buon conoscitore e divulgatore (Meneghetti 1994:156).

In primo piano osserviamo l'appellativo "Reison" (*Or me di donc, Reison comant*, v. 694) importante nel nostro discorso. Nel momento in cui l'individuo razionale si trova per la prima volta a contatto con l'elemento irrazionale, l'amore, è destinato a soccombere; è qui anticipato ciò che nel *Lancelot* sarà il dibattito tra Reisons e Amors, prima che Lancelot salga sulla Carretta d'infamia. In quel romanzo Chrétien fa i conti con i trovatori perché «il vero, grande amore sarà (...) presentato non solo, ovidianamente, come malattia, ma proprio come una passione che fa perdere il senso della realtà» (ivi:159).

A conferma di quanto fosse basilare la teoria della freccia personificata (immagine dell'amata) per il Notaro stanno infine altre due composizioni, il sonetto «Or come pote si gran donna entrare» e la canzone «Meravigliosamente». Nella prima la "fisica amorosa", usando un termine di Contini (Contini 1960:76), si arricchisce dello "specchio-metaforizzazione degli occhi": la figura naturale della (gran) donna ha il potere di riflettersi nel piccolo specchio degli occhi (vv. 1-2; 5-12):

Or come pote si gran donna entrare  
Per gli ochi mei, che si piccioli sone?  
(...)  
Lo loco là onde entra già non pare,  
Ond'io gran meraviglia me ne done;  
Ma voglio lei a lumera asomigliare,  
E gli ochi mei al vetro ove si pone.

Lo foco inchiuso, poi passa difore  
Lo suo lostrore, senza far rotura:  
Così per gli ochi mi pass'a lo core,

No la persona, ma la sua figura.

L'immagine e la figura sono qui elementi che esistono a priori e il cuore riceve passivamente (in «Amor è un[o] desio» gli occhi invece riverberano verso il cuore una rappresentazione della realtà quale essa è, ed è il cuore a "dipingere" l'immagine).

Il Notaro, come si può osservare, insiste sull'immaginario più che sulla realtà, la donna non è carne e ossa ma pura immagine (sempre in linea con Chrétien). È questo il punto di partenza dell'amore sottolineato da termini quali *figura*, *pintura* e simili che ritroviamo in «Meravigliosamente»: nella canzone compare per due volte la coppia di rimanti *pintura:figura* (vv. 6:9; vv. 20:23). La "pittura" della donna,

non soltanto si accampa in esso dominatrice, ma supera (...) la presenza reale della donna, che il poeta quasi non guarda, assorto nella propria visione interiore, che appare, insieme, beatificante e struggente (Pazzaglia 1986:124).

L'amante/pittore, motivo sviluppato in «Meravigliosamente», è il poeta stesso che fissa nel cuore l'immagine della donna amata. Gli occhi sono gli strumenti, il cuore l'elemento attivo simbolo della volontà individuale (e dunque non passiva).

In conclusione va detto che il sonetto è sede privilegiata per rievocazioni oitaniche come ci conferma ottimamente un lavoro di Antonelli, *"Non truovo chi mi dica chi sia Amore". L'Eneas in Sicilia* (Antonelli 1992:1-10) che vede nell'*Eneas*, all'interno del dibattito sulla natura d'amore tra Lavinia e la madre, un'altra fonte, questa volta di un sonetto anonimo in tenzone dal Vaticano Latino 3793, n. 331: «Non truovo chi mi dica chi sia Amore»:

Non truovo chi mi dica chi sia Amore,  
ove dimori, o di che cosa e nato,  
perché la gente il chiama per signore.  
Amor non è se non un nome usato,

però la gente n'è tutta 'n errore,  
per c'ogni nomo per lui è ditato,  
in lui non è né forza, né valore:  
mostrar vi voglio come avete errato.

Tre cose sono in una concordanza,  
che tegnono lo corpo in lor podere,  
le quali segnoregiano lo core:

piacere e pensare e disianza;  
de ste tre cose nasce uno volere,  
laonde la gente dice che sia Amore.

I versi sono familiari allo stile di Giacomo e del Mostacci e seguono la tenzone fra il Notaro e l'Abate di Tivoli. L'anonimo poeta parte dall'*Eneas* per la domanda indiretta dell'*incipit* e risponde con il *Cligés* (Favati 1997:386). È importante notare che soprattutto nel *Cligés Chrétien* si pone nettamente in contrasto con le ideologie amorose dell'*Eneas*: è possibile allora che tale contrapposizione sia stata avvertita dai poeti della Magna Curia? (Bianchini 1996:49).

Ancora più sorprendente è la vicinanza delle domande dei vv. 2-3

ove dimori, o di che cosa è nato,  
perché la gente il chiama per signore

a quelle dell'Orlandi o alla prima stanza di «Donna me prega» di Guido Cavalcanti (Fenzi 1999:137). Oltre alla rievocazione di temi preferiti derivati dal romanzo oitanico i sonetti - in special modo quelli in tenzone - ci offrono la spiegazione più chiara di quello che è l'amore per Giacomo da Lentini (Fiorino 1969:110). La natura, la tattica e la potenza d'amore, le reazioni di amante, la bellezza e il carattere di madonna sono problematiche da trattare a fondo esclusivamente col sonetto.

### **Ovidio**

Ultimo ma non meno importante è Ovidio, altra fonte cruciale non solamente per i Siciliani<sup>20</sup>. Nel Medioevo il poeta di Sulmona faceva parte di quel gruppo fisso di venti-trenta autori (*auctores*) classici che costituirono un canone rigido rimasto immobile per molti secoli. Alla corte federiciana arriva forse attraverso la mediazione di Chrétien de Troyes, conoscitore

---

<sup>20</sup> L'importanza di Ovidio è forse pari soltanto a quella di Virgilio (si veda a tal proposito almeno Battaglia 1995).

della lingua latina, che ne aveva attinto diversi temi. D'altronde anche il capolavoro del genere allegorico-narrativo, il *Roman de la Rose*, beneficiario di una larghissima fortuna in tutta Europa venne concepito come un'*ars amandi*, secondo l'insegnamento di Ovidio. Il lamento d'amore, motivo fondamentale della *Heroides* (Eroine), opera in distici elegiaci, fornisce invece il modello per l'*Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio: in questo caso sono le dame a parlare in prima persona delle loro passioni o della loro sorte infelice.

La tesi riconosciuta da Ovidio, ripresa poi da Andrea Cappellano, dell'ecumenicità degli effetti, sia positivi sia negativi, di Amore, è quella più diffusa e di successo nella lirica italiana delle origini (Avalle 1977:32). Aimeric de Peguilhan, che aveva soggiornato presso la corte di Federico dedicandogli la famosa *Metgia*, compose una canzone, «Cel qui s'irais ni guerreia ad Amor», in cui il provenzale fa un elenco degli effetti di Amore molto simile a quello di Andrea e di conseguenza di Ovidio. Riporto di seguito una traduzione italiana dei vv. 17-21:

Ancora più di bene trovo in Amore  
Perché rende prode la persona vile, eloquente la persona ignorante  
Prodiga la persona avara, leale il malvivente,  
Saggio il folle, istruito l'imbecille:  
Infine rende mansueto ed umile il superbo (ivi:30)

Questa canzone deve aver avuto una larga risonanza in Italia, come dimostrato dalle numerose citazioni ed imitazioni. Gli effetti benefici di Amore diventano presto un luogo comune. Cito fra gli altri ancora il Notaro riguardo Amore che ha dato coraggio ed ardimento al poeta:

Grande arditanza - e coragiusa  
in guiderdone Amor m'à data,  
e vuol che donna sia quistata  
per forza di gioia amorosa (Pagani 1968:36)

Tra i versi dell'*Ars*, degli *Amores* e dei *Remedia*, troviamo in genere i temi ossimorici del tormento desiderato, dell'odio/amore e del dolce male d'amore. È probabilmente Ovidio ad indicare la strada del *topos* delle contraddizioni di amore nella poesia latina aurea e in quella "cortese". Riporto stralci da Rinaldo d'Aquino,

Fera possanza ne l'amor reposa,  
c'ogn'amadore la dotta ed enclina,  
e dona canto e planto a cui li place (ivi:49)

e da Neri Poponi:

C'Amore a signoria  
tal che ciascun no 'l penza,  
di donar gioie e pene,  
e chi lo contraria  
o ver lui move intenza,  
ispesso lo convene  
d'affanno far diporto,  
si che pegio é che morto  
qual non è soferente (ivi:50)

Anche i latini vivono l'"assurdità" di amare perdutamente una donna che sovente li disdegna (i *delicta* di Lesbia o di Cinzia) (cfr. Alfonso 1990:21-2; Fedeli 1990:121-155). Ma il problema, già segnalato in apertura del primo capitolo, è nel fatto che la donna li tradisce, e qui si misura la lontananza dai poeti cortesi medievali

il cui tormento fisso non è mai la "disonestà" della donna, tutt'altro. La gaudiosa sofferenza dell'amore lontano non serba alcuna memoria dell'algolagnia furiosamente realistica degli elegiaci aurei (Gigliucci 1990:22).

Tuttavia il punto fondamentale dell'età ovidiana, l'erotismo, viene annullato proprio dall'esercizio cortese della misura, della ragionevolezza. Secondo C.S. Lewis i "dolci insegnamenti" del poeta di

Sulmona, pur facendo scuola dal XII secolo in avanti, furono "frintesi" dai poeti medievali e l'ironia sottintesa dei suoi versi decisamente rimossa (Lewis 1966:I, 9).

Tutta una serie di nomi citati nella lirica siciliana dimostra la maggiore vicinanza della lirica provenzale. Si tratta, come si è visto nel paragrafo precedente, soprattutto di nomi come Tristano ed Isotta o Paride ed Elena. Unici nomi ovidiani sono quelli di Piramo e Tisbia che compaiono in «Amore in cui disio ed o speranza» di Pier della Vigna:

e direi como v'amai lungiamente  
più ca Piramo Tisbia dolzemente

Pier della Vigna è l'unico poeta della Scuola siciliana a citare gli amanti ovidiani e, a quanto pare, quello che conosceva bene Ovidio utilizzando abbondantemente nelle sue opere latine (cfr. Paratore 1965:117-63).

Si prendono le mosse ma naturalmente si converge sulle posizioni ovidiane - o almeno il suo retaggio speculativo - nei temi fondamentali di ideologia amorosa dibattuti come ormai ben sappiamo nella sede eletta per le sottili disquisizioni dottrinali, appunto il sonetto, la creazione metrica più intrigante dei Siciliani.

Della tecnica ci occuperemo di seguito mentre riguardo al contenuto abbiamo asserito che nei sonetti si trovano, in forma di proposta e risposta di puro stampo retorico (giova ancora ripetere che la cultura e la formazione dei poeti della corte federiciana è fondamentalmente retorica) i dibattiti più accesi circa l'ideologia d'Amore ripresi da Ovidio e diffusisi con le traduzioni fatte preparare da Federico delle opere cristiane che tanto devono al poeta latino (il *Cligés* lo confessa già nel prologo)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Stando a quanto affermato nel prologo del *Cligés*, Chrétien avrebbe inoltre composto in precedenza alcuni poemetti di matrice ovidiana: *Commandemenz Ovide*, *Art d'Amors*, *Mors de l'espaule* (che rifà la leggenda di Pelope), *Philomena*. Si tratta di testi tutti perduti, salvo il *Philomena*, conservato, ma in una versione molto ringiovanita, entro un duecentesco *Ovide moralisé* (si vedano Meneghetti 1994:151; 159-160 - Chrétien de Troyes 1996:3).

È ovviamente il creatore del sonetto, Giacomo da Lentini, sempre in «Si come il sol», colui che maggiormente risente dell'influsso di Chrétien, ad uscire allo scoperto. Osserviamo i vv. 12-14:

e due cori insemora li giunge,  
de l'arte de l'amore sì gli aprende,  
e face l'uno e l'altro d'amor pare

forse è proprio quell'*arte de l'amore* del v. 13 a dare il senso non solo di questo sonetto ma di tutto il genere: *l'ars amandi* e i suoi derivati (non ultimo, se non il primo, almeno per i Siciliani, il monologo in precedenza esaminato del *Cligés*) costituiscono la base e il motivo di tanta poesia siciliana (si rimanda all'acuta analisi di Menichetti 1975:15).



## CAPITOLO IV

### LA FORTUNA CRITICA DELLA SCUOLA POETICA SICILIANA

I primi trovatori giungono in Italia un po' per volta sin dalla fine del XII secolo e trovano accoglienza nelle corti signorili settentrionali. Essi aumentano poi di numero nei primi anni del Duecento, quando la crociata contro gli Albigesi (1208-29), distruggendo le basi socio-economiche delle corti occitaniche, li obbliga a emigrare in cerca di occasioni di lavoro più favorevoli.

L'etica profana dell'amore cortese fu combattuta dalla Chiesa di Roma come eresia. Quale che fosse la relazione fra il catarismo, setta particolarmente forte nel sud della Francia, e la grande cultura cortese fiorita pressoché contemporaneamente negli stessi luoghi, non c'è dubbio che la crociata contro gli Albigesi non si limitò ad estirpare la mala pianta dell'eresia, ma determinò anche in modo irreversibile il tramonto di quella civiltà. In particolare, non poteva avere cittadinanza all'interno della comunità cristiana la concezione dell'amore che celebrava apertamente l'adulterio: fu perseguitata come una peste, come il frutto avvelenato di quella *haeretica pravitas* che, in spregio del matrimonio, sembrava aver rovesciato il detto paolino, *melius est nubere quam uri*, nel suo contrario, *melius est uri quam nubere* (Tartaglia 1998:3-4).

Sulla ribalta vi sono stati feudali come la contea di Savoia, i Marchesati di Monferrato e di Saluzzo, dei Del Carretto (Savona), dei Malaspina (Lunigiana), ma anche signorie di base cittadina, come quella dei Da Romano, con centro a Verona e a Treviso, o degli Estensi di Ferrara: queste ultime, non diversamente da Mantova e da Verona, o, in Toscana, da Pisa, aperte anche alla cultura epico-romanzesca d'oïl, praticamente posteriore e subito acclimatata in ambiente cittadino e borghese. In queste corti la poesia trobadorica trova alimento, svolgendo una funzione anche politica in un'epoca di fragili alleanze e feroci lotte politiche in cui si distinguono i fratelli Alberico ed Ezzelino da Romano. Non sorprende pertanto la nascita e lo sviluppo di un trobadorismo autoctono, di lingua occitanica, opera, come il suo modello diretto, di professionisti sempre più ingiulla-

riti, ma che trapiantato in ambiente cittadino, a Genova come a Bologna, può divenire appannaggio di elementi borghesi, mercanti, notai, podestà (Formisano 1994:137).

Questo dato non è da sottovalutare perché preannuncia la collocazione sociale dei poeti della scuola siculo-toscana, di area toscano-emiliana, e l'interesse per la poesia dei notai bolognesi fra Due e Trecento. La protezione di Alberico da Romano offre le condizioni materiali per l'opera di sistemazione "scolastica" di Uc Faidit (Uc de Saint Circ), il *Donat Proensal*, una grammaticetta provenzale composta nel 1243 su richiesta di Giacomo da Morra, funzionario della corte di Federico II, ad uso del pubblico ignaro della lingua e delle regole del *trobar* (cfr. Roncaglia 1987:120-2; Di Girolamo 1994:109).

In Italia meridionale Federico II, stando almeno ad alcune fonti, sembra piuttosto freddo nei confronti dei versi di circostanza che ne salutano l'incoronazione a Roma nell'autunno del 1220 (Formisano 1994:137). È stato inoltre spesso detto come *Minnesänger* e trovatori non abbiano incontrato i favori del *Puer Apulie* denunciando in lui mancanza di *largueza*. È da un canzoniere provenzale, tuttavia, ricevuto forse in dono da Ezzelino da Romano in occasione dell'alleanza politica del 1232, che i poeti della Magna Curia avrebbero appreso i tratti essenziali della lirica trobadorica e cominciato a rimare (cfr. Roncaglia (1983) 1985:415; 1984:33-147). Il Notaro traduce «A vos, midonz, vuoill retrair' en cantan» di Folquet de Marselha, molto probabilmente contenuto in quel codice, ricavandone «Madonna dir vo voglio», il componimento che apre il codice Vaticano Latino 3793 e che, tradizionalmente, segna l'inizio della Scuola.

A questo punto potremmo chiederci se eventualmente circolasse già prima di Federico II poesia trobadorica in Sicilia. Agli inizi degli anni Ottanta, Aurelio Roncaglia - e dopo di lui altri studiosi - sostiene la tesi secondo la quale l'inizio della poesia lirica provenzaleggiante in volgare italiano va posticipato (Roncaglia 1987:142-3), a partire cioè dalla diffusione in suolo siciliano delle trascrizioni di poesie provenzali provenienti da Uc de Saint Circ. Il grande studioso dall'alto della sua autorevolezza ritiene senza mezzi termini impossibile un'attività poetica antecedente quell'epoca.

Tuttavia è difficile credere che nelle corti dei re Normanni, se non altro in quella di Guglielmo II, che aveva sposato Giovanna figlia di Eleonora d'Aquitania - Eleonora, nipote del più antico trovatore che conosciamo, aveva protetto trovatori e diffuso la loro cultura nei paesi di cui era divenuta regina - non circolassero scritti di poeti provenzali. Come si può tranquillamente supporre che non ne avesse avuti con sé Enrico VI, che era un *Minnesänger*, cioè un poeta germanico imitatore dei trovatori? Come si può altresì presumere che nessun testo di poesia provenzale sia stato portato in Sicilia con Costanza, della quale, figlia di Alfonso II d'Aragona e sorella del re Pietro, entrambi noti protettori di trovatori e anch'essi poetanti in provenzale, nonché vedova del re Imre d'Ungheria che aveva accolto trovatori nel suo lontano regno (Panvini 1989:XXXIV), si può a diritto dire che era nutrita di cultura provenzale?

Certamente una tesi come quella sostenuta dal dotto filologo può solamente sminuire il maggior vanto culturale della Sicilia del XIII secolo, cioè quello di aver dato l'esempio di poesia lirica dotta in un volgare italiano quando ancora nel centro-nord dell'Italia paese il volgare muoveva i primi passi; infatti, se, come alcuni dicono, la "cosiddetta" Scuola siciliana avesse avuto inizio solo nel 1234, quando per giunta Federico II, rimanendo a lungo lontano dalla Sicilia, si spostava fra città dell'Italia centrosettentrionale, quel vanto della Sicilia, a lungo dai più riconosciuto, perderebbe di molto, se non tutto, il suo fondamento.

Fra l'altro è stato messo in discussione non solo la data ufficiale di nascita della Scuola poetica siciliana, ma anche il numero effettivo dei poeti appartenenti al movimento più corale ed unitario della tradizione letteraria italiana; ciò è avvenuto sulla base di recenti ritrovamenti ma anche di ipotesi, spesso avventurose. Ma procediamo per ordine. Escludendo le tesi di Roncaglia, i rimatori siciliani<sup>22</sup> per tradi-

---

<sup>22</sup> Uno schematico elenco dei rimatori siciliani vede con i sovrani Federico II, il suocero Giovanni di Brienne, Manfredi, Enzo e Federico d'Antiochia, poetare dignitari di corte, giovani delle famiglie nobili del regno come Iacopo Mostacci e Rinaldo d'Aquino, falconieri di Federico, Giacomino Pugliese e Iacopo d'Aquino. Poi ci sono i notai e giuristi come Giacomo da Lentino, il caposcuola, Pier della Vigna, Stefano Protonotaro, Guido e Odo delle Colonne. A parte troviamo Cielo d'Alcamo, più legato al teatro e alla giullaria, e i "non insulari", i più tardi rimatori toscani Folcacchiero de' Folcacchieri di Siena, Paganino

zione cominciano la loro attività nel 1220 circa (poco dopo l'incoronazione di Federico II come imperatore (dal 1198 era re di Sicilia) e la terminano bruscamente nel 1250 con la morte dello Staufen. Il tanto discusso nome "Scuola siciliana" invece lo si deve a Dante il quale, nel *De vulgari eloquentia* (I, xii, 2-4), definisce l'attività del gruppo<sup>23</sup>.

Ancora, Gianfranco Contini aprendo la sezione della sua silloge *Poeti del Duecento* dedicata ai rimatori di Federico II, ci ricorda come la definizione "i Siciliani" sia presente anche presso il Petrarca:

"I Siciliani", come dirà Petrarca nel *Trionfo d'Amore*, è espressione [per] (...) designare nel loro insieme i nostri primi rimatori cortesi, i trovatori in volgare d'Italia; insomma, la colonia italiana della poesia occitanica, parallela, con qualche decennio di ritardo, alla francese del Nord, al *Minnesang*, alle *cantigas de amor* gallico-portoghesi (Contini 1960:175).

È un dato di fatto che la Scuola poetica siciliana nel XIII secolo gioca un ruolo essenziale nella fortuna dei trovatori: 1) nella diffusione in suolo italico dei loro lavori; 2) per i calchi linguistici e metrici; 3) per i casi ben documentabili di traduzione diretta. Leggendo i poeti della Magna Curia il lettore, anche profano, si accorge della stereotipia di temi e modi espressivi giungendo a pensare che queste liriche non siano altro che mere esercitazioni di stile, un pedissequo ricorso alle fonti francesi. I poeti siciliani sono rimproverati di non aver voluto dare una rappresentazione drammatica e psicologicamente realistica dei propri

---

da Sarzana, Arrigo Testa di Arezzo e Compagnetto da Prato. Per finire un genovese, Percivalle Doria, unico a lasciare una composizione in provenzale.

<sup>23</sup> «Comincerò esaminando l'intelligenza nell'esame del siciliano: in effetti questo volgare sembra avocare a sé una fama superiore agli altri, perché tutto ciò che gli Italiani fanno in poesia si può dire siciliano e perché conosco molti maestri dell'isola che hanno cantato con gravità, come nelle celebri canzoni: «Ancor che l'aigua per lo foco lassi» e «Amor, che lungiamente m'hai menato». (...) tutto ciò che, a quel tempo, i migliori spiriti italici producevano veniva fuori innanzitutto dalla reggia di cotali sovrani [Federico e Manfredi, N.d.R.]; e poiché la Sicilia era sede regale, è avvenuto che tutto ciò che i nostri predecessori composero in volgare si chiama siciliano: cosa che noi dobbiamo aver per certa e che neppure i nostri posteri potranno mettere in discussione» (DVE 1995:31; 33).

sentimenti preferendo invece la celebrazione di "rituali" con personaggi fissi: Amore, la donna ed il poeta. Anche le situazioni sono altrettanto ricorrenti e prevedono i modi del servizio amoroso, gli effetti contraddittori di Amore, la donna ora crudele ora pietosa ecc. Si è parlato di astrazione psicologica, di maniera, di eleganti arabeschi "cesellati" da abili artigiani atti a stilizzare la tematica provenzale; di artificialità insomma, con il pericolo di svisare ed impoverire di significazione spirituale le stesse fonti trobadoriche.

I siciliani, sia per la mutata situazione storica sia per l'indole epica e marginale della loro attività poetica, non intesero la natura simbolica di queste metafore realistiche [dei provenzali], riducendo il retaggio trobadorico a un frigido formulario di astratte finzioni e, al più, concependo l'amore cortese come fattore distintivo del poeta-cortigiano (Del Monte 1965).

Diamo un'occhiata ad esempio alle strutture: i poeti federiciani attingono alla lingua d'Occ la tecnica compositiva, le rime e gli schemi, visto che il provenzale possiede regole rigide. Dalla lingua d'Oïl, lingua pratica, sono prese invece le tematiche, soprattutto quelle legate all'ideologia d'Amore. La studiosa Simonetta Bianchini ci informa inoltre che gli argomenti (*matiere et san*) desunti dal francese sono «sviluppati talvolta secondo direttive forse più "moderne" e meno "cortesi", ma che sempre da quella letteratura prendono lo spunto» (Bianchini 1996:47 e n)<sup>24</sup>.

Tuttavia i "prestiti" sono rigorosamente selezionati allo scopo di creare un sistema, un canone poetico originale. Gli stessi poeti occitanici ai quali i Siciliani attingono sono in numero esiguo ed appartengono alla fine del Millecento e i primi del Duecento, segno questo che i nostri primi poeti avevano bene in mente quale discorso seguire all'interno della *fin'amor*. Il preferito appare Folquet de Marselha (attivo fra 1179 e 1195), anch'egli dilettante colto e di origine borghese, co-

---

<sup>24</sup> La studiosa fa di questo ragionamento una logica conseguenza di quanto diceva l'Antonelli riguardo a Giacomo da Lentini. Il Notaro anche se usava schemi metrici identici a quelli trobadorici non collegava mai un calco strutturale con uno semantico (Landoni 1996).

me i funzionari della Magna Curia, ed interessato a discettazioni filosofico-scientifiche sulla nascita di Amore in cui sono presenti similitudini, antitesi e paradossi al posto dei tropi (Brugnolo 1995:318).

A favore dei siciliani si potrebbe dire che risulta vistosamente estraneo alla versificazione duecentesca quel requisito di originalità che è invece essenziale ai moderni, e che fa dell'idea romantica di creatività qualcosa di radicalmente diverso rispetto ai parametri in cui si inscriveva l'arte del XIII secolo. Il lettore medioevale trovava piacevoli quei testi che gli confermavano quanto già sapeva e che gli consentivano di vedere collocata ogni cosa al suo posto nel modello del mondo, soddisfacendo a un bisogno sempre insorgente di codificazione, sistemazione e formalizzazione<sup>25</sup>.

Errore sarebbe di conseguenza attribuire importanza a nozioni come "originalità", "innovazione", "trasgressione", o, peggio "spontaneità". Eppure un errore del genere lo hanno commesso i provenzalisti del XIX secolo, fra tutti valga la famosa dichiarazione del Diez secondo il quale tutto il *corpus* dei trovatori potrebbe essere stato scritto da un unico poeta. In realtà nessuna delle poetiche medioevali si propone come valore estetico l'innovazione ad ogni costo o l'automatica traduzione in poesia di esperienze esistenziali. La tautologia di forme e situazioni ascritta alla lirica siciliana è allora un giudizio un po' riduttivo. Come verrà detto ampiamente riguardo alla tecnica poetica di Giacomo da Lentini, il codice poetico trobadorico viene soltanto reinterpretato ricorrendo ad una rigorosa selezione formale che non impoverisce ma innova proponendo un modello nuovo di poesia.

Comunque un tentativo di uscire fuori dal convenzionalismo transalpino si avverte non solo nel capogruppo Giacomo da Lentini ma anche in Iacopo Mostacci il quale filosoficamente riflette sull'impeto amoroso. Egli intende l'amore come una forza esterna all'uomo, ma non convinto, pone una *quaestio* agli esperti (e non si tratta solo di poeti, ma anche di dottori e di saggi) nel sonetto «Solicitando un poco meo sapere», affinché possano determinare l'*ars amatoria* come se fosse una scienza: *Ma cio che e, da voi lo voglio odere:/ pero ve ne facc'eo sentenzatore*. Fra gli altri risponderà Pier della Vigna con il suo sonetto

---

<sup>25</sup> Sul modello medievale del mondo si veda fra gli altri Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Bari, 1983.

«Però ch'Amore non si po' vedere», e sosterrà che l'amore è una forza che attrae come la calamita attira il ferro, e proprio per virtù della sua natura invisibile è tanto più nobile.

La nostra ricerca punta sull'utilizzo della lingua quale strumento per affrancarsi dalla tradizione trobadorica. È nella lingua che va trovata la novità:

Il nuovo, in un periodo in cui la tradizione è costituita dalla scrittura in lingua non italiana, può identificarsi con lo stesso livello strumentale, cioè con la lingua della scrittura, nuova in quanto solo ora adibita alla produzione scritta del bello (Landoni 1997:12).

Lo scrivere in una lingua che non fosse il tradizionale latino<sup>26</sup> rappresentava una sfida, e il nuovo, cioè la scrittura, doveva allora avere il compito di creare il bello, il *bonum factum*.

Giacomo, consapevole dell'estrema stereotipia delle tematiche consentite, risolse il divario fra contenuto ed espressione a favore della seconda con un uso quasi ossessivo di paragoni, ripetizioni, accumuli e sinonimi fino a celare il messaggio del contenuto poetico: lontano dagli estremi di certa prima poesia occitanica ma tendente così verso l'astrazione. Ne derivano situazioni come la difficoltà della manifestazione verbale, l'incertezza della parola o meglio, il timore della parola associata alla tirannia di Amore (che troviamo nel Notaro in «Uno di sio d'amore sovente»). Ci troviamo davanti ad un tema topico in tutta la Magna Curia, forse la dichiarazione di fragilità di una lirica in una nuova lingua volgare.

Nel caso della letteratura italiana e della nascita di una lirica d'arte nostrana, la volontà di rompere i ponti con la prassi poetica verrebbe così ad essere più importante rispetto alla continuità. A Giacomo

---

<sup>26</sup> Non si dimentichi che la maggior parte della produzione curiale era in latino: i *dictamina* di Pier della Vigna, la commedia comico narrativa *Paulinus et Polla* (1229) di Riccardo da Venosa, l'epopea sveva *De rebus Siculis carmen* di Pietro da Eboli mostrano come il latino fosse ancora capace di ricche possibilità espressive e di affrontare tutti i temi proprio quando nasce la poesia siciliana. Probabilmente non è per censura ma per la sua ancora scarsa espressività se viene affidato al volgare il tema amoroso.

da Lentini e agli altri rimatori federiciani avrebbe interessato soltanto proporre e sviluppare una nuova poesia più che presentare un'esperienza amorosa (e il suo insegnamento morale, sulla scorta di Andrea Cappellano):

non il "servizio d'amore" è al centro della poesia dei Siciliani, e neppure, (...) la donna, ma l'amore stesso in quanto realtà ontologica<sup>27</sup> o fenomeno naturale, la cui descrizione coincide con l'atto stesso del poetare (...) (Brugnolo 1995:327).

La lingua, dunque, è senz'altro nuova, il siciliano illustre, ma quel che più conta, ribadiamo, è il *linguaggio*, sottoposto a raffinata elaborazione retorica a compensare la perdita dell'elemento vocale e melodico conseguente al divorzio fra parole e musica, prima fase di una programmatica selezione:

(...) la siciliana, può apparire a prima vista la [lirica] più scolastica e monotona, aulica e rarefatta, la più povera di riferimenti concreti e di richiami documentabili a tradizioni diverse, la sola che dissocia la poesia dalla musica (...) (Folena 1965-'69:286).

La tesi del divorzio della lirica dal canto è oggi considerata discutibile almeno in parte anche se in passato sono stati comunque avanzati dubbi. I sostenitori della "poesia da lettura" hanno presupposto che il lavoro svolto dai Siciliani sui testi-fonte sia avvenuto al cospetto di manoscritti, di testi non eseguiti musicalmente da giullari (Di Girolamo 1994:299).

È innegabile che il divorzio fra poesia e musica sancito dai Siciliani ci prospetta una prassi e una poetica ben diverse da quelle che reggono la lirica d'arte provenzale fondate sulla parola cantata e musicata. Nella Magna Curia di Federico II la dottrina cortese si vede ridotta a fatto tematico. Nel nuovo contesto politico-culturale in cui l'elemento direttivo è rappresentato dal potere regio, le tensioni di classe che sono alla base del-

---

<sup>27</sup> Seppur con i dovuti limiti, visto che l'elevazione dell'Amore a principio morale è un merito tutto guinizzelliano e stilnovistico. Giacomo da Lentini tuttavia si avvicina allo Stilnovo nel momento in cui insiste sulla visione-rivelazione e sull'immagine come fonte di piacere.

la *fin'amor* e che ne garantiscono la collocazione sociale, diventano assolutamente irrilevanti; in ogni caso, non vi è posto per il "paradosso amoroso" e per il programma educativo che esso comporta, o, meglio, quel paradosso e quel programma restano sullo sfondo come elementi inattivi, isolati sulla carta a livello di fatti linguistici accettati in blocco insieme al modello. In questo contesto risulta di estremo interesse riportare in ballo il fattore etico insito nelle opere di Chrétien; per una lirica d'arte italiana di tipo morale o politico si dovrà attendere una nuova *translatio*, questa volta dalla Magna Curia ai comuni toscani, dove la riscoperta del provenzalismo da parte di Guittone d'Arezzo (1225-1293) troverà alimento nelle infuocate contese di parte (Fabio 1968:60). Di qui l'emarginazione della metafora feudale, di cui sopravvive il ricordo nell'equiparazione dell'amata al *senhor*.

Il tema poetico della nobiltà di spirito<sup>28</sup> contrapposta a quella data dalla nascita potrebbe servire come punto di partenza per l'esplorazione dell'ideologia della Scuola poetica siciliana. Questo *topos* che enfatizza e glorifica cortesia ed individualismo faceva già parte del repertorio dei trovatori dai quali i Siciliani lo hanno ereditato. Tuttavia nella poesia della Magna Curia questo tema diventa una problematica poetica centrale che, cosa significativa, l'imperatore svevo non scoraggia<sup>29</sup>. Una piccola tenzone fra Rustico di Filippo e Bondie Dietaiuti - poeti "cortesi toscani" anche se il secondo è stato inserito da Panvini nelle sue già menzionate *Rime* - può servirci da esempio per illustrare la succitata problematica. Il dibattito poetico è incentrato su una polemica fra due cavalieri innamorati della stessa dama. Un pretendente è di nobile schiatta mentre l'altro è dotato di cortesia. Quale fra i due è il più degno?

---

<sup>28</sup> Il *topos*, frequente nella letteratura latino-medievale e ripreso nel XIII secolo, risale al filosofo Seneca (*Lettere*, 44, 5). Curtius ci riferisce che venne discusso alla corte federiciana anche nella commedia *Paulinus et Polla* (1229) di Riccardo di Venosa, unica importante opera latina in versi composta nel regno, rappresentata in presenza dell'Imperatore (Curtius 1992: 202-3)

<sup>29</sup> Nel sonetto «Misura provedenza e maturanza» attribuito a Federico II l'imperatore offre una definizione della nobiltà diversa da quella attribuita da Dante all'imperatore in *Convivio* (IV, III, 6), «e dopo aver asserito la supremazia del „bon senno" sulla nobiltà e detto che „della ordinata costumanza/ discende gentilezza fra la gente", ammonisce convenzionalmente l'„omo ch'è saggio" che "non s'alzi troppo...", ma tuttora mantegna cortesia"» (Folena 1965-69: 287-8).

Due cavalier valenti d'un paraggio  
Aman di core una donna valente;  
ciascuno l'ama tanto in suo coraggio  
che d'avanzar d'amar saria neiente.

L'un è cortese ed insegnato e saggio,  
largo in donare ed in tutto avenente;  
l'altro è prode e di grande vassallaggio,  
fiero ed ardito e dottato da gente.

Qual d'esti due è più degno d'avere  
Da la sua donna ciò ch'e' ne disia,  
tra quel c'ha 'n sé cortesia e savere

e l'altro d'arme molta valentia?  
Or me ne conta tutto il tuo volere:  
s'io fosse donna, ben so qual vorria.

(Rustico di Filippo, «Due cavalier valenti d'un paraggio», in  
Panvini 1962:648-50)

Non ci sorprende il fatto che Bondie Dietaiuti, poeta al limite fra "Siciliani" e "Siculo-toscani" e direttamente influenzato da Giacomo da Lentini, dia la sua preferenza al pretendente dotato di cortesia.

I poeti federiciani non hanno fondato una ideologia (o un'etica che dir si voglia) amorosa vera e propria basata sui dettami del *De Amore* di Andrea Cappellano o sul *Cligés* di Chrétien de Troyes (che pur erano stati per loro testi fondamentali), ma una psicologia dell'amore fondata piuttosto sulla conoscenza e sulla verità<sup>30</sup>. Si parte dalla teoria della "nascita di amore dal piacere" confermata dalla prima delle canzoni amorose di Guittone, «Se da voi, donna gente» (vv. 5-6) *ché da cosa piacente/ savemo de vertà ch'è nato amore* e infine rielaborata con maggior

---

<sup>30</sup> A conferma di quanto affermato stanno le parole di Federico II nel prologo del suo trattato di falconeria *De arti venandi cum avibus*: «Intentio vero nostra est manifestare in hoc libro (...) ea quae sunt, sicut sunt» (La nostra intenzione è di illustrare in questo libro (...) le cose che sono, così come sono) (Horst 1996:166).

spessore dagli Stilnovisti. La dottrina appartiene naturalmente a Giacomo da Lentini esposta prima nel suo sonetto «Solicitando un poco meo sapere» (vv. 9-10): *Ben trova l'om una amorsitate/ la quale par che nasca di piacere (...)*, e successivamente in «Amor è un[o] desio» (vv. 1-4):

Amor è un[o] desio che ven da core  
per abondanza di gran piacimento;  
e li occhi in prima genera[n] l'amore  
e lo core li dà nutricamento.

ma si complica e modifica, ancora all'interno dei Siciliani, in un adespoto, «Con gran disio pensando lungamente» (vv. 12-19):

E par che da verace piacimento  
Lo fino amor discenda  
Guardando quel ch'al cor torni piacente;  
ché poi ch'om guarda cosa di talento,  
al cor pensieri abonda,  
e cresce con disio immantenente;  
e poi dirittamente  
fiorisce e mena frutto

La studiosa Spampinato Beretta fa risalire questa seconda interpretazione ad una composizione di Aimeric de Peguilhan (attivo nel 1190–1221), «Ancmais de ioy ni de chan» (vv. 42-4) (*sapchan qu'Amors es fina bevolensa/ que nays del cor e dels huelhs, sens duptar,/ que l'uelh la fan florir e.l cor granar*) (Spampinato Beretta 1999:115), con un riscontro che attesta non soltanto una generica conformità di dottrine, ma una diretta relazione con il modello trobadorico, relazione che caratterizza particolarmente la produzione dei “Siculo-toscani”, segnata da un gusto assai più letterariamente allusivo e “topico”, riferibile a letture ed esperienze provenzali particolari (ivi:116).

Aimeric godette di larga risonanza in Italia, forse in seguito al suo lungo soggiorno presso i signori di Monferrato, gli Este, i Malaspina (Bologna 1987:127-30) ed infine presso la corte di Federico II, per il quale scriverà la celebre *Metgia* (1220), com'è dimostrato dalle numerose citazioni ed imitazioni, sia tra i “Federiciani” che oltre. Le citazio-

ni di Aimeric nei poeti federiciani, tuttavia, sempre secondo la studiosa, riprendono temi, immagini o similitudini (una ha particolare successo: quella della calamita<sup>31</sup>) che non pertengono mai agli aspetti dottrinari della genesi e della fenomenologia d'amore.

Solo i Siculo-toscani a questo punto deriveranno dal trovatore i temi riferentesi al dibattito trobadorico sull'amore cortese ed i suoi effetti, con un ampliamento tematico anche nei confronti di una delle fonti predilette dei poeti svevi.

In un altro testo di area siciliana, «Vostr'orgogliosa ciera», attribuito da due codici al Notaio Arrigo Testa da Lentino ma di solito messo fra le false attribuzioni del Notaro, compare pure il dualismo "occhi" - "cuore", ma si dice che *sol la vista lo prende/ ed in cor lo notrisce*, assegnando al cuore una parte più passiva di custodia e nutrimento dell'amore, nel rispetto di quanto codificato dal trattato di Andrea Cappellano nel solito passo «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione» e da Giacomo stesso, il quale nell'elaborazione della sua teoria differisce da quanto scrive Aimeric proprio intorno al problema della cooperazione degli occhi e del cuore.

In un sonetto adespoto di ambito extra federiciano, «S'ha torto voglio gli occhi giudicare», nei vv. 2-6 il poeta afferma, invece, che gli occhi partecipano dell'amore solo nella misura in cui lo concede il cuore:

inver di loro nonn-aio dritta fede,  
ché 'l core è quello che mi face amare;  
e provo al core ch'egli è que' che vede,  
e gli occhi accio neiente hanno che fare,  
se non quanto lo core lor concede (Gresti 1992:112)

Un poeta "al limite" fra "Siciliani" e "Siculo-toscani", Bondie Dietaiuti, con ambizioni più drammatiche e psicologiche, pone direttamente in contrasto occhi e cuore in un suo sonetto, «Gl'occhi col core stanno in tenzamento» ai vv. 1-6:

---

<sup>31</sup> Si veda il sonetto «Però c'Amore no si pò vedere» di Pier della Vigna (vv. 9-14): *Per la vertute de la calamita/ como lo ferro at[i]ra no si vede,/ ma si lo tira signorevolmente;/ e questa cosa a credere mi 'nvita/ c'Amore sia, e dâmi grande fede/ che tutor sia creduto fra la gente.*

Gl'occhi col core stanno in tenzamento  
e dicono conquisicano il core,  
e lo core risponde con tormento:  
non ci aio pecca, nanti fue l'Amore;  
e voi vedeste cosa a piacimento,  
onde no' siamo in pena ed in dolore

Amore interviene e sentenza:

ma'l core, chè signor dela magiune,  
costringea gli occhi a veder lo peccato  
e colpa cui li piace e pon cagiune

Per riassumere, fuori dall'ambito strettamente "siciliano", dominato dal modello lentiniano, il motivo del percorso occhi-cuore si complica ed assume polemicamente configurazioni nuove o riadattate, sino a Cavalcanti, il quale dispiegherà sulla natura e fenomenologia d'amore il maggiore e coerente impegno di teorizzazione, creando intorno agli occhi e al cuore un complesso serbatoio lessicale, che va dai ben noti spiriti alla mente, all'anima, ecc. con un arricchimento della distinzione interno-esterno finora connessa esclusivamente al rapporto "occhi-cuore".

Non va infine trascurata (o guardata con sospetto e pregiudizio), solo perché enfatizzata oltre misura da quelli che Contini chiama i professori dell'Ottocento (Contini 1960:145), la tenue vena popolareggiante che si insinua tra le auliche canzoni dei nostri poeti. Questa vena è prima di tutto episodica e poi non è del tutto estranea al buon gusto dell'epoca. Anche presso le più raffinate esperienze letterarie medievali esisteva la curiosità per modalità poetiche che non appartenevano al sublime.

Parlando di "popolareggiante" dobbiamo riferirci al contrasto amoroso, ai testi dialogati, e magari anche delineare una tipologia all'interno del genere. Anche in questo caso l'imitazione, e in primo luogo quella lessicale, gioca un ruolo fondamentale (Fabio 1968:74). Proprio la lingua, nei contrasti italiani, sembra cristallizzarsi nel suo repertorio, e nonostante il genere si sottragga difficilmente ad influenze più raffinate, rimane tuttavia in ritardo rispetto alle esperienze stili-

stiche auliche e porta con sé modi antichi anche oltre lo Stilnuovo e Dante, fino al Carducci nella cui opera troviamo numerosi dialoghi trecenteschi (Fiorino 1969:95). Appartengono ai contrasti i seguenti componimenti, tutti canzoni: «Dolce coninzamento» di Giacomo da Lentini; «Dolze meo drudo, e, vatene!» di Federico II; «Donna, di voi mi lamento» di Giacomino Pugliese; «L'amor fa una donna amare» e «Per lo marito c'ho rio» di Compagnetto di Prato; il «Lamento per la partenza del crociato» di Rinaldo d' Aquino, canzone di donna riconducibile a un genere diffuso in tutta la Romània. In «Dolce coninzamento», un testo molto ambiguo e che si presta a differenti modi di lettura, l'interlocutrice è una tipica malmaritata che lamenta la freddezza del marito. Il componimento di Giacomo attinge prima di tutto alla struttura dei dialoghi amorosi in latino in cui è il poeta-amante che descrive la scena (si ha una coincidenza di ruoli fra narratore e locutore) (vv. 1-4; 11-17) (Arveda 1992:XXV):

Dolce coninzamento  
canto per la più fina  
che sia, al mio parimento,  
d'Agri infino in Mesina;  
(...)  
«Dolce meo sir, se 'ncendi,  
or io che deggio fare?  
Tu stesso mi riprendi  
se mi vei favellare;  
ca tu m'ài 'namorata,  
a lo cor m'ài lanciata,  
sì ca difor non pare;  
(...)

Il testo lentiniiano presenta allora una caratteristica interessante che lo discosta, insieme ad altri contrasti, dalla pastorella d'oltralpe; in quest'ultima ad esempio c'è la presenza costante della narrazione. Il dialogo è un elemento indispensabile racchiuso però in una cornice non-dialogica nella quale una voce narrante, quella del poeta-cavaliere, descrive il luogo, il tempo e le modalità dell'incontro con la ragazza del popolo (i-

vi:LI). Un contrasto amoroso come «Dolce coninzamento» prevede un maggior spazio per la voce narrante e relega il dialogo lontano nel tempo per effetto del racconto in prima persona. La ripartizione stessa delle voci dialoganti è assai incerta. La canzone comincia secondo la prospettiva del narratore che coincide con l'autore-amante; all'interno della prima stanza potrebbe già esserci un primo cambiamento di prospettiva dal verso 6 al 10 in cui lo stesso amante si rivolgerebbe alla donna:

o stella rilucente  
che levi la maitina!  
quando m'apar davanti,  
li suo' dolci sembianti  
m'incendon la corina

Con la seconda stanza la prospettiva cambia ancora; a parlare è sicuramente la donna *Dolce meo sir...*, ma al v. 18 ci potrebbe essere uno scambio di voci. La terza stanza riprende la struttura di quella d'apertura con i primi sette versi occupati dalla voce narrante e il discorso diretto finale, ancora una volta indifferentemente espresso dall'uomo o dalla donna. Simile ambivalenza nell'ultima stanza; l'uomo o la donna potrebbero continuare a parlare nella strofa finale o infine alternarsi. Unico punto fermo: gli ultimi quattro versi sono pronunciati sicuramente dalla donna. Ne fa fede la maledizione all'indirizzo dello sposo che è tradizionalmente posta in bocca alla malmaritata. Potremmo, in forza di ciò, dire che il componimento del Notaro non appartenga al genere. «Donna di voi mi lamento», Folena lo ha definito un «piccolo dramma di passioni elementari» (Folena 1965:186).

Che del resto l'area del "popolareggiante" sia non solo contigua ma si intersechi con quella aulica nelle modalità della parodia e della pluralità di registri è dimostrato da uno dei gioielli della lirica siciliana, il contrasto «Rosa fresca aulentissima» del non altrimenti noto Cielo d'Alcamo. Il contrasto ricorda non tanto alla lontana il genere occitanico e francese della pastorella, dove un cavaliere prodiga lodi spropositate (in tono cortese), promesse di denaro ed eventualmente minacce a un'umile (e spesso volgare, venale, sporca e brutta) pastora allo scopo di goderne sbrigativamente le poco invitanti grazie; più da vicino ricorda la pastorella "borghese" di Raimbaut de Vaqueiras, il cosiddetto contrasto con la genovese,

in cui la donna sa come ribattere al corteggiatore usando toni alquanto duri. Cielo d'Alcamo toglie dunque il velo aristocratico alla *fin' amor*. Con lui si sottolinea in modo anche blasfemo (si veda la disponibilità, da parte del personaggio maschile, di un accoppiamento necrofilo: *Se tu nel mare gittiti, donna cortese e fina,/ dereto mi ti misera per tutta la marina,/ e poi ch'annegasseti trobarati a la rina;/ solo per questa cosa adimpretare:/ con teo m'aio a giungere a peccare* (vv. 121-5)<sup>32</sup>) la carnalità del rapporto uomo-donna portandolo in un *milieu* "borghese" in aperta rottura con il suo ambiente sociale: *A lo letto ne gimo a la bon'ora/ ché chissà cosa n'è data in ventura* (vv. 159-60). Cielo dà della "villana" a madonna, la rende più reale, conscia della propria intelligenza e la pone, fatto questo innovativo, sullo stesso piano sociale del cavaliere (in realtà lui stesso un quasi giullare) con una precisa volontà di satira nei confronti della pastorella provenzale. Il rivoluzionario componimento è stato definito «uno fra i più antichi documenti, probabilmente il più antico, di quell'espressionismo vernacolare che durerà fino all'età barocca» (Contini 1960:175).

---

<sup>32</sup> Se tu ti getti in mare, donna cortese e fina [complimento preso di peso alla lirica aulica, Ndr], ti verrò dietro per tutta la marina, e se ti annegassi, ti troverei sulla spiaggia [*rina*=rena, la sabbia della spiaggia, Ndr] e farei questo solo per impetrare che con me t'abbia a congiungere ed a peccare.

## CAPITOLO V

### IL PROBLEMA DELLA TRASMISSIONE DEI TESTI

In base a quanto detto poc'anzi, la fioritura della lirica siciliana sarebbe durata non molto più di vent'anni, questo sulla scorta di indizi cronologici interni o della cronologia altrimenti documentata degli autori agli inizi degli anni Trenta (Di Girolamo 1994:298). Ultimamente tuttavia è parso di capire che alcuni sonetti anonimi del codice Chigiano (notoriamente il più significativo testimone del canone stilnovistico) dovrebbero farci riflettere sulla persistenza di una linea sicilianeggiante e cortese nei decenni che vanno dal 1265 al 1285-90 (cfr. Gualdo 1999:121-153). Uno spostamento cronologico di tutto rilievo anche se, ribadisce a ragione Rosario Coluccia, sempre le ragioni della cronologia ci dicono per esempio che re Enzo muore solo nel 1272 e che Guido delle Colonne era probabilmente ancora vivo nel 1280 (cfr. Coluccia 1999:39-59). In questo torno di tempo, tenendo da parte il guittonismo che «spacca in due pressoché dovunque la storia della poesia siculo-toscana» (Folena:22) e il deciso colpo di timone del Cavalcanti (ma non di tutta la sua produzione) e di Dante, assistiamo al recupero lentiniano di Guinizzelli, non distante dal "trapianto" siciliano di Bonagiunta<sup>33</sup> (che, non si dimentichi, muore nel 1290 e che - come Guittone - vede nascere e compiersi non solo la parabola del Guinizzelli ma anche buona parte dell'esperienza cavalcantiana)<sup>34</sup>, alle rime cortesi di Rustico e all'esordio siculo-provenzale e siculo-toscano di Lapo (Favati 1975:245-6).

Se insomma ben nitidi appaiono i contorni della poesia guittoniana come di quella stilnovistica, tra queste due tendenze nettamente ed ideologicamente contrapposte la zona d'ombra è molto estesa e la

---

<sup>33</sup> Oltre a Contini anche altri studiosi quali D'Arco Silvio Avalle hanno sostenuto che la novità di Guinizzelli è piuttosto "linguistica e fantastica" che "dottrinale" e si riallaccia al metodo appunto lentiniano della comunicazione attraverso segnali (valga per tutti il "singa" in *Meravigliosamente*). Per Bonagiunta sono fitti i richiami intertestuali con la poesia del Notaro, a volte dilatati con insistenza riflessiva (cfr. Contini 1960:447-483 e *Per Guido Guinizzelli*:1980)

<sup>34</sup> Secondo Gorni il Guinizzelli è «per la gran parte della sua opera, un arcaizzante siciliano intriso di bonagiuntismo» (Gorni 1980:38).

“permeabilità” dei singoli autori a suggestioni delle varie “scuole” è la norma, non l’eccezione. Inoltre, dato che, rispetto all’esperienza federiciana, gli elementi innovativi introdotti dai maggiori poeti toscani “parreggiano se non sovrastano gli elementi di continuità” (Calenda 1994:313), è lecito aspettarsi una commistione di figure e di scelte lessicali e stilistiche, anche ad onta di polemiche prese di posizione.

La corte di Federico II come abbiamo raccontato in precedenza era notoriamente molto mobile e Federico ha soggiornato in Sicilia in forma abbastanza continuativa, una volta divenuto imperatore, soltanto nel decennio 1222-1232: il carattere “vagante” della corte federiciana fu ulteriormente rafforzato, del resto, dagli eventi politici che tennero l’imperatore lontano da Palermo e dalla Sicilia fino al 1250. La questione, realmente complicata e storicamente ancora non del tutto chiara (Antonelli 1999:9), è dunque relativa al tipo di rapporto che singoli poeti di altre regioni e città del continente poterono avere con una corte mobile eppure simbolicamente molto forte e quindi presente sia nell’immaginario sia nella gestione e rappresentazione del potere (ibidem). Un’attenta analisi dei viaggi dello *Stupor mundi* sembra del resto dimostrare una stretta relazione fra itinerari dell’imperatore e influenza culturale e poetica della corte e della Scuola siciliana (cfr. Bruhl 1994:34-47).

Occorrerebbe insomma pensare all’influenza dell’iniziativa poetica federiciana in termini più mobili e dialettici di quanto non si sia soliti fare sia dal punto di vista geo-politico e storico-culturale che poetico, ma soprattutto occorrerebbe precisare in senso politico-culturale il senso di un’appartenenza: si tratta di operazione assai delicata e ricca di insidie perché soggetta meglio di tutte a varie e molteplici interpretazioni.

A conferma di questa tesi circa la estrema mobilità della corte di Federico c’è la recente scoperta, da parte di Giuseppina Brunetti, del cosiddetto “frammento zurighese” (1996), contenente parte della canzone di Giacomino Pugliese «Resplendente stella de albor»<sup>35</sup>. Il ritrovamento, se-

---

<sup>35</sup> Al momento della redazione del presente lavoro non disponiamo, purtroppo, del probabilmente unico saggio che illustra il ritrovamento: G. Brunetti, *Studio di un frammento siciliano ritrovato*, Tesi di dottorato in Filologia Romanza, Roma, 1994. In stampa nei *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, Tübingen, Niemeyer, con il titolo di: *Il frammento inedito „Resplendente stella de albor” di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*.

condo le dichiarazioni espresse dalla Brunetti ad un importante convegno sui Siciliani<sup>36</sup>, rimanda all'Italia settentrionale, al Friuli e al Veneto in particolare, quasi volesse alludere ad un sistema precedente l'iniziativa e l'egemonia toscana circa la compilazione dei codici.

Il testo in questione è allogato in un codice, secondo la studiosa, di probabile origine sangallese (ora alla Biblioteca Centrale di Zurigo, C38) contenente oltre al *Priscianus minor* alcuni frammenti di scritti grammaticali e brani liturgici, un *Landfriede* di Enrico VII e, appunto, la canzone siciliana di Giacomino. Le presenze testuali non sono di poco conto, soprattutto se si pensa a questo *Landfriede* svevo del 1234 - riscontro del tentativo di pacificazione e riordinamento interno del territorio tedesco - che, efficace ancora all'atto della trascrizione nel codice, consente di legare anche il testo di Giacomino Pugliese a un periodo compreso tra emanazione dell'atto arrighiano, 11 febbraio 1234, e affermazione della sostitutiva *Constitutio* di Federico II, 15-20 agosto 1235. Di fronte a tale aspetto primario della questione (e dell'indubitabile discendenza tedesca dell'amanuense, forse un ecclesiastico secolare), ecco scattare un interrogativo fondamentale cui la Brunetti ha tentato di rispondere con coerenza e competenza estreme:

perché una poesia della Scuola poetica siciliana si trova accanto ad un documento tedesco di re Enrico VII, ovvero quali possibili rapporti sono ipotizzabili e recuperabili fra la corte tedesca del figlio dell'imperatore e la curia ed i poeti siciliani? (1999:70)

Indubbiamente doveva salire alla ribalta - e la curatrice lo fa con la giusta convinzione - l'importanza dell'area friulana per la diffusione delle letterature in volgare, nonché la simultanea compresenza là di mondi letterari espressi in lingue differenti. Grande fu del resto il movimento di libri in collegamento con la vicenda federiciana, fatto di rielaborazione di fonti, autori o testi privilegiati e senz'altro sommabile alla grande impresa di adattamento e di traduzione di opere francesi in *mittelhochdeutsch* (a tal proposito furono artefici personaggi del calibro di Johannes von Ravensburg, il patriarca di Aquileia Wolfger von

---

<sup>36</sup> Lecce, Università degli Studi, 21-23 aprile 1998.

Erla o il canonico Thomasin von Zirclaere<sup>37</sup>). Certo l'unica testimonianza documentaria della presenza presso Federico di un testo in volgare romanzo resta il *Palamèdes* secondo la citazione in una lettera in registro risalente al 1239-1240: tuttavia gli studi più recenti ci hanno portato oggi ad ampliare lo sfondo, a riconoscere ben altri scritti concreti quale l'insieme del codice vaticano Chigi E. VIII. 251 (traduzioni scotiane del *De animalibus* di Aristotele e dell'*Adbreviatio Avicenne* dello stesso trattato aristotelico) o la traccia di un'*Odisea* che ci conduce a quel grande centro librario che fu il monastero pugliese di San Nicola di Casole (codice Pal. Gr. 45 di Heidelberg). E così il passo successivo dell'inchiesta, a fronte di una straordinaria circolazione di sollecitazioni culturali-librarie, porta a rispondere a un'ulteriore domanda: dove e chi leggeva (e scriveva) letteratura e poesia in volgare italiano al tempo di Federico II?

Passo passo si evidenzia dunque il ruolo che nella scrittura volgare duecentesca ebbe il settentrione d'Italia, dirimpetto alla Toscana dei canzonieri, a rendere legittima e proficua la verifica di un percorso Sicilia-Nord-Est dell'Italia (via Bologna o no).

Il saccheggio quindi dei canzonieri provenzali da parte di vari poeti federiciani fa intendere quanto pure Giacomino sia stato parte del progetto vasto di una letteratura volgare che si potesse legare senza equivoci di sorta, come un'insegna di potere, all'azione dell'imperatore: sì da poter estendere una riflessione in merito all'interpretazione dantesca anche del personaggio Sordello, colpevole evidentemente agli occhi del poeta della *Commedia* non solo e non tanto di aver optato per la lingua d'oc, quanto piuttosto per non aver aderito giusto al suddetto progetto politico-letterario che dotò l'Italia di una Curia, la poesia italiana di un'aula: e dunque in modo da farci intravedere con anche superiore chiarezza l'esistenza di un progetto di politica culturale denso e definito, col quale molti intellettuali si trovarono davvero a fare i conti.

---

<sup>37</sup> Conosciuto quest'ultimo anche con il nome italianizzato di Tommasino de' Cerchiarì, proveniente forse da Cividale. Trasferitosi in Germania compose un trattato sulla cortesia e alcuni insegnamenti contro la falsità, su richiesta di una donna sconosciuta. La figura di Tommasino è importante soprattutto perché è lui stesso ad informarci della presenza in Germania, agli inizi del Duecento, del *Cligés* di Chrétien de Troyes tradotto in tedesco e da lui considerato un'ottima lettura edificante per i giovani (Vanasco 1979:44-45).

Al problema delle date si aggiunge insomma quello dei componimenti adespoti da attribuire a questa o quella "scuola" oppure la questione riguardante quanti e quali poeti del centro-nord inserire fra i "Siciliani". Non è facile, infatti, distinguere i toscani presenti nella Scuola siciliana dai Siculo-toscani. I primi vengono tenuti separati dai secondi in base ad una questione cronologica, ossia la loro presenza nella Magna Curia prima della morte di Federico II, la conclusione del discorso poetico di Giacomo da Lentini, la cattura a Fossalta di re Enzo; ed in base ad una questione che Petrocchi definisce «di tenuta della concezione d'amore provenzale» (Petrocchi 1987:189) ma che si preferirebbe indicare come "tenuta" del modello lentiniano, considerando il Notaro come il vero instauratore della tradizione "siciliana".

Una circostanza a carattere storico, dunque: la caduta dell'impero svevo, ed una circostanza a carattere culturale-ideologico: la presa di coscienza da parte dei letterati della zona centro-settentrionale di non costituire più la propaggine di una cultura che aveva i suoi centri nell'Italia meridionale ed in particolare in Sicilia. I toscani federiciani, che non hanno alle spalle una propria cultura linguistica toscana, conservano la lingua dei siciliani (sicilianismi compresi), ma soprattutto non elaborano un discorso originale sull'amore, ripetendo le posizioni proposte dal Notaro, la cui importante personalità li sovrasta e li domina.

Ma una associazione cronologica sicura dei due momenti letterari non potrà mai essere se non puramente indicativa, soprattutto per quel che riguarda gli anonimi. L'assenza di qualsiasi referente biografico e i modi della trasmissione rendono difficili praticare un taglio netto fra la prima generazione di toscani operanti nel *milieu* concettuale e linguistico della Magna Curia e i cosiddetti Siculo-toscani, attivi quando la Curia non esiste più. Alla compattezza dei predecessori meridionali segue una diaspora difficilmente misurabile e contenibile in confini sicuri.

Intanto è opportuno ricordare la cronologia che il compilatore del Vaticano 3793, il quale non si può escludere si fondasse su informazioni più ampie di quelle che noi oggi possediamo, aveva dato alla sua silloge; quella di sbarazzarsi del discordo del re Giovanni, asserendo, sulla scorta del Monteverdi (Monteverdi 1963:152), contro l'unica testimonianza del ms. Vaticano, che quella poesia non poteva essere stata scritta da Giovanni di Brienne. Ciò perché, se quella poesia

appartiene veramente al re Giovanni, essa non può verosimilmente essere stata composta che tra il 1223 e il 1225, cioè in un periodo di pace per il re di Gerusalemme, il quale potrebbe bene averlo trascorso alla corte del suo futuro suocero.

Non viene in tal caso tirata in ballo la canzone di Giacomo da Lentini, «La 'namoranza-disiosa», che da molti filologi era stata credu- ta composta nel 1204 o nel 1205, perché era parso che il poeta nella strofa V (vv. 33-38) alludesse ad una di quelle due battaglie combattute a Siracusa tra i Pisani e i Genovesi, delle quali ci parla il cronista Oge- rio Pane:

Molt'è gran cosa ed inoiosa  
chi vede ciò che più li agrata,  
e via d'un passo è più dotata  
che d'Oltremare in Saragosa  
e di bataglia, ov'om si lanza  
a spad'e lanza, in terra o mare

Oggi a tutti quella data sembra troppo alta e allo stesso tempo il testo non costituisce una sicura allusione a quelle battaglie che erano state ravvisate. Per ultimo si potrebbe ancora supporre che il fatto per cui nelle rubriche dei codici Federico II venga definito alcune volte re ed altre volte imperatore derivi più verosimilmente da una più antica tradizione secondo cui Federico avrebbe composto qualche poesia quando era ancora soltanto re di Sicilia, ed altre dopo che era stato in- coronato imperatore; il fatto che nel manoscritto Vaticano 3793 i più antichi poeti siciliani, oltre a Giacomo da Lentini, siano tutti messinesi confermi l'ipotesi che la Scuola siciliana sia sorta quando la corte reale, sia di Federico, sia di Costanza aveva avuto sede in Messina.

Nel momento in cui studiosi moderni quali Contini, Panvini ed Antonelli hanno dovuto allestire una silloge - e costituire un canone editoriale - che contenesse un numero preciso di poeti siciliani si sono trovati davanti a scelte difficili di inclusione. Contini nel 1960 apre la strada con *Poeti del Duecento* che alberga testi di Giacomo da Lentini (comprese due tenzoni in sonetti, rispettivamente con l'Abate di Tivoli e con Iacopo Mostacci e Pier della Vigna), di Tomaso di Sasso, di Gui-

do delle Colonne, di Rinaldo d'Aquino, di Paganino da Serzana, di Stefano Protonotaro, di Mazzeo di Ricco, di re Enzo, di Percivalle Doria, di Compagnetto di Prato, di Cielo d'Alcamo e le canzonette anonime «Quando la primavera» (V 101) e «Rosa aulente» (V 271), compare anche il notaio Semprebene da Bologna, non in veste di autore originale bensì in qualità di rimaneggiatore di testi altrui; a lui infatti si attribuiscono l'ampliamento di due stanze di «S'eo trovasse pietanza» del re Enzo (Contini 1960:156-9) e il rifacimento di «Come lo giorno quand'è dal maitino» di Percivalle Doria. Nella collezione troviamo infine: sei o sette autori isolani (certi il Notaro, i messinesi Tommaso di Sasso, Guido delle Colonne, Stefano Protonotaro, Mazzeo di Ricco, e inoltre Cielo d'Alcamo<sup>38</sup>; di collocazione difficile Iacopo Mostacci; quattro continentali del Sud e del Centro (Rinaldo d'Aquino<sup>39</sup>, Pier della Vigna e Giacomo Pugliese, cui si aggiunge l' Abate di Tivoli, corrispondente e diretto frequentatore del Notaro probabilmente intorno al 1241) (i-vi:82); due toscani (Paganino da Serzana e Compagnetto da Prato); un genovese (Percivalle Doria) e re Enzo, figlio naturale di Federico, la cui attività poetica si colloca durante la prigionia a Bologna e va collegata con il suo rimaneggiatore Semprebene pure bolognese. Pur nella evidente difficoltà di datare testi che per la loro natura amorosa e per la carenza di riferimenti interni si sottraggono spesso ad una datazione precisa, l'arco cronologico considerato parte dalle prime attestazioni identificabili (da collocare, come abbiamo visto, alla fine del secondo o agli inizi del terzo decennio del secolo)<sup>40</sup> e si estende fino all'anno del crollo della potenza sveva (1268) e oltre, come indicherebbe la seguente sequenza poc'anzi accennata e che ripetiamo: re Enzo, prigioniero a Bologna a partire dal 1249 vi muore nel 1272 (Contini 1960:155-6), e so-

---

<sup>38</sup> Sempre più studi recenti reclamano la sua origine siciliana. Si veda il volume collettivo *Cielo d' Alcamo e la letteratura del Duecento*, Atti delle giornate di studio (Alcamo, 30-31 ottobre 1993), Alcamo, 1994.

<sup>39</sup> Uno dei due *terrigene Apuli* ricordati da Dante in *De Vulgari Eloquentia* (XII, 8) (DVE 1995:32-5; 118 n), l'altro è, erroneamente, Giacomo da Lentini.

<sup>40</sup> Un caso a parte potrebbe rappresentare il Lamento di Rinaldo d'Aquino, la canzonetta «Già mai non mi conforto», conosciuta anche come «Lamento di una donna per la partenza del Crociato» (Lazzeri 1942:592-6) per la quale parrebbe difficile prescindere dalla Crociata del 1227-1228. Antonelli infine è convinto che non sia possibile escludere che l'attività poetica alla corte di Federico II possa essere iniziata prima del 1230.

lo negli anni di prigionia può essere collocato l'intervento rimaneggiatore di Semprebene; Guido delle Colonne è ancora in attività intorno al 1280, posto che sia lui il traduttore dal francese in latino del *Roman de Troie* di Benoît de Saint Maure<sup>41</sup>, episodio comunque da collocare nella prospettiva del tramonto della dinastia sveva e della conquista angioina (Contini 1960:95); Stefano Protonotaro è morto - ma non sappiamo da quanto - nel 1301 (ivi:129). Il Contini insomma è coerente con il canone dichiarato:

Oggi il termine di Scuola vale a designare i rimatori, di qualsiasi regione italiana, che appartennero a quella corte o le gravitarono attorno, e la cui produzione occupa, genere per genere, il primo posto nella più estesa e organica silloge delle nostre origini, il canzoniere Vaticano 3793 (ivi:45).

All'impresa continiana segue due anni dopo *Le rime della scuola siciliana* in due volumi (1962-1964), silloge approntata da Panvini. L'opera è indubbiamente la prima edizione completa della produzione siciliana e adotta parametri di inserimento amplissimi includendo non solo Neri de' Visdomini, Carnino Ghiberti, Pietro Morovelli, Bondie Dietaiuti, Maestro Francesco, Megliore degli Abati, Maestro Torrigiano, Galletto Pisano, Betto Mettifuoco, Ciolo della Barba, Pucciandone Martelli, Caccia da Siena, già a suo tempo assegnati da Contini al settore della "Poesia cortese toscana [e settentrionale]", Ruggeri Apugliese dal Contini identificato come giullare professionista (ivi:883) e ascritto alla poesia "popolare" e giullaresca, ed infine altri rimatori come Inghilfredi; con grande stupore leggiamo che si sarebbero dovute includere di diritto le rime di Bonagiunta, di Monte Andrea, di Jacopo da Leona, di Onesto Bolognese e alcune composizioni giovanili di Guittone d'Arezzo (Panvini 1962-64: *Introduzione*).

Una tale abbondanza si spiega con la confluenza, nella raccolta di Panvini, dei tre grandi canzonieri e il già citato Chigiano (Chig. L.

---

<sup>41</sup> La data della traduzione dovrebbe aggirarsi intorno al 1178. Secondo la Bianchini l'identificazione non è ancora sicura, anche se probabile, e aggiunge che il problema maggiore è costituito dalla cronologia, forse risolvibile alla luce della già citata scoperta del frammento (cfr. Antonelli 1995:327-8; 32 n).

VIII. 305), scelto perché «tutti i rimatori d'Italia fin press' a poco alla caduta degli Svevi furono alla corte sveva» e che «tutti perciò devono aver poetato sforzandosi di adoperare la lingua letteraria accreditata, il siciliano» (Santangelo 1959:150; 238).

Panvini dimostra di essere molto sicuro delle sue tesi quando dà per certe le affermazioni testé riportate del Santangelo, oppure quando conferma la presenza di Guittone alla corte di Manfredi, dimostrandosi fra l'altro alquanto coraggioso. Una specie di palinodia avviene in *Poeti italiani alla corte di Federico II*, pubblicato nel 1994 in cui il numero di poeti si ridimensiona a sedici effettivamente presenti a corte. Resta il fatto comunque che la prima raccolta, nonostante la generosità di inclusione testuale resta a tutt'oggi l'unica che offre, sia pure per eccesso, l'intero *corpus* poetico siciliano (Coluccia 1999:43), tanto da divenire un punto di riferimento a dispetto delle critiche mossegli nel corso degli anni.

Riportiamo di seguito alcuni dati sintetici sui principali codici che ci hanno trasmesso le rime dei poeti siciliani.

Il primo dei tre canzonieri (tutti derivanti probabilmente da quell'archetipo toscano che i filologi oggi negano) è il codice Vaticano Latino 3793 (usualmente siglato V) dell'ultimo Duecento e poi appartenuto al filologo umanista Angelo Colucci, bipartito per generi metrici (canzoni i componimenti 1-325, sonetti i 326-999). È questo il manoscritto più significativo contenente le liriche siciliane. Il compilatore aveva originariamente voluto assegnare ad ogni singolo quaderno della sua raccolta poesie appartenenti ad un determinato gruppo di poeti, ordinati, nei primi quaderni - cioè nei quaderni II (il I quaderno contiene l'indice), III, IV e V - cronologicamente. Si tratta di una cronologia intesa in senso lato: infatti il secondo quaderno sembra che comprenda i poeti siciliani della prima generazione, in quanto essi sono raccolti intorno a Messer lo Re Giovanni, indicato verosimilmente dal compilatore con Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme, suocero di Federico II; il III quaderno comprende poeti siciliani e continentali raggruppati intorno a Federico II e, pertanto, appartenenti ad una seconda generazione; il IV quaderno, che inizia con il famoso Contrasto di Cielo d'Alcamo, contiene verosimilmente componimenti di giullari

del tempo di Federico II<sup>42</sup>; il V quaderno contiene poeti siciliani e dell'Italia continentale di una terza generazione, perché sono raggruppati intorno a re Enzo, figlio di Federico II.

Il secondo è il codice della Biblioteca Nazionale di Firenze Banco Rari 217 (Palatino 418, siglato P), forse più antico di ascendenza lucchese, tripartito secondo i generi metrici principali (canzoni, ballate, sonetti), con una prevalenza di rime di Guittone, in posizione privilegiata.

Ultimo il manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze, il Laurenziano Rediano 9 (siglato L) che mette in primo piano Guittone.

Non va dimenticato poi un manoscritto-minuta dell'*Arte del rimare* del maggior provenzalista del XVI secolo, il modenese Giovanni Maria Barbieri, in cui sono inseriti come citazioni «Pir meu cori alligrari» di Stefano Protonotaro, il frammento «Allegru cori plenu» e le ultime due stanze della canzone «S'eo trovasse pietanza» di re Enzo che ci permettono la lettura dei versi nella loro veste linguistica originaria. Va detto che quest'ultima è l'unica testimonianza da cui possiamo evincere in qualche modo la sicilianità originaria, anche degli autori non isolani.

Se provassimo a tirare i fili delle varie discussioni sul canone dei Siciliani ci accorgeremmo della quasi rassegnazione che regna osservando i risultati concreti. Sembra che dovunque si tenti di fissare una direzione si ritorni al punto di partenza. Alberto Varvaro, pronunciando alcune parole sull'imminente nuova edizione critica dei versi dei poeti federiciani, lo conferma esprimendo il dubbio che «dopo tanto lavoro preparatorio l'edizione finisca per non allontanarsi molto dai parametri che sono stati messi in crisi da molte delle osservazioni» espresse lungo il convegno del 1998 (Varvaro 1999:231). E tra le righe si legge pure il timore che l'eccesso di problematica e di acribia possa finire per paralizzare l'iniziativa editoriale. Sembra inevitabile che qualunque discorso sul canone, in quanto discorso storico, sia espressione di un punto di vista particolare, provvisorio e mutevole giungendo così ad un atteggiamento

---

<sup>42</sup> Che il Contrasto di Cielo d'Alcamo sia stato scritto al tempo di Federico II è provato dal v. 22 dove è menzionata la "defensa" promulgata da Federico II con le Costituzioni melfitane del 1231, nonché gli "agostari" o "augustali", che sono monete auree fatte coniare dallo stesso imperatore (per Giacomino Pugliese, considerato un giullare, cfr. Santangelo, *Le poesie di Giacomino Pugliese*, Palermo, 1937, e così per Ruggieri Apugliese cfr. G. Bertoni, *Il Duecento*, Milano, 1943).

mento pessimista verso le possibilità di realizzazione della tanto attesa nuova edizione commentata dei poeti attivi alla corte di Federico e dei loro continuatori.

Fra le infinite congetture si fa strada una in particolare. È stato espresso più di un dubbio sull'eventuale esistenza di una raccolta manoscritta ordinata di siciliani soli:

Un canzoniere siciliano dei siciliani, vale a dire un serio trattamento librario della loro produzione poetica, non dev'essere mai esistito; devono essere esistite raccolte minori, d'occasione, non ordinate. Se è così si spiegherebbero non solo il totale naufragio della tradizione originaria, che consegue al tramonto della potenza sveva, ma anche le frequenti confusioni attributive nei canzonieri toscani (Brugnolo 1995:286)

Tutto il materiale andato disperso redatto di proprio pugno dai siciliani può dare adito a innumerevoli disquisizioni supportate o meno da "pezze d'appoggio" filologiche. Che la fioritura sia stata "intensa ma breve", è come abbiamo visto, una constatazione ovvia ma importante avanzata in passato da Contini per spiegare il "bassissimo numero dei canzonieri rimasti" (cfr. Contini 1962:367-95). Una parziale giustificazione, o se si preferisce, una spiegazione alla dispersione totale, quasi la cancellazione, di ogni forma manoscritta strettamente legata alla corte di Federico II, può darcela la storia.

Potremmo fare un richiamo alle condizioni politico-culturali seguenti alla caduta degli Svevi e all'emarginazione ordinata da Carlo d'Angiò nei confronti dell'esperimento politico-culturale, linguistico e poetico, attuato da Federico (Mack Smith 1970:90-5). Di certo l'impalcatura burocratica subì solo lievissimi mutamenti e minimi furono i ricambi effettivi dei funzionari.

C'è chi ipotizza tuttavia una cesura profonda e paradigmatica che consegue al crollo del progetto svevo: forse una *damnatio memoriae* atta a favorire tutte le condizioni capaci di invertire la rotta politico-culturale del Regno (cfr. Bruni 1990:211-273). Sembra difficile che tutto ciò non abbia avuto riflessi oltre che sul numero dei testimoni anche sulla qualità interna della tradizione.

Immaginare forma e organizzazione di ciò che si è perduto potrebbe costituire un esercizio stimolante: sempre Giuseppina Brunetti ipotizza che, data la peculiarità dell'esperimento, la Scuola siciliana abbia avuto sin dall'origine un'organizzazione manoscritta tendenzialmente antologica (Brunetti 1999:66). Si deve ammettere però il pericolo di illazioni sterili e di equilibrismo filologico. L'unica possibilità per la ricostruzione, sia pur minima, di un canzoniere "proprio" della Scuola risiede nell'esame delle tracce interne ai testi con le quali poter supporre un'eventuale sistemazione libraria della poesia.

La traccia interna più evidente e nota reperibile nel *corpus* lirico federiciano, allusiva ad una delle possibili forme di scrivibilità della poesia volgare, è quella inserita da Giacomino Pugliese nella penultima stanza di «Donna, di voi mi lamento» (vv. 68-72):

Poi che m'ài al tuo dimino,  
piglia di me tal vengianza,  
che 'l libro di Giacomino  
lo dica per rimembranza,  
amore

L'espressione «libro di Giacomino», anche se inserita nell'alterco fittizio e letterario, è parte di un verso attribuibile alla dama e non al poeta. Osservando i versi, tale libro si collegherebbe con la *rimembranza* - tema peraltro emblematico nel *corpus* poetico attribuito all'autore (Folena 1965:316) - ma, a seguirne la risposta maschile nella stanza successiva, esso si troverebbe prontamente e irridentemente barrattato, a dispetto di ogni gloria da autore, per un inequivocabile e assai concreto guiderdone (vv. 77-81):

Ma, s'eo sapesse in ciertanza  
eser da voi meritato,  
non avrei rimembranza  
di nesun fallo pasato,  
amore

La replica (*non avrei rimembranza*) non ritratterebbe il libro, ma solo ciò che esso rappresenta, la forma "rimembrante" di colei che in effetti ne rappresenta la sostanza. Il rifiuto forse sarebbe uguale ad un

*libro* vuoto? Al nulla? Di certo noi proviamo a supporre, nell'ambito di questo discorso, se *libro* rappresenti qui per Giacomino un canzoniere individuale o magari per translato la forma manoscritta che dovette contenerlo (cfr. Gorni 1987:439-518).

Gli esami effettuati dagli studiosi presso il C.L.P.I.O. (Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini), banca dati dell'Accademia della Crusca, individuano solo un'altra volta il termine *libro* in una composizione dei siciliani, e cioè in «Rosa fresca aulentissima» (v. 153: *sovr'esto libro iuroti - mai non ti vegno meno*) in cui si indica il *libro* per eccellenza, il libro sacro (cfr. Bianchini 1996:123; Fiorino 1969:77-8).

Parlare di un eventuale canzoniere ordinato è quantomeno temerario ribadendo l'impossibilità attuale di provare l'esistenza di canzonieri individuali nel fenomeno letterario che indichiamo con *Scuola poetica*<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Ricordiamo inoltre che il termine più adeguato resta sempre "Magna Curia" anche rispetto alla collocazione "politica" dei poeti nell'aula federiciana.



## CAPITOLO VI

### LA LINGUA

L'uso della lingua e della retorica presso i Siciliani era strettamente legato alla creazione di immagini poetiche, cioè i primi poeti italiani hanno avvertito il senso della forma, sono stati pienamente coscienti del valore personale della parola. È risaputo quanto il vocabolario dei Siciliani sia estremamente ridotto ed essenziale e con elementi idiomatichi assai scarsi. Nonostante tutto ciò, lo ribadiamo, il "nuovo" apportato dai lirici insulari, quanto di più entusiasmante potessero offrire gli epigoni dell'amore cortese, resta sempre e solo la lingua, in un periodo in cui in Italia si scrive in latino lasciando il volgare agli usi pratici o ad una funzione estetica orale e di conseguenza poco sorvegliata.

Alla fine degli anni Cinquanta è stato affermato perentoriamente che i poeti della Magna Curia non composero né in "dialetto siciliano" né in italiano illustre e comune, perché il primo era una lingua artificiale, convenzionale, letteraria, commistione di diverse lingue di prestigio (pur restando i caratteri essenziali, fonetici, morfologici, ecc.); il secondo era un idioma in via di formazione e praticamente indefinibile. Le due ipotesi, si diceva, se si contengono nei loro limiti ragionevoli e naturali, non si escluderebbero a vicenda; anzi la seconda rimarrebbe assorbita dalla prima (Parodi 1957:152).

Ma la lingua della scrittura dei poeti federiciani è il siciliano, o comunque un tipo di siciliano, non quella che qualcuno ha creduto in realtà essere una *koiné* letteraria includente vari idiomi meridionali; è un siciliano illustre dotato di una propria identità e quindi ben distinguibile rispetto alla varietà linguistica sopraregionale dei trovatori. Si tratta di un siciliano dotato di un valore formale non scelto certo con il gusto per la popolarità naturale. In fondo somiglianze con i predecessori d'Oltralpe le troviamo nel fatto che in siciliano scrivevano non solo gli insulari ma anche i poeti continentali (primo fra tutti lo stesso Federico il quale trascorse a Palermo soltanto gli anni della fanciullezza e non tornò quasi mai nell'isola) a testimonianza del forte carattere coesivo del nuovo "strumento" linguistico al di là del prestigio della Magna Curia.

Sono ovvi comunque i tributi - intesi come prestiti - che il siciliano aulico dei nostri primi poeti ha pagato alla lirica francese e al latino: i termini provenzali o "provenzaleggianti" sono le forme in "-agio" (*coragio* = "cuore") e in "-anza": *amanza*, *intendanza*, *allegranza*, *speranza*, *dimoranza*, *credanza*, *leanza*. Le forme provenzali ricorrono spesso ma si alternano anche a quelle italiane. Ci può essere la compresenza di *chiaro* e *clero*, di *acqua* e di *aigua*. In certi casi la forma che in apparenza sembra italiana deriva invece da un calco semantico del provenzale: gli esempi sono *partenza* e *far partenza* - entrambi in Giacomo da Lentini - da intendersi rispettivamente per "divisione" e "separare" (Marazzini 1998:174-5). Sono sotto i nostri occhi indecisioni fra *amuri* e *amori*, latineggiante ma anche provenzaleggiante; è presente anche *joi* < *joy*, termine chiave della lirica di matrice trobadorica ecc.

Ancora oggi, quando la questione del siciliano letterario dei rimatori della Scuola siciliana del secolo XIII dovrebbe considerarsi ormai definitivamente risolta, qualcuno cerca di riaccreditare in qualche modo, sia pure con argomentazioni tutt'altro che definitive, opinioni che si possono ritenere ampiamente battute e superate. Uno studioso, Glauco Sanga, una decina di anni fa ha duramente attaccato nel suo libro sulla "rima trivocalica" la dottrina acquisita secondo la quale i Siciliani scrivevano in siciliano (come lingua di un genere poetico, com'è normale nelle letterature romanze medievali, non ovviamente come lingua materna di tutti coloro che la usavano), incontrando però la perplessità dei colleghi.

Prendiamo adesso, ad esempio, un passo del *De Vulgari Eloquentia* (I, xii, 2, 6) che il Sanga cita a sostegno della sua teoria (Sanga 1992:205-6), dal quale può sembrare (ed anche a me è sembrato) che Dante affermi che i Siciliani scrivevano all'incirca nella sua stessa lingua:

nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur, et eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, puta in cantionibus illis *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, et *Amor, che lungiamente m'hai menato* [...]. Et dicimus quod, si vulgare sicilianum accipere volumus secundum quod prodit a terrigenis me-

diocribus, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur, prelationis honore minime dignum est, quia non sine quodam tempore profertur; út puta ibi: *Tragemí d'este focora se t'este a bolontate*. Si autem ipsum accipere volumus secundum quod ab ore primorum Siculorum emanat, ut in preallegatis cantionibus perpendi potest, nichil differt ab illo quod laudabilissimum est, sicut inferius ostendimus (DVE 1995:30-3)

Dante in realtà oppone qui il volgare dei *primores Siculi*, che «nichil differt ab illo quod laudabilissimum est», a quello dei *terrigenae mediocres*. Il fatto che per quest'ultimo, che rifiuta, egli usi come esempio un testo anch'esso tramandato dal Vaticano fa velo al fatto che qui sono opposte due tradizioni distinte: una è quella "alta" dei testi che circolavano toscanizzati, e che avevano assunto valore di modello in Toscana, l'altra è quella dei testi che erano rimasti estranei alla toscanizzazione e alla nuova linea vincente della poesia toscana, e perciò erano destinati a cadere nell'oblio in cui sono poi effettivamente caduti.

La tradizione "alta" deve dipendere da un unico archetipo toscanizzato, quello di cui parlava Contini (Contini 1962:388); vale come argomento in favore della parentela dei codici la stessa osservazione che Sanga formula partendo dall'assunzione che siano invece indipendenti:

I componimenti della Scuola siciliana sono *linguisticamente omogenei* e i principali codici che ce li hanno conservati sono indipendenti, quindi dovremmo supporre che gli amanuensi abbiano *indipendentemente* tradotto *tutti allo stesso modo* (Sanga 1992:199).

Ritorniamo così al dubbio espresso da Furio Brugnolo circa l'impossibilità dell'esistenza di un qualsivoglia archetipo siciliano, il fantomatico canzoniere *siciliano* dei Siciliani (Brugnolo 1995:286); ma la tradizione cui appartengono i codici toscani deve risalire non tanto ad un banale episodio di sovrapposizione di una patina linguistica a un'altra nella copiatura dei testi, quanto ad una vera e propria operazione culturale, che ha immesso i testi siciliani in Toscana e in toscano con la stessa dignità libraria che avevano acquisito, all'epoca, i prodotti letterari dei Provenzali.

Resta e resterà impossibile con i dati ed i materiali a nostra disposizione identificare precisamente il luogo, il tempo e la responsabilità di una tale operazione, ma possiamo provare a comprenderne la ragione: o si è trattato della volontà di imporsi nell'ambiente toscano, adottandone la lingua, da parte della stessa corte di cui la poesia siciliana era una manifestazione culturale, oppure, da parte dei toscani, della volontà di assorbire e di rilanciare un'esperienza poetica sentita come esemplare entro le nuove esperienze che si svolgevano nel loro ambiente.

Nonostante gli amanuensi toscani abbiano alterato gli originali manoscritti della Scuola secondo le loro abitudini di pronuncia possiamo esser certi dell'esistenza di una lingua poetica, aulica e fortemente codificata. Tuttavia le certezze, quando si parla dei Siciliani, sono perennemente smentite perché la famigerata "rima siciliana" nascerebbe dal toscaneggiamento dei testi siciliani; allo stesso tempo, lontano dalla Sicilia, in Romagna, e circa un secolo prima di Giacomo da Lentini, sembra - sulla scorta del "Frammento zurighese" - si poetasse già in siciliano prima della fine della dinastia normanna. Anche a nome di tanti studiosi auspicheremmo - alla luce degli studi attuali - una ripresa più motivata di tutte le problematiche relative alla rima siciliana, o addirittura ricominciare daccapo dai punti di vista letterario e linguistico.

Studiosi esperti di siciliano come Varvaro si chiedono fra l'altro come fosse questa lingua durante l'epoca sveva, se assomigliasse a quella attuale, senza poter giungere a conclusioni definitive. Varvaro è comunque convinto che il sistema vocalico siciliano<sup>44</sup> fosse già come lo conosciamo arrivando così alla sconcertante conclusione - risuonata nei saloni dell'Università di Lecce durante il convegno sui Siciliani dell'aprile 1998 - che l'Imperatore parlasse come il Padrino (sic!).

---

<sup>44</sup> Questo sistema presenta un unico tipo di *e* e di *o* dal timbro piuttosto aperto che chiuso. In posizione tonica ha solo cinque vocali e non c'è distinzione di apertura e chiusura come nel sistema vocalico toscano che presenta invece sette vocali oltre ai dittonghi *iè uò* qui assenti. In posizione finale atona presenta soltanto tre elementi (*a u i*, che vale come *e e i*, sicché il plurale "planti" rima con il singolare "pesanti") contro i quattro del toscano (cfr. Contini 1960:42-185; Stussi 1994:71-2; Beltrami 1993:161-4).

È proprio dalla forma linguistica in cui ci sono pervenute quasi tutte le poesie dei rimatori siciliani del secolo XIII che sono nate le erronee opinioni sul siciliano letterario di quel periodo, che si è voluto identificare o con la lingua in cui le rime dei Siciliani appaiono trascritte nelle antiche sillogi manoscritte o in una forma linguistica da questa non molto lontana. Tuttavia, anche senza tener conto delle rime, le quali ritornano perfette solo che si dia alle parole la forma siciliana o quelle siciliane latineggianti o provenzaleggianti, sarebbe bastato osservare più attentamente e senza preconcetti quelle antiche trascrizioni delle poesie dei Siciliani per giungere alla conclusione che quei testi erano stati dettati in siciliano letterario e che erano stati alterati linguisticamente dai copisti toscani o dell'Italia centro-settentrionale che ce le hanno conservate quasi tutte. Chi volesse avere la prova di quanto affermato dovrebbe prendere in esame una di quelle antiche poesie, ad esempio le sole due prime strofe della canzone «Madonna dir vo voglio» nella lezione del ms. Vaticano 3793, per osservare che:

- a) alcune parole (*farìa, penzerìa, dirìa, zo, audivi, ca, vivi, spica e 'ngrana*) sono linguisticamente siciliane e non toscane;
- b) alcune altre parole (*miso, eo, meo, sdengate, parite e saccio*) solo per la vocale finale non sono pienamente siciliane, ma comunque sono più vicine al siciliano che al toscano;
- c) la parola *lavoro*, che deve necessariamente significare "frumento", non è del toscano, ma è la toscanizzazione, per altro imperfetta, della parola siciliana *lavuri*;
- d) la rima perfetta *audivi:divi*, che è la terza persona singolare del presente indicativo, si perderebbe se si apportasse la forma toscana in luogo di quella siciliana, che il manoscritto ha pur conservato;
- e) altre rime, quali quelle *preso:miso* e *uso:amoroso*, al contrario divengono perfette se si restituiscono le vocali toniche siciliane (Panvini 1989:XXXVI).

Non si dovrebbe insistere maggiormente su questo aspetto delle alterazioni linguistiche dei copisti anche perché oggi non si dovrebbe più mettere in dubbio la validità del testo della canzone «Pir meu

cori allegrari» di Stefano Protonotaro, che ci è stata conservata da Giovanni Maria Barbieri, il quale l'aveva trovata, insieme ad altri versi - una stanza di canzone, «S'eo trovasse incarnata la Pietanza» - del Re Enzo, in un manoscritto oggi perduto, che lui aveva chiamato «Libro siciliano».

La canzone di Stefano Protonotaro il Barbieri ce l'ha trasmessa in una forma linguistica siciliana quasi perfetta, perché presenta soltanto pochissime alterazioni; ma si tratta di un siciliano, che, esente da forme toscane, è invece ricco di provenzalismi, di francesismi, di latinismi e di arcaismi: si tratta, cioè, di un siciliano dotto, ripulito dalle forme municipali e nobilitato con l'accostamento al latino, la lingua delle persone colte di quel tempo, al provenzale e al francese, i volgari che già godevano di un alto e generale prestigio<sup>45</sup>. Il frammento del re Enzo, contrariamente a «Pir meu cori allegrari» ha una rispettiva versione toscaneggiata; propongo di seguito il confronto fra i due testi, prima il siciliano e poi il toscano:

S) La virtuti ch'ill'avi  
d'alcirim'e guariri  
a lingua dir nu l'ausu  
pir gran timanza ch'aio nu lli sdigni;  
pirò preco suavi  
piatà, chi mov'a giri,  
e faza in lei ripausu  
e merzi umilmenti si li aligni,  
sì chi sia piatusa  
ver mi, chi nu m'è noia

---

<sup>45</sup> La canzone di Stefano Protonotaro presenta tipici esempi di vocalismo siciliano evidente nell'assenza di dittonghi (*cori, omu*); si ha lo sviluppo di -e ed -o latine atone finali che diventano -i e -u (*mustrari, alligrari, sempri*); per la morfologia ci sono i condizionali che sono formati sull'infinito con le terminazioni dell'imperfetto di "habere" (*turniria, siria*). Fra i gallicismi troviamo ad esempio *amaduri* in cui dal provenzale si sonorizza la -t intervocalica, oppure *longiamenti* che presenta una palatalizzazione ancora tipica provenzale della velare sonora. C'è anche *rasuni* che deriva dal francese *raison*. Un altro gallicismo è invece *levimenti* nel senso provenzale di "facilmente". *Sempri* nel senso provenzale di *ades*, subito. Per finire i suffissi provenzali in "-anza" (*alligranza, dimuranza, dimustranza*).

murir s'illa 'nd'à gioia,  
chi sol vivri mi placi  
pir lei sirvir viraci,  
plui chi pir altru beni chi m'avegna.

T) La virtute ch'ell'ave  
d'ancidermi e guarire  
a lingua dir non l'oso  
per gran temenza ch'aggio non la sdigni;  
onde prego soave  
pietà, che mova a gire,  
e faccia in lei riposo,  
e merzè umilmente se gli alligni,  
sì che sia pietosa  
ver me, che non m'è noia  
morir, s'ella n'à gioia;  
che sol viver mi place  
per lei servir verace,  
e non per altro bene che m'avegna.

Dobbiamo sottolineare ancora un altro fatto importante. Se non può destare meraviglia che i Siciliani della corte federiciana usarono nei loro componimenti poetici il loro dialetto, ripulito, come affermato testé, dai municipalismi e nobilitato con l'accostamento al latino, al provenzale ed al francese, può suscitare qualche dubbio il volgare usato dai poeti non Siciliani che composero le loro rime o alla corte o per la corte di Federico II. È certo che quei poeti imitarono i Siciliani anche nella lingua da costoro adoperata, ma è faccenda più delicata determinare il grado di sicilianità della lingua delle loro poesie. Io ritengo che l'ipotesi più ragionevole che si possa fare consista nel ritenere che anche i non Siciliani abbiano adottato gli stessi principi messi in atto dai poeti della Magna Curia: in altri termini, i non Siciliani avrebbero anch'essi ripulito il loro parlare materno dai municipalismi e lo avrebbero nobilitato sul latino, sul provenzale, sul francese, ed anche sul siciliano letterario dei nativi dell'isola; ma la loro conoscenza maggiore o minore del volgare siciliano dipendeva direttamente dall'esperienza

che essi ne avevano: maggiore era quella di coloro che avevano dimora stabile nella corte imperiale e più lunga convivenza con i Siciliani; minore era invece quella di coloro che con la corte sveva e con i Siciliani avevano avuto rapporti brevi e saltuari; minore ancora, infine, era quella di coloro che del siciliano letterario avevano un'esperienza limitata soltanto alle trascrizioni delle poesie siciliane che erano pervenute nei luoghi di loro residenza. Il "Frammento zurighese", ad esempio, secondo la maggior parte degli studiosi è passato da Sud a Nord senza la mediazione dei copisti toscani, presenta tratti linguistici friulani ma conserva vistosamente elementi siciliani dimostrandoci la capacità del dialetto insulare di adattarsi facilmente ad altri idiomi della penisola e la possibilità già discussa di una diffusione delle poesie dei Siciliani "ex-canzoniere". Dopo una probabile *damnatio memoriae* i testi originari in siciliano vengono portati in Toscana e a Bologna in una nuova dimora e vita, tra la libera borghesia dei Comuni, a contatto di un'anima nuova e di un ideale non più feudale e cavalleresco, cedendo, verso la metà del XIII secolo all'idioma di Firenze.

Per concludere poi non dobbiamo dimenticare l'altra componente indispensabile della poesia, la semantica. I Siciliani hanno ereditato dalla lirica occitanica determinati modelli e li hanno emulati senza discostarsi eccessivamente (come dimostra la compattezza della loro produzione) aggiungendo di proprio pugno la tendenza all'accumulo retorico con abbondanza di poliptoti, figure etimologiche e ripetizioni sinonimiche atti a costruire un patrimonio concettuale e lessicale autonomo. Esempio paradigmatico di scelta di stile piuttosto che di primitività grammaticale e lessicale è quello fra la raffinatezza di Giacomo da Lentini e il tono popolareggiante di Cielo d'Alcamo. Entrambi appartenenti allo stesso periodo scelgono due sistemi di scrittura diversi senza scalfire la compattezza di quella che dobbiamo definire l'unica, vera scuola poetica italiana del Medioevo. L'unica - e la prima - mossa dalla necessità di fondare un nuovo genere.

## CAPITOLO VII

### LA METRICA

Le strutture metriche e le figure retoriche della poesia siciliana hanno indubbiamente condizionato l'intera tradizione lirica italiana, che trova in esse il loro modello originario. Esse si rifanno a quelle della poesia trobadorica, però selezionandole rigorosamente in modo da escludere le forme legate alla lotta politica (come il sirventese) o più ispirate alla cronaca. D'altronde, come abbiamo visto addietro, il regime imperiale non concedeva quel clima di libertà e di contraddizioni politiche da cui poteva nascere la poesia politica in Provenza o nell'Italia del Nord e del centro.

La poesia dei Siciliani è quindi una riedizione non passiva, ma ricca di elementi originali, della poesia dei Provenzali in altra lingua, ma non in altra metrica, almeno nei tratti fondamentali: a parte le differenze di notazione della misura del verso, i repertori metrici dei Siciliani e degli Stilnovisti (Antonelli 1984:) sono fondamentalmente uguali a quelli dei Provenzali. Dal punto di vista della versificazione i Siciliani riprendono i moduli trobadorici, arricchendoli per certi aspetti, per altri semplificandoli.

Mentre i trovatori utilizzavano un genere metrico polifunzionale, organizzato in unità strofiche, in pratica identico, pur nella sua infinita variabilità, per ogni genere poetico (dalla canzone d'amore al sirventese, alla pastorella, all'alba, alla tenzone), nei Siciliani questo genere metrico si identifica già, inaugurando una tradizione che, teorizzata da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, resterà costante nella storia della lirica italiana, con il genere poetico alto della canzone (Di Girolamo *Siciliani* 1994:302). Parallelamente a questa sovrapposizione tra genere metrico e genere poetico, viene coltivato un genere metrico a forma fissa, il sonetto (i trovatori non conoscevano invece nessuna forma fissa) (Fiorino 1969:111).

In generale la stanza di canzone siciliana accentua la partizione interna rispetto all'articolazione della *cobla* occitanica. La formula più frequente presenta la fronte bipartita in due piedi e la sirma bipartita in due volte, senza la *concatenatio* della *diesis* (usata per la prima volta

da Guido delle Colonne) (ibidem); a questa struttura internamente articolata fa riscontro una predilezione per la tecnica delle *coblas singulares* (con rime che si rinnovano a ogni stanza) rispetto alla tendenza di molti trovatori a collegare con la rima due o tutte le stanze (*cobla unissonans, coblas doblas, coblas alterne* ecc.. tecniche parcamente impiegate dai Siciliani ) (Fabio 1968:60).

Ai fini dell'allacciamento di una stanza alla successiva viene più spesso usata la tecnica delle *coblas capcaudadas*, con cui l'ultima rima di una stanza diventa prima rima della stanza seguente, e *capfinitas*, con cui una parola dell'ultimo verso di una stanza è ripresa nel primo della seguente. Rispetto all'enorme varietà dei tipi metrici (versi) trobadorici, i Siciliani operano una riduzione drastica (seppure non assoluta: assoluta diventerà solo con Petrarca), che condiziona tutti gli sviluppi della poesia italiana fino all'età moderna, a favore dell'endecasillabo e del settenario.

Il Beltrami, attento studioso della metrica della Scuola siciliana, definisce "predilezione italiana" quella dei poeti della Magna Curia (e non provenzale) verso il settenario, e in particolare per la commistione di endecasillabo (che è ancora il *décasyllabe* dei Provenzali) e settenario (Beltrami 1999:187). Questo proprio perché in italiano l'accento sulla sesta sillaba è diventato da subito un punto di riferimento interno al verso del tutto alla pari con quello sulla quarta (Beltrami 1990:472).

La lingua siciliana pur cedendo al toscano nella metà del XIII secolo si riservò il diritto di dominare ancora nel campo della rima insinuando suoi elementi nella trama del linguaggio che andavano creando gli artisti toscani e che doveva servire di modello, come *latium vulgare, quod totius Ytalie est* (I, XIX, 1) (DVE 1995:48), ai poeti futuri. Sono d'origine siciliana le rime del genere *dire:avire, pittura:innamura* (con *i, u* tonici per i toscani *e, o* chiusi) sopravvissute nel Dolce stil novo, nel Tasso, nel Leopardi fino al Manzoni; l'abitudine, siccome il siciliano non conosceva i dittonghi *ie, uo*, di adoperare parole non dittongate, specie in rima (e così avviene, per esempio, che i manoscritti più autorevoli della *Vita Nuova* danno la prevalenza alle forme non dittongate nella poesia ma a quelle dittongate nella prosa) (Schiaffini 1953:20); *saccio, aio* (e *aggio*); l'imperfetto e il condizionale in *-ia* (*avia, avria*); condizionali, assai meno comuni, come *fora, satisfara*, che i poeti

siciliani più raffinati alternavano con quelli in *-ia*, per evitare, sembra, la noia di ripetere le stesse desinenze (Parodi 1957:152) (si rimanda a Giacomo da Lentini, ai vv. 57-60 di «Madonna, dir vo voglio»: *Che s'eo no li gittasse/ parria che soffondasse,/ e bene soffondara,/ lo cor tanto gravara in suo disio*).

Il toscaneggiamento è probabilmente stato un lavoro agevole dato che il siciliano ed il toscano terminano le parole in vocale e mantengono il numero stesso di sillabe della voce latina. Tuttavia, tra vocalismo di Sicilia e vocalismo di Toscana esistono, accanto agli accordi, divergenze tali che il copista si trovava costretto o a rinunciare alla rima o a conservare la veste siciliana. Per esempio, le rime siciliane *amurusu* e *nuiusu* sono state trascritte in *amoroso* e *noioso*, eliminando in tal modo ogni ricordo della primordiale sicilianità. Invece, con le rime siciliane del tipo *nutrisci* e *accrisci*, *ascusu* e *usu*, o si doveva operare il travestimento toscano in *nutrisce* e *accresce*, *ascoso* e *uso*, e si veniva perciò meno alla salda consuetudine di adoperare la rima perfetta, oppure si scriveva - come si è fatto per quanto riguarda la prima coppia di rimanti - *nutrisce* e *accrisce*, e *uso* e *ascuso* lasciando una spia evidentissima dell'originale siciliano. Lettori ed imitatori hanno ritenuto ancora lecito far rimare *o* chiusa con *u*, tanto che anche Dante usa *come:lume* (Inf. X, 67:69) (Stussi 1994:71). In siciliano c'era una sola *o* e quindi, facendo rimare un latinismo (o provenzalismo) come *amori* (invece del locale *amuri*) con *cori*, si aveva rima perfetta; non altrettanto in Toscana dove *amore* ha una *o* chiusa e *core* una *o* aperta. Prendiamo ancora una volta la canzone del Notaro «Madonna, dir vo voglio» per addurre ulteriori esempi:

Madonna, dire vi voglio  
come l'Amore m'à preso;  
inver lo grande orgoglio  
che voi, bella, mostrate, e' no m'aita.  
Oi lasso, lo me' core  
ch'è 'n tanta pena miso,  
che vede che si more  
per ben amare, e tenolosi in vita.

Nel testo fornito da Migliorini (Migliorini 1992:125) notiamo la rima imperfetta *preso:miso* dopo che il copista ha toscanizzato *priso* ma ha lasciato *miso* intatto al posto di un *messo*, o di un inesistente *meso*, per non perdere la rima. *Amuri* diventa *Amore*.

La ormai canonica formula della separazione della musica dal canto elaborata da Aurelio Roncaglia, del fatto che i poeti federiciani abbiano appreso le regole della versificazione da fonti scritte e non musicali (anche se non è escluso che un certo numero di componimenti siano stati successivamente musicati da musicisti), della eloquente mancanza di *senhal* (pseudonimo della dama o del destinatario a cui si inviava il componimento) o della *tornada* (congedo) tipici di esecuzioni musicali, viene di tanto in tanto confutata con argomentazioni più o meno convincenti. Beltrami attira la nostra attenzione sul volume di Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo* (Roma, 1995), in cui l'autore mette in rilievo le relazioni intertestuali fra il discordo di Bonagiunta, «Quando veggio la rivera», e due discordi siciliani, «Dal core mi vene» di Giacomo da Lentini e l'anonimo «De la primavera». Al di là delle derivazioni e dei modelli interessa a Beltrami se abbia senso l'imitazione di un discordo per via puramente testuale (Beltrami 1999:193) visto che il discordo è profondamente radicato nella musica (Arveda 1992:XLIII), anche in Italia, dove peraltro si estingue molto rapidamente. Ciò viene ammesso dallo stesso Roncaglia, il quale oltre a formulare le sue celebri parole,

una delle più importanti, forse la più importante in assoluto, tra le novità che caratterizzano l'antica lirica italiana nei confronti dei suoi precedenti trovatoreschi (provenzali innanzitutto, ma anche francesi, ed anche germanici) sia il mutato rapporto fra parola e musica, in dipendenza da condizioni socioculturali diverse da quelle d'Oltralpe (Roncaglia 1978: 365)

di fronte ai versi del discordo di Giacomino Pugliese *lo stornamento/ vo sonando/ e cantando*, ammette per questo un'eccezione, sia pure tale che «in definitiva, andrebbe ascritta a un filone laterale rispetto alla lirica aulica» (ivi:386), a un filone credo prossimo a quelle tradizioni poeti-

che, come ad esempio quella religiosa, del cui carattere musicale non si dovrebbe dubitare<sup>46</sup>. E riguardo alle canzoni?

Rispetto alle ballate Dante ad esempio dice nel *De Vulgari Eloquentia* (II, ii) che le canzoni non hanno bisogno di danzatori per essere eseguite (DVE 1995:61-2): ma allora neppure di essere cantate? Dante spiega che la melodia di per sé non è una canzone perché una canzone è l'unione di melodia e testo, ed il testo deve esser composto per poi musicarlo, per cui «canticum nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizzata» (II, viii, 6) (ivi:80-1), trasposto in italiano: «la canzone non è altro che l'azione *in sé compiuta* (ma *compiutamente svolta* sembrerebbe più vicina al nostro discorso) di dire parole armonizzate (armonicamente disposte) per l'accompagnamento musicale».

Più avanti Dante continua dicendo che sono canzoni in tal senso sia quelle di cui si tratta che le ballate e i sonetti e tutte le composizioni armoniche in volgare od in latino, mentre la canzone *per supereccellentiam* è quella che si definisce e si tratta nel seguito.

Quest'ultima sembrerebbe essere una melodia strofica come di solito tutti concordano, un'armonia di rapporti.

Il Brugnolo ribadisce l'impossibilità, da parte dei Siciliani, di eventuali costruzioni musicali sulla base delle semplici traduzioni eseguite sui modelli provenzali. Sia dunque il valore dimostrativo del fatto che, nei casi noti, i Siciliani, quando traducono, modificano profondamente lo schema metrico:

Dalla comparazione degli schemi metrici degli originali provenzali e delle derivazioni siciliane [...] risulta infatti che i tre siciliani, *caso unico in Europa*, pur traducendo il testo, trasformano *radicalmente* la struttura metrica, sia nella formula rimica che in quella sillabica (Brugnolo 1995:321).

Mentre diversamente

---

<sup>46</sup> Come ricorda il Roncaglia, le *Laudes creaturarum* erano musicate, anche se la rigatura musicale nel cod. Assisiense 338 è rimasta in bianco (Roncaglia 1978:385).

I testi francesizzati di origini provenzali, e persino i Minnesänger, che pur trasferiscono schemi metrici da un sistema accentuativo a uno quantitativo *non* toccano sostanzialmente la formula sillabica (ibidem),

E ciò significa che non si possono considerare le canzoni siciliane come *contrafacta* delle corrispondenti provenzali, anche se forse la deduzione non è applicabile con altrettanta matematica certezza all'intero *corpus*:

La singolarità siciliana appare la prova forzata - finalmente - che all'origine del diverso comportamento c'è proprio la non-acquisizione della melodia e quindi del relativo *pattern* metrico (e malgrado altri casi di assoluta identità fra schemi siciliani e provenzali) (ivi:322)

Ma la conclusione lascia spazio a qualche dubbio, vista anche la formula attenuativa subito aggiunta dallo stesso Brugnolo:

Quella che è in grado di rispondere a ogni problema (compreso il mutamento di sistema metrico, le innovazioni di struttura strofica e di formula sillabica, l'invenzione del sonetto, la selezione dei generi e delle tematiche, l'arricchimento metrico-retorico) è la tesi del "divorzio" fra musica e poesia, almeno sulla base dei dati finora disponibili. Ma senza escludere almeno un'altra possibilità, a evitare meccanicismi e rigidità rovesciate: non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere *eseguita* musicalmente, previo rivestimento musicale "esterno", come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente) (ibidem).

Senza dubbio, infatti, nel lungo periodo la tendenza della poesia italiana di stile elevato è verso una dimensione puramente letteraria e non musicale, col risultato, fra l'altro, che nel nostro sistema culturale si è instaurata una tenace convinzione che la poesia non pensata per la musica abbia un valore superiore a quella per musica. È ammis-

sibile senza grandi problemi che l'unità di musica e poesia, inscindibile nella tradizione classica-provenzale, si sia scissa in Italia, nel senso che si è persa la figura del poeta-musico, dotato di un doppio talento, e che l'elaborazione di una melodia per un testo dev'esser diventata affare di professionisti, musicisti o anche semplicemente esecutori.

Alle origini della tradizione i poeti-funzionari di Federico II saranno anche stati letterari e non musicisti, ma è difficile trovare verosimile l'iniziativa culturale dell'imperatore, di creare nella propria corte un'alternativa all'attività poetica delle corti europee, se quella iniziativa avesse comportato non solo l'esclusione dei generi non amorosi, che non rappresenta un problema perché in tutta la tradizione romanza è comunque il genere amoroso il portatore per eccellenza dello stile elevato, ma il depauperamento del carattere più proprio in tutta Europa dell'attività poetica in volgare, il suo modo di porsi in rapporto col pubblico entro l'ambiente della corte attraverso il momento collettivo e scenico dell'esecuzione musicale. Beltrami conferma questi dubbi affermando che la struttura della stanza della canzone, che Dante descrive in termini musicali, e che nei Siciliani già si riconosce ben corrispondente alla descrizione dantesca, è non solo motivata dalla forma musicale, ma in molti casi anche difficilmente riconoscibile senza melodia (Beltrami 1999:198).

Lo studioso, dopo una rassegna di esempi desunti dal repertorio provenzale, conclude accettando in sostanza l'immagine tradizionale che si ha della poesia siciliana, quella elaborata da Roncaglia, rivendicando però la destinazione musicale dei versi affidata forse ad altre figure professionali. La composizione dei testi procedeva, come dicevamo ad inizio paragrafo, attraverso le note modifiche e selezioni rispetto al testo-fonte provenzale (o ad altri possibili modelli) adattandosi principalmente alla stanza articolata in piedi e sirma o in piedi e volte, e su questa base i poeti complicano, elaborando strutture più ampie, che diventano ancora più ampie e complesse nell'elaborazione dei toscani (ivi:203).

Il fatto che le traduzioni-rifacimenti di testi provenzali non mantengano la struttura metrica dell'originale (e quindi, nel caso nostro, nemmeno la struttura musicale) può essere considerato un aspetto di quella tensione fra imitazione e originalità che si suole riconosce-

re in altri aspetti della poesia siciliana, per esempio in «Amor non vole ch'io clami» (vv. 11-20), canzone del Notaro in cui si rifiuta un formulario linguistico e comportamentale la cui assunzione è ridotta a scimmiottamento di modi convenzionali:

Per zo l'amore mi 'nsegna  
ch'io non guardi a l'antra gente,  
non vuol ch'io resembli a scigna  
c'ogni viso tene mente;  
[e] per zo, [ma]donna mia,  
a voi non dimanderia  
merze[de] né pietanza,  
che tanti son li amatori  
ch'este 'scita di savori  
merze[de] per troppa usanza

L'usura a cui sono stati sottoposti *clichés* inviolabili quali il *dimandar merzede*, il *dimandar pietanza*, il *vanto*, la *laude* di madonna, ecc. ha invalidato il loro ulteriore utilizzo (vv. 28-30):

e per zo ne le merzede  
lo mio core non v'accede,  
perché l'uso l'a 'nvilute

L'iniziativa di Giacomo da Lentini non mette però in discussione i modelli occitanici, definiti anzi originariamente "gai e fini", ma il poeta semplicemente ne rifiuta lo scadimento a ripetizione in serie (Landoni 1990:284).

Riassumendo si può dire che la ballata in Toscana e la canzone nei Siciliani potremmo pensarle come genere musicale mentre dobbiamo escludere sicuramente il sonetto (nonostante il nome abbia, come ben noto, un significato musicale) (Orlando 1994:191-2) dalla melodia come ci informa ancora puntualmente il Brugnolo:

E c'è infine, presso i Siciliani, almeno un genere lirico - e per di più pienamente strofico - che sicuramente non viene cantato: il sonetto. Qui è il punto di svolta (Brugnolo 1995:333).

Le strutture metriche adoperate dai rimatori siciliani si riducono a tre principali. Dalla *canço* provenzale deriva la canzone, che diventa la forma più elevata e illustre di poesia lirica. Con la canzone si ha «un componimento di alta, aristocratica meditazione, presentazione di un poeta consapevole di dire cose elevate a un pubblico elevato» (Fubini 1962:53). Date le caratteristiche della poetica siciliana – tensione intellettuale, chiusura elitaria, destinazione cortese –, la canzone costituisce la forma metrica più rappresentativa e importante della Scuola. Essa è composta di endecasillabi alternati spesso a settenari, la “predilezione italiana” come l’ha definita l’esperto Beltrami. Mentre nella canzone provenzale le rime si ripetono eguali in tutte le stanze, in quella siciliana ogni stanza riprende lo stesso sistema metrico della prima, ma al variare delle stanze corrisponde quasi sempre (fanno eccezione rari casi di fedeltà al modello provenzale) la variazione delle rime, che dunque si rinnovano passando da una stanza all’altra. Questa differenza si spiega pensando che ormai, nelle liriche in volgare italiano, la parola prevaleva sulla musica - e siamo tornati alla solita questione! - e che la lingua italiana offre una minore possibilità di parole con identica desinenza. La canzonetta ha invece una struttura narrativa e dialogica e dunque si presta ad argomenti meno nobili ed elevati. Anche i versi sono più brevi e vivaci (settenari, doppi settenari, ma anche ottonari o novenari). Ha un andamento ritmico più semplice e spontaneo. Ne è un esempio «Meravigliosamente» di Giacomo da Lentini. Anche il Contrasto di Cielo d’ Alcamo, presenta alcuni aspetti tipici della canzonetta.

Quanto al sonetto, esso è stato usato per la prima volta dal caposcuola dei Siciliani, Giacomo da Lentini. Nasce nella prima metà del Duecento e prolunga la sua fortuna lungo l’intero arco della letteratura italiana (compreso il Novecento) e presso altre letterature europee (basti pensare, per fare solo un esempio, ai sonetti di Shakespeare e Milton). Tante le ipotesi sulla sua origine che Sandro Orlando (Orlando 1994:191-2) riunisce in due principali blocchi: nel primo, più tradizionale, troviamo Bisdene e Wilkins i quali individuano nello strambotto, metro popolare come la ballata, la matrice da cui discenderebbe la forma sviluppata dalla Magna Curia siciliana; sappiamo oggi invece che il sonetto ha un’origine colta, è per questo verosimile pensare a una intenzionale non corrispondenza fra ottava e sestetto (per quanto riguarda lo schema delle rime) volta ad evitare gli effetti di monotonia e di *anticlimax* (caratteristici piuttosto delle forme non colte d’arte) (ivi:195).

Il secondo blocco formato dalle ipotesi di Spitzer, Menichetti, Gorni ed Antonelli mette in rilievo il fatto che la canzone trobadorica abbia influito in modo non indifferente allo sviluppo del nuovo metro, ricordando che canzone e sonetto fanno la loro comparsa in Italia nello stesso periodo di tempo.

Di recente gli studiosi Pötters e Montagnani hanno avanzato l'ipotesi dell'autonomia del sonetto da qualunque altro genere precedente. Molto probabilmente il sonetto deriva da una stanza della canzone, di cui riprende la divisione interna fra i due piedi (che formano i primi otto versi) da un lato e le due volte successive (gli ultimi sei versi) dall'altro. I quattordici versi che lo compongono sono sempre endecasillabi. Il sonetto tratta argomenti diversi, prevalentemente, presso i Siciliani, discorsivi, teorici, filosofici e morali (è usato, per esempio, per le tenzoni sull'amore di Giacomo da Lentini con Pier della Vigna e altri rimatori siciliani e toscani), ma anche amorosi e scherzosi. È un componimento di minore impegno rispetto alla canzone e per questo può aprirsi, in una certa misura, anche alla realtà quotidiana.

La serie con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna metterebbe poi in evidenza un aspetto filologico, cioè la posteriorità dei sonetti rispetto alle canzoni, almeno ad alcune di esse (Fabio 1968:55). In «Amor è un[o] desio che ven da core» si potrebbe intravedere dunque un'evoluzione nella carriera artistica di Giacomo rispetto alle canzoni stesse; in queste ultime l'influsso preponderante è quello trobadorico, che va da rifacimenti (Bianchini 1996:57) di liriche provenzali ad un uso esteso di lessemi e rimemi tipicamente provenzali.

I sonetti attribuiti o attribuibili alla Scuola siciliana, cioè il *corpus* primitivo, sono in tutto 39, di cui quattro anonimi (Antonelli 1984:377-420); di questi, i sonetti che fanno parte di "serie" sono solo dieci, distribuiti in tre tenzoni: quella fra l'Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini (cinque sonetti), quella fra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo da Lentini (tre sonetti) e una tenzone anonima (due sonetti); gli altri 29 sonetti siciliani, quindi la netta maggioranza, non sono affatto testi "in funzione di altro", ma, a giudicare da come ci sono presentati dai codici, componimenti singoli, autonomi, monostrofici (Brugnolo 1999:93); di questi 29 ben 19 (più due di incerta attribuzione) sono di Giacomo da Lentini, considerato l'"inventore" e il maggior rappresentante del genere.

Le origini del sonetto sono ancora oggi una *vexata quaestio*, attraente o meno che essa sia<sup>47</sup>. Cominciamo con il Folena, il quale ci informa che il sonetto deriva dallo «sviluppo particolare e originale di stanza isolata (*cobla esparsa*) di canzone di endecasillabi» (Folena 1965:387), fino alle recenti, affascinanti ma non per questo prive di fondamento ipotesi di Wilhelm Pötters la cui convinzione è che il sonetto sia nato «come una trasposizione o proiezione poetica del problema della *figura magistralis*, utilizzata dalla matematica e dalla geometria medievale (...) per illustrare il calcolo del rapporto fra il cerchio e i suoi quadrati, quello inscritto e quello circoscritto» (Pötters 1999:98).

Le ricerche allo stato attuale ritengono in buona sostanza ancora avvolte nel "mistero" le origini di questo metro quantunque sia generalmente considerata sempre valida la teoria della filiazione dalla stanza della *canço* trobadorica, spiegazione che non convince ad esempio Roberto Antonelli, autore forse del miglior studio sull'argomento (Antonelli 1989:35-75). E ancora: come mai nessuno sino ad oggi si è posto la domanda perché il sonetto sin dalla nascita si sia mantenuto intatto nella sua forma fissa - unico fra i generi medievali - , quei quattordici versi di undici sillabe, non uno di più non uno di meno?

Furio Brugnolo insiste sulla particolarità ed esclusività dei versi di undici sillabe metriche

giacché non era affatto scontato, specie nell'ambito di una poetica come quella dei Siciliani, propensa alla polimetria e ai versi brevi, che al sonetto fosse riservata solo ed esclusivamente la serie monotematica di endecasillabi (Brugnolo 1999:97)

In effetti non era neppure scontato che il sonetto dovesse essere di soli endecasillabi.

Avrebbe potuto essere in versi minori o anche polimetrico (come, per esempio, le *coblas esparsas*) (Stussi 1994:281-4).

---

<sup>47</sup> Non molto tempo fa Guglielmo Gorni scriveva: «Allo stato attuale delle ricerche, non è molto attraente riaprire questioni di origine», preferendo piuttosto «attirare l'attenzione sul fatto, largamente diffuso, dell'associazione di più sonetti tra loro (per esempio nelle tenzoni, nelle "collane" ecc.)» (Gorni 1993:68).

Se non l'“invenzione” (come quella del sonetto), certo almeno il “lancio” dell'endecasillabo nella letteratura italiana si deve ai poeti della Magna Curia. Pötters ha il merito di aver individuato attraverso un'ardua e rigorosa ricerca, condotta direttamente sulle fonti matematiche dell'epoca, e su quelle in particolare che potevano essere accessibili ai rimatori della Magna Curia, la coincidenza tra i numeri-cardine del sonetto (l'11 e il 14, appunto, ma anche il 154, ossia il numero totale delle sillabe di un sonetto, e altri valori derivati)<sup>48</sup> e i valori comunemente usati nel Medioevo per esporre e risolvere i problemi connessi alla misurazione del cerchio e della sua quadratura. Pötters ha letto svariate opere di matematici medievali, fra i quali Leonardo Fibonacci, riscontrando nei rispettivi studi che trattano della figura del cerchio e dei solidi di rotazione, la presenza costante e ricorrente di un limitatissimo insieme di misure utilizzate quali strumenti di costruzione e di calcolo: si tratta dei valori 11 e 14, 7 e 22, 154 e del rapporto  $8:6 = 4:3$  (Pötters 1999:27). 11 e 14 sono, in particolare, costantemente usati quali strumenti di descrizione e di calcolo nella misurazione del cerchio. Sempre questi valori hanno avuto il loro impiego naturale nell'architettura dal Medioevo fino al Rinascimento<sup>49</sup>.

Una simile coincidenza è presente e costante nei principali trattati matematici del Medioevo ed è contemplata, dicevamo, anche da Leonardo Fibonacci per noi fondamentale perché attivo alla corte di Federico II proprio nell'epoca in cui nasce la Scuola siciliana. La genesi del sonetto viene così a coincidere con il più generale rinnovamento

---

<sup>48</sup> Anche il Cavalcanti ritiene un valore fondamentale il numero totale delle sillabe. Si ricordi la umoristica reazione al sonetto inviatogli da Guido Orlandi, «Per troppa sottigliezza il fil si rompe», che, come è noto, ha una fronte di soli sei versi, sicché il componimento consta di 12 versi (132 sillabe) anziché di 14 (154 sillabe). Il Cavalcanti così risponde all'Orlandi con un sonetto di 16 versi con una coda di due endecasillabi a rima baciata (cfr. Marti 1969:253; Calenda 1995:61-71).

<sup>49</sup> L'architettura imperiale federiciana è impregnata di straordinario simbolismo e attinge anch'essa dai valori figurati presenti in letteratura. Basta osservare Castel del Monte in Puglia, unica costruzione dell'era dell'imperatore svevo rimasta intatta. Una mole poligonale eretta nel nulla e per la quale fu scelta la fredda perfezione dell'ottagono. Una doppia quartina come in un sonetto, la forma ottagonale si ripete nei torrioni posti agli angoli per suggerire un'idea di moltiplicazione all'infinito.

culturale voluto da Federico e diventa simbolo di quello. Emblema per eccellenza delle decisive trasformazioni in senso laico e intellettuale che la poesia lirica conosce alla corte federiciana.

L'interessantissimo - ma quantomeno "sconcertante" - lavoro di Pötters sottrae infine la "numerologia" del sonetto a qualsiasi implicazione simbolica, esoterica o mistica<sup>50</sup> rivendicandone invece - bene in linea con le tendenze di base della Scuola siciliana - la natura intellettuale e la funzione, diciamo così, eminentemente architettonica.

Possiamo arrivare infine ad immaginarci *ludi* matematici alla corte di Federico II oppure improbabili forme di collaborazione tra Fibonacci e i rimatori della cerchia dell'imperatore (*in primis* Giacomo da Lentini creatore del nuovo metro) magari intenti a compulsare trattati di matematica allo scopo di trarne ispirazione. Sarebbe piuttosto utile confermare un clima culturale singolarmente favorevole al dialogo fra attività "scientifica" e creatività artistica che ha lasciato - sia pur attraverso quasi impalpabili sprazzi - i suoi segni sulla poetica dei Siciliani. Qualcosa di quella straordinaria stagione di civiltà anticipatrice del Rinascimento deve pur essere filtrata, e se non la reale immagine della donna volitiva e sensuale vivente nel Sud della penisola nel XIII secolo di sicuro le conoscenze della tecnica ed i precisi modelli matematici traspaiono dai versi e li forgiavano.

---

<sup>50</sup> Sugli aspetti occulti e magici e dunque sul sapere tradizionale fiorentino intorno a Federico II si rimanda a R. Damiani, *Il „Liber de Physionomia“ di Michele Scoto e la cultura siciliana tradizionale*, in: „Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti“, CXXXII, 1974, pp. 437-449.



## CAPITOLO VIII

### IL LINGUAGGIO POETICO DI GIACOMO DA LENTINI

L'attività di funzionario imperiale di Giacomo da Lentini è documentata fra il 1233 e il 1240, e a questo periodo risalgono le sue poesie. In Toscana era noto come il Notaro (così lo chiama anche Dante nella *Commedia*) e di questa sua professione resta ampia traccia nei documenti del tempo: d'altronde, egli stesso si firmava «Jacobus de Lentino, domini Imperatoris notarius» (e cioè "notaio dell'Imperatore"). Gli scritti autografi di Giacomo da Lentini che conosciamo sono due privilegi di Federico II: uno redatto nel marzo 1233 a Policoro in Basilicata col quale l'imperatore concedeva Gaeta al figlio Corrado:

...presens privilegium per manus Iacobi de Lintin notarii et fidelis nostri scribi et bulla aurea typario nostre maiestatis impressa iussimus communiri, anno, mense et indictione subscriptis. Datum apud Policorum, anno dominice incarnationis MCCXXXIII, mense martii (Panvini 1989:XX)

l'altro, redatto a Catania nel giugno dello stesso anno, col quale Federico II confermava in favore del monastero di San Salvatore di Messina i privilegi ad esso concessi dai suoi predecessori, i re Ruggero, Guglielmo I e II, e dai suoi genitori Enrico e Costanza:

ad huius confirmationis robur, presens privilegium per manus Iacobi de Leontino notarii et fidelis nostri scribi et bulla aurea typario nostre maiestatis impressa munimus. Datum Catane, anno incarnationis dominice MCCXXXIII, mense junio regni Sicilie XXXV, Hierusalem VIII, imperii XIII (ivi:XXI).

Anche una lettera dell'imperatore diretta da Castrogiovanni al Papa Gregorio IX pure nell'agosto dello stesso anno 1233 è stata scritta «per manus Iacobi notarii», il quale compose certamente nel 1234 la canzone «Ben m'è venuto prima cordoglienza», nella cui strofe V vi è, come ha ben visto il Santangelo, un sicuro riferimento alla guerra di quell'anno tra Firenze, incurante dell'autorità imperiale, e Siena (Santar-

cangelo 1949:73). Inoltre, il 5 maggio 1240 a Messina, Giacomo da Lentini appose la sua firma («Iacobus de Lentino domini imperatoris notarius») ad una raccolta di scritti dal greco in latino facenti parte di un privilegio di Guglielmo I del 1157, eseguito alla presenza sua, di Guglielmo da Leontino giudice di Messina e di altri testimoni.

Potrebbe darsi che la tenzone tra il Notaro Giacomo e l'Abate di Tivoli, se quest'ultimo è veramente l'abate della Mentorella<sup>51</sup>, si sia svolta a Tivoli nel 1241, come pensa il Roncaglia; certo non era necessario per una tenzone poetica che i due si trovassero nello stesso luogo.

Ad ogni modo Giacomo da Lentini non dovette vivere molto dopo quell'anno, perché Maestro Francesco di Firenze, quasi certamente prima che Bonagiunta divenisse notaro in Lucca (1242), dicesse contro quest'ultimo, chiamandolo «novo canzonero», cioè «giovane "giullare", o anche, se si vuole, "poeta"», un sonetto nel quale lo accusa di plagiare a piene mani i versi del già defunto Notaro:

Di penne di paone e d'altre assai  
vistita la corniglia a corte andau,  
ma non lasciava già però lo crai  
e a riguardo sempre cornigliau.

Gli aucelli, che la sguardar, molto splai  
de le lor penne ch'essa li furau;  
lo furto li ritorna schern'e guai,  
ché ciascun di sua penna la spogliau.

Per te lo dico, novo canzonero,  
che ti vesti le penne del Notaro  
e vai furando lo detto stranero;  
sì com gli agei la corniglia spogliaro,  
spoglieriati per falso menzonero,  
se fosse vivo, Jacopo Notaro

---

<sup>51</sup> Il Lazzeri sostiene che l'abate di Tivoli non va identificato appunto con l'abate della Mentorella (Vulturilla), famoso monastero del Lazio, o "Abbas Tiburtinus", come veniva chiamato nel Medioevo ma con un Gualtiero "laicus de urbe", chiamato anche lui abate di Tivoli, vissuto a Roma al tempo di Giacomo da Lentini e riconosciuto da Innocenzo IV col titolo di suo devoto (cfr. Lazzeri 1954:550).

Dai dati assolutamente sicuri che sono stati forniti su Giacomo da Lentini, sembra risultare che la data del 1234, che con quasi certezza si può assegnare alla sua canzone «Ben m'è venuto prima cordoglienza» si accordi con quelle dei documenti a noi noti di cui il poeta, in qualità di notaio imperiale, è stato redattore nel 1233. Si ritiene però che non si possa sostenere con tanta libertà che l'attività notarile di Giacomo da Lentini abbia avuto inizio solo nel 1233, al quale anno appartengono i primi suoi atti a noi noti, perché una siffatta opinione comporterebbe che l'attività pubblica del poeta non superasse un decennio, in quanto, come si è ricordato, poco dopo il 1241 Maestro Francesco di Firenze parla di lui come di persona già morta.

Se, quindi, appare più che verosimile che l'attività di Giacomo da Lentini in qualità di notaio e di "fidelis" di Federico II deve risalire a molto prima del 1233, viene non facile credere che le sue poesie, che sono palesemente d'imitazione provenzale, debbano essere invece tutte successive a quell'anno; ciò soprattutto per chi non trascura che generalmente Giacomo è stato considerato, se non proprio «l'archimandrita», come lo aveva definito il Torraca (Torraca 1902:22), di certo come il caposcuola e il più antico dei rimatori della corte federiciana e considera importante che questa antichità del poeta, riconosciuta anche da Dante, era condivisa pure dal compilatore del codice Vaticano 3793 (V), il quale inizia la sua amplissima silloge proprio con le canzoni del Notaro, che considerava di una generazione anteriore a quella di Pier della Vigna che, nato verso il 1190, entrò a far parte della curia di Federico II poco dopo il 1220.

Ma, questo genere di considerazioni lasciano il tempo che trovano di fronte ad un dato che si deve giudicare come sicuro, cioè che la canzone di Giacomo «Madonna dir vo voglio», con la quale il compilatore del Vaticano 3793 inizia la sua raccolta, essendo una elaborata traduzione artistica di una poesia di Folquet di Marsiglia, non poteva essere stata ragionevolmente composta se non da chi avesse avuto a disposizione un canzoniere provenzale, non essendo sufficiente, per la sua composizione, l'aver soltanto sentito recitare o cantare canzoni trobadoriche.

Collocato nell'ecumene della lirica cortese del XII e XIII secolo, Giacomo da Lentini si rivelerebbe a pieno titolo come un poeta di prima grandezza, non indegno di stare al fianco dei migliori trovatori e trovieri; e questo indipendentemente dai suoi meriti di caposcuola, di fondatore della lirica d'arte in Italia o, se si vuole, di fondatore della "letteratura" italiana. Di lui restano 38 componimenti, tutti canzoni, canzonette e sonetti; basterebbe questa ampia produzione superstita e le sue tantissime risposdenze in alcuni degli altri poeti<sup>52</sup> a giustificare l'appellativo di maestro dato al Notaro, ma è soprattutto il ruolo di protagonista di Giacomo in due dispute in sonetti (tenzoni), sostenute l'una con il non meglio noto Abate di Tivoli, l'altra con Iacopo Mostacci e con il grande Pier della Vigna. Si aggiunga poi che anche i primi lettori toscani dovevano avere chiara tale supremazia, dal momento che proprio le sue poesie inaugurano una grande raccolta quale è il codice Vaticano Lat. 3793.

Giacomo da Lentini mostra di padroneggiare, con grande perizia retorica, gli schemi della tradizione provenzale e oitanica e, nello stesso tempo, di saper inserire al loro interno notevoli innovazioni sia sul piano tematico che su quello fantastico della creazione delle immagini; il suo ampio canzoniere possiede meglio degli altri un'ampia gamma di registri su cui riesce a muoversi, da quello sublime e potente della canzone, come in «Madonna, dir vo voglio» o in «Troppo son dimorato», a quello veloce della canzonetta. Dal genere dialogico al discorso. Alla varietà dei registri si accompagna quella degli stili, da quello aspro e difficile, giocato su rime interne e bisticci di parole, a quello agile e lineare. I componimenti di Giacomo sono una "palestra" per sperimentare temi, concetti e stili da rielaborare fino a sviluppare qualcosa di nuovo. L'intero repertorio di *topoi* cortesi è sfruttato con grande eleganza, a partire da quella canzone, la succitata «Madonna, dir vo voglio», che parzialmente traduzione pedissequa di «A vos, midonz, vuoill retrair'en cantan» di Folquet, si rivela tuttavia un esercizio di riduzione alla ricerca di *brevitas* nella sintassi, un esercizio di reinvenzione della struttura metrica<sup>53</sup> e un modo di presentare il racconto cortese agile ed essenziale. Soprattutto nella prima stanza:

---

<sup>52</sup> I motivi del canzoniere lentiniiano possiamo riassumerli in tre argomenti principali: amore non corrisposto, amore corrisposto e lontananza.

<sup>53</sup> Il Notaro rimodella il testo fonte, composto esclusivamente da decasillabi, in un diverso schema metrico di settenari ed endecasillabi.

Madonna, dir vo voglio  
como l'amor m'à prisu,  
inver'lo grande orgoglio  
che voi bella mostrate, e no m'aita.  
Oï lasso, lo meo core,  
che 'n tante pene è miso  
che vive quando more  
per bene amare, e tenerselo a vita.  
Dunque mor'e viv'eo?  
No, ma lo core meo  
more più spesso e forte  
che no faria di morte - naturale,  
per voi, donna, cui ama,  
più che se stesso brama,  
e voi pur lo sdegnate:  
amor, vostra mistate - vidi male.

Eccoci immediatamente di fronte all'intento della canzone: il poeta dichiara la sua soggezione alla dama, perché essa è superba e l'amore non può porvi rimedio. Il poeta evita il patetismo e si sfoga in un lamento in cui notiamo una contraddizione: il cuore considera la sua vera vita quella che, attraverso la passione, lo fa soffrire, lo tormenta. Giacomo ci tiene a sottolineare che chi parla non è l'amante ma una sua parte, il cuore (infatti nella domanda *Dunque mor'e viv'eo?*) il poeta allontana l'ambiguità della situazione iniziale) distrutto da un dolore più forte della morte vera e propria. La stanza si chiude con l'innamorato che si sente vittima di un inganno.

All'opposto si trova l'esordio di un'altra bellissima canzone sempre ispirata da Folquet:

Meravigliosa-mente  
un amor mi dstringe  
e mi tene ad ogn'ora.  
Com'om che pone mente  
in altro exemplo pinge

la simile pintura,  
così, bella, facc'eo,  
che 'nfra lo core meo  
porto la tua figura.

Si legge una situazione somigliante a quella della canzone precedente: l'amore riconosce il potere di Amore e per essere felice si fa sopraffare. Ma qui Giacomo, con la sua similitudine forse più originale, si affranca da Folquet: quella del pittore, o della pittura, presentata in questa sede. Il pittore, guardando un diverso modello torna sempre a dipingere lo stesso soggetto; l'innamorato al contempo, reca con sé, nel segreto del proprio cuore (in *camera cordis*), l'immagine della donna amata.

L'analogia con il pittore rende maggiormente complessa l'idea di partenza di Folquet, il poeta che contempla l'immagine di madonna riflessa nel suo cuore. Ad Amore viene riferita la possibilità del grande di entrare nel piccolo; è implicita ovviamente un'assimilazione alla donna amata, come sembra indicare la miniatura del ms. N nella quale il poeta mostra alla donna come la grande torre sullo sfondo possa riflettersi nel piccolo specchio che ha in mano<sup>54</sup>. Lo specchio metaforizzante degli occhi è comunque attribuito a Chrétien de Troyes ed è già stato trattato in questo studio.

Ancora, nella canzone «Amor non vole ch'io clami» il poeta non fa come gli altri amanti e non vuole chiedere mercè (vv. 1-8; 15-20):

Amor non vole ch'io clami  
Merze[de] c'onn'omo clama,  
nè ch[e] io m'avanti c'ami,  
c'ogn'omo s'avanta c'ama:  
chè lo servire c'onn'omo  
sape fare nonn- à nomo;  
e no è in pregio di laudare  
quello che sape ciascuno:  
(...)

---

<sup>54</sup> I vv. 45-48 di «Mout i fetz gran pechat Amors» recitano così: (...) *quar, si be.us etz grans eissamen/ podetz en me caber leumen/ quo.s devezis una grans tors/ en un pauc miralh* (giacché, sebbene siate grande, pure potete esser contenuta facilmente in me, così come una grande torre si lascia vedere in un piccolo specchio)(Bianchini 1996:30).

[e] per zo, [ma]donna mia,  
a voi non demanderia  
merze[de] né pietanza,  
ché tanti son li amatori,  
ch'est'escita di savori  
merzede per troppa usanza.

Giacomo qui afferma che tanti sono gli amanti che mercede ha perso il suo sapore per troppo uso. Il caposcuola dei Siciliani difende quindi il suo credo sul piano del sentimento parafrasando Raimbaut d'Aurenga (nella tenzone con Giraut de Bornelh, «Era.m platz, Giraut de Bornelh») il quale difende invece la forma poetica, il difficile *trobar clus*: *Aisso.m diatz/ si tan preztatz/ so que vas totz es comunal: car adonc tuch seran egal* (vv. 1-3)<sup>55</sup>.

Sul piano tematico, egli tende alla interiorizzazione, all'analisi dei movimenti psicologici dell'Io e alla descrizione della fenomenologia dell'amore. A quest'ultimo può venir negata la concezione divina come in «Feruto sono isvariatemente», vv. 7-8 e vv. 11-12 (*ed io sì dico che non è neiente/ ché più di un Dio non è, né essere osa/.../come non è più d'una deitate/ e Dio in vanità non vi pò stare*): non può esistere più di una sola divinità e Dio non può stare in una cosa vana come l'amore. Oppure l'amore viene scomposto nei suoi elementi e in particolare considerato nella relazione fra il "piacimento", che viene prodotto dall'atto del "vedere" la bellezza della donna e che dunque ha sede negli "occhi", e il *nutricamento* (nutrimento), che viene invece prodotto dalla riflessione amorosa, dall'attività fantastica del soggetto, dal suo "spirito vitale", e che ha sede nel "cuore":

Amor è un[o] desio che ven da core  
Per abondanza di gran piacimento;  
e li occhi in prima genera[n] l'amore  
e lo core li dà nutricamento.

---

<sup>55</sup> «Ditemi se fate tanta stima di ciò che è alla portata di tutti: ché in tal modo tutti [i poeti] saranno uguali» (Folena 1965:311-2).

Ben è alcuna fiata om amatore  
senza vedere so'namoramento,  
ma quell'amor che stringe con furore  
da la vista de li occhi à nascimento.

Che li occhi rapresenta[n] a lo core  
d'onni cosa che veden bono e rio,  
com'è formata natural[e]mente;

e lo cor, che di zo è concepitore,  
imagina, e piace quel desio:  
e questo amore regna fra la gente.

Sul piano della creazione fantastica delle immagini, egli procede con analogie che rimandano al mondo sociale e soprattutto a quello naturale e vegetale, con una scelta in cui si riflette la propensione dei Siciliani a una considerazione scientifica e naturalistica della realtà: si comincia con immagini da lapidari: *Donqua, madonna, se lacreme e pianto/ dell[o] diamante frange le durezze,/ [le] vostre altezze poria isbasare* («[S]ì alta amanza à pre'a lo me' core», vv. 9-11) e i primi cinque versi di «Diamante, né smiraldo, né zafino», continuando con immagini da bestiarî e fenomeni atmosferici e naturali.

Il Notaro è stato il creatore del sonetto e colui il quale meglio di tutti lo ha adoperato. Nelle sue mani il nuovo metro si fa strumento adatto per discettare sulla poc' anzi accennata fenomenologia amorosa in forma di tenzoni e dibattiti. In una tenzone con Iacopo Mostacci e Pier della Vigna in cui si chiedeva se Amore fosse cosa trascendente o naturale il Notaro taglia corto dichiarando, nel sonetto «Feruto sono isvariatemente», *c'amore à deitate in sé inclosa;/ ed io sì dico che non è neiente*. Egli attribuisce dunque ad Amore un carattere naturale. Anche sonetti anonimi quali «Non truovo chi mi dica chi sia Amore» sembrano seguire le orme di quelli fra il Notaro e Mostacci e proseguire il discorso di quello fra il Notaro e l'abate di Tivoli inaugurando una tradizione di pensiero. Nel componimento troviamo un *incipit* in cui l'autore pone una domanda presa dal dibattito sulla natura d'amore presente nell'*Eneas* e poi risponde con il *Cligés*. L'Antonelli ci fa notare

(Antonelli 1992:2) che lo stesso Chrétien de Troyes nel suo *Cligés* si poneva in contrasto con le ideologie dell' *Eneas* rendendo ancora più interessante il fatto di come mai i poeti Siciliani potessero così bene avvertire questa contraddizione. I vv. 2-3 anticipano inoltre il dibattito stesso fra l'Orlandi e Cavalcanti su dove dimori e da che cosa nasca Amore.

Il Notaro raggiunge nei sonetti un'eleganza formale in cui però la maggiore concisione implica a volte una scrittura più tesa. Proponiamo ancora un esempio di disquisizione intorno alla fenomenologia del sentimento amoroso:

Ogn'omo c'ama de' amar so 'nore  
e de la donna che prende ad amare;  
e foll'è chi non è soferitore,  
che la natura - de'omo isforzare;

non de' dire ciò ch'egli ave in core,  
che la parola non pò ritornare:  
da tutta gente tenu'è migliore  
chi à misura - ne lo so parlare.

Dunque, madonna, mi voglio sofrire  
di far sembianti a la vostra contrata,  
che la gente si sforza di maldire;

però lo faccio, non siate blasmata,  
che l'omo si diletta più di dire  
lo male che lo bene a la fiata.

Il tema della maldicenza è trattato con una certa originalità di impiego di immagini come quella della parola che, una volta pronunciata, non si può ritirare facendola rientrare dentro la bocca (v. 6 *la parola non pò ritornare*), o quella della simulazione di un contrasto con la donna (v. 10 *far sembianti a la vostra contrata*) che immediatamente provoca l'avvertimento del v. 12: «perciò lo faccio, (affinché) non siate biasimata». Appena accennato, inoltre è un tratto stilistico che avrà più spazio in altri sonetti del Notaro. Mi riferisco alla tendenza verso un ornato artificioso, sottolineata qui dalla rima interna in fine delle due quartine che compon-

gono la prima parte (fronte) e dall'insistenza sulla ripetizione (vv. 1-2 *ama, amar, amare*), tratto importante di cui parleremo più ampiamente nei prossimi paragrafi, come su espedienti retorici consimili quali le figure etimologiche dei vv. 6-8 (*parola [...] parlare*) e 3-9 (*soferitore [...] sofrire*) o quella antinomica dei vv. 4-11 (*isforzare "reprimere" [...] si sforza "cerca"*) o ancora parallelismi come quello che lega i vv. 11 e 13 (*che la gente si sforza di maldire [...] che l'omo si diletta più di dire*).

In altri sonetti questo elemento artificioso risulta accentuato. Si pensi a quello sul paragone tra l'amore e la luce «Si come il sol che manda la sua spera», costruito interamente su rime identiche o equivoche; oppure a «A l'aire claro ò vista ploggia dare», tutto intessuto di antitesi; o ancora alla coppia sul viso, «Lo viso mi fa andare alegramente» e «Eo viso-e non diviso-da lo viso», basantesi, al pari di «Angelica figura e comprobata», su un ampio reticolo di rime interne.

Giacomo da Lentini esegue infatti un vero e proprio *tour de force*, un audace "rodaggio" del neonato sonetto con i due «Lo viso mi fa andare alegramente» e «Eo viso-e son diviso-da lo viso» entrambi composti sulla ripetizione della parola *viso*. Il primo componimento ha un ritmo cantabile, il secondo può appartenere a diritto alla *obscura brevitatis*. La ripetizione di parole o derivati da esse in rima è frequente nei Siciliani - e lo vedremo più avanti - ma nel nostro caso raggiunge il massimo livello e l'*adnominatio* e *derivatio* (Folena 1965:311)<sup>56</sup> del testo, così concepite, danno forma all'*immoderata cogitatio* da cui amore, "ex visione", si origina. Il viso di madonna è moltiplicato con l'*Eo viso*, lo sguardo del poeta, creando così un'ambiguità dei "viso" e "veduto", l'io (che vede) dell'amante e il viso inteso come immagine veduta. «Eo viso» è dunque un sonetto di enorme complessità retorica costruito sull'artificio dell'*adoublement* grazie al quale lo svolgimento del sonetto «è caratterizzato da (...) variazioni equivoche a un precedente e positivo asserto» (Damiani 1983:83). Nella seconda parte dell'ottava si propone un'unione amorosa con il viso paradisiaco che, pur richiamandosi all'universale accezione del paradiso quale vista di Dio, resta nel circolo chiuso della soggettività rimirante (ivi:86). Madonna infatti è solo un'immagine interiore dell'io che il suo ragionamento cerca di fissare (vv. 5-8):

---

<sup>56</sup> Il Curtius così definisce l'*adnominatio*: «[essa] per la retorica antica intende l'accumulazione di differenti flessioni della stessa parola e dei suoi derivati, o ancora di omonimi o di parole a consonanza ravvicinata (Curtius 1992:220)

E per aviso-viso-in tale viso  
De lo qual me non posso divisare:  
Viso a vedere quell'e peraviso,  
Che no e altro se non Deo divisare

L'oscurità di linguaggio e di significato in pratica annulla anche la costruzione di una storia, della narrazione, preferendo avvalersi dell'applicazione di artifici retorici. Abbiamo qui un esempio di calcolo minuzioso, di più che meditate formalizzazioni del linguaggio e della dottrina d'amore tali da far credere, come pensa Antonelli, che il Nota-ro si prenda gioco del lettore, ammalato non meno del poeta da questo misterioso e ambiguo viso d'amore analogo all'"immagine" amoro-sa di «Meravigliosamente», figura *pinta* nel cuore che *non pare difore*. Oscurità di linguaggio e calcolo minuzioso sono, in questo caso estremo, praticamente introvabili nei Siciliani che lasciano programmaticamente fuori l'impostazione eminentemente formalistica della lirica occitanica con una consapevolezza prettamente della lirica italiana delle origini.

Ricapitolando diciamo che alla varietà dei registri si accompagna la varietà degli stili, da quello aspro e difficile, giocato su rime interne e bisticci di parole, a quello agile e lineare. Giacomo affronta la selva di *topoi* cortesi con grande eleganza: si pensi a «Madonna mia, a voi mando» dove la dama è presentata come *alta e grande* (quindi, come la dama dei trovatori, socialmente superiore all'amatore), più bella *ca Isolda la bronda*, e dove infine il poeta si dichiara di lei vassallo: *Ben so che son vostro omo, / s'a voi non dispiacesse*.

Accanto al registro cortese elevato, e talvolta "incastrate" in esso, non mancano spunti di originale ironia, leggeri e perfino maliziosi, come nel sonetto che comincia,

Io m'agio posto in core a Dio servire,  
com'io potesse gire in paradiso,  
al santo loco, c'agio audito dire  
si mantiene sollazzo, gioco e riso;

ma il poeta dichiara di volerci andare solo a condizione che con lui sia la sua donna, quella *c'è blonda testa e claro viso*, e ciò non *perch'io peccato ci volesse fare*, ma per potere contemplare la sua bellezza e vederla in gloria.

Proprio quest'ultimo termine, "gloria" - che nel sonetto in questione appare tuttavia come *ghiora* (v. 14) - mi fa venire in mente un ragionamento della Bianchini che nella rima in "-oria" riesce a trovare un collegamento fra il Notaro e Dante (cfr. Bianchini 1996:59-64). La studiosa parte da un sonetto di dubbia attribuzione, «Per sofrenza si vince gran vetoria» in cui appaiono insieme i rimanti *istoria:memoria* inesistenti nella lirica trobadorica ma ben presenti nei romanzi oitanici, i principali ispiratori del Nostro. *Istoria* è debitore dell'altro, *memoria*, nel processo di costruzione di un passato da consegnare ai posteri. Il romanzo, *conte*, proprio perché si attribuisce il compito di conservare la "memoria", viene di conseguenza chiamato anche *estoire*. Nell' *historia* si parla di fatti reali e dunque anche di racconti biblici, la verità per eccellenza. Da quest'ambito sacro nascono anche i rimanti *gloria* e *vit-toria*, dove il primo è riferito alla gloria di Dio.

Questo tipo di rimanti si trova di solito nei prologhi dei romanzi in versi (Chrétien de Troyes) e senza dubbio si rifanno alla Bibbia. Per quanto ci riguarda il Libro di Giobbe, giova ricordarlo, era ben conosciuto da Federico II e fatto tradurre in volgare.

La Bianchini afferma che quando Dante in Paradiso XIX, vv. 14-18 utilizza il rimante *gloria* (oltre a *memoria* e *storia*) abbia in mente Giacomo «ben presente nella mente dantesca, attraverso l'utilizzo di rimanti che nella scuola siciliana sono solo suoi (...)» (ivi:64). Nel caso di Giacomo la valenza *istoria* è uguale a quella dantesca: il racconto biblico è di esempio per i posteri e si rivela attraverso i rimanti *gloria* (divina) e *memoria*.

Giacomo da Lentini è infine il poeta più elegante e rappresentativo della Magna Curia proprio perché mentre organizza un adeguato sistema topico vi insinua crepe e mostra un'insofferenza anelante alla ribellione.

Le tracce di erotismo si esprimono con un lessico desunto naturalmente dai modelli occitanici e a sua volta fedelmente assimilato dagli altri protagonisti della scuola. Di conseguenza si delinea lo scenario, il rituale ripetitivo delle "manifestazioni" d'amore.

L'amante possiede una tavolozza di situazioni comportamentali che si muove fra *leanza, servire, amanza, umilianza, ubidienza*<sup>57</sup> e un'incrollabile *speranza* che madonna si degni di contraccambiare la sua fedeltà con *pietanza, guiderdone, merzé, gioia*. Purtroppo però l'innamorato finisce per incappare quasi sempre in una donna *finà e avvenente*, ma altrettanto *altera, fera, isdegnosa, orgogliosa, spietata*; spesso affetta da un eccesso di *ubrianza e asicuranza*, tanto che all'uomo non resta che macerarsi in *angoscia, sofrenza, cordoglienza, temenza, vergogna, dottanza, pesanza*. La terminologia luttuosa si arricchisce notevolmente, assumendo sfumature delittuose, quando è volta a definire l'azione diretta di Amore, che spietatamente e pervicacemente *prende, tene, dstringe, tormenta, diranca*, getta *in pene*, e ancora *ferisce, snatura, annienta, rovina*, rende *folli, arde, incende, ghiaccia, disfa, ucide*, ecc. È insomma abbastanza raro che Amore mostri il lato benevolo del proprio volto, permettendo l'incontro con una donna *amorosa e bonaventurosa*: in questo caso l'amata non *falla*, non si *cela, conta* tutta la sua passione, *incende* l'uomo ma si lascia anche incendiare, ecc.

Una variante dolorosa della felice e non frequente situazione della corresponsione amorosa è lo stato della lontananza: qui il ricordo produce il pianto e il desiderio di tornare per vedere la donna; l'attesa coltiva l'immaginazione, l'immaginazione deprime il cuore e provoca il desiderio di morire. La lontananza rappresenta il vertice della tensione nell'autodistruzione: lui muore, stando; lei muore aspettando; e la morte, tanto metaforica quanto ricorrente, giunge prodotta da un lungo stillicidio distruttivo.

Luciano Formisano nel caso dei Siciliani parla di *desmesura* che si sostituisce alla *mesura* (a sua volta già spodestatrice della *cortesìa*). La donna, in possesso della *desmesura*, è insensibile alle preghiere del trovatore che viene da lei indotto all'*ensandecer*, a perdere il senno. La distanza quasi ontologica dell'amata, che riduce di molto lo spazio riservato al motivo della "lode" e alla connessa *descriptio*, impone il tema dell'amore non corrisposto, anzi della sofferenza d'amore (*coyta d'amor*), di cui la follia e la morte (una morte eventualmente liberatoria) costituiscono l'inevitabile corollario (Formisano 1994:120-1).

---

<sup>57</sup> Per gli esempi di questo capitolo ci è stato di grande aiuto l'ottimo W. Pagani, *Repertorio tematico della Scuola poetica Siciliana*, Bari, 1968.

La lontananza rappresenta poi un costante attentato all'*integritas* dell'amante, presente col corpo ma assente col cuore, rimasto accanto all'amata<sup>58</sup>.

Il rimando ad una tecnica compositiva lungamente collaudata oltr'alpe, e consistente nell'attingere a serbatoi di vocaboli riccamente definenti determinati soggetti, è confermato dal fatto che all'interno del singolo componimento l'argomento è segnalato spesso da voci che identificano una certa area tematica, costituendo di volta in volta un registro lessicale molto coerente (Vanasco 1979:70). In «Meravigliosamente», il motivo topico del poeta che dipinge nel cuore l'immagine della donna viene manifestato attraverso la ripetizione ravvicinata dei verbi *pingere* e *portare* e dal sostantivo *cuore*: *pinge*, v. 5 e *pinta*, 11; *porto*, 9 e *porti*, 10; *core*, 8 e *cor*, 10, che formano ancora un'eco in *pintura*, 6 e 20; *dipinsi*, 20; ed evocati in *figura*, 9 e 23, *guardo*, 17, 23, 35, 37; *risguardare*, 39. È più o meno lo stesso gruppo che si ritrova in «Or come pote sì gran donna entrare», il quale, sviluppa infatti il tema analogo della figura femminile impressa nel cuore: *core*, 3 e 11; *figura*, 12; *insegna*, 14; *porto*, 4 e 14; ma qui, coerentemente con l'*incipit* che rimanda alla teoria (si veda Chrétien) del passaggio attraverso gli occhi, con un ulteriore rilievo dato a questi ultimi e a ciò che è inerente al luogo: *occhi*, 2, 8 e 11; e poi *stare*, 'nentr', *vone*, *loco*, *entra*, *pone*, *inchiuso*, *passa* (due volte), *di fore*, ecc.

O ancora in «Amor è un[o] desio che ven da core», dove accanto ai soliti *amore*, *core* (entrambi ben quattro volte), *occhi* (tre volte), *imagina*, *formata*, abbiamo il nucleo *vedere*, *vista*, *rapresentan*, *veden*. In «Troppo son dimorato», la nostalgia per la lontananza di madonna è allusa dall'iterazione del termine *madonna* che troviamo appunto nei vv. 12, 17, 46, 51 e dalla ripetizione dei fondamentali *follia*, 8 e 41; *lasso*, 10, 29 e 40; *tornare* e *tornata*, 12 e 39. Quest'ultimo verbo riassume e rende precisa l'idea del movimento, necessario per potersi riavvicinare alla donna, disseminata lungo tutta la canzone: *dimorato* e *dimorare*, *alungare* e *alungato*, *vo cercando*, *so stato*, *stando*; mentre il *lasso* preannuncia una folta serie terminologica relativa al dolore: *mort' e' fusse*, *ne so'*

---

<sup>58</sup> La divaricazione tra corpo e cuore proviene da una lunga storia letteraria che affonda le sue radici nella leggenda di Tristano, e a cui non è estranea, in ambito occitanico, l'omofonia tra *cor* e *cors* (sull'argomento si veda di Girolamo 1988:21-48).

*al perire, ne so' il danneggiato, mio è 'l dannaggio ed ogne languire, mi trava-  
glia, ho noie e pene, n'ho dolore/ e vengiamiento e doglia, m'ha levato da gioia e  
di bene, moro, mi lanza, fammi trangosciare, moraggio, di me dannaggio.*

In «Dolze coninzamento» la canzone procede sul registro della lode sino alla fine, quando emerge all'improvviso il motivo della malmaritata; altrettanto inaspettatamente si addensa a questo punto un gruppo di vocaboli di segno negativo, in cui spiccano due voci a segnalarci questa tematica, *lusingatore* e *salvaggio*: *falleraggio, falliraggio, lusingatore, fallaggio, salvaggio, mal usaggio* (Folena 1965:343-4).

Giacomo si muove dunque su binari lessicali ben conosciuti attraverso i quali il senso è già compiuto, è già possibile intuire il discorso del poeta. Del resto la scelta terminologica è operata entro un patrimonio volutamente conosciuto, che riduce al minimo gli elementi rari, calandoli poi sempre in un tessuto linguistico prevedibile, come prevedibili sono i repertori tematici di cui è espressione (Fiorino 1969:128).

Troviamo poi la possibilità che *merzé* sia indipendente dal comportamento tenuto. Tale motivo è alquanto importante, è un segnale di cedimento del modello e il poeta vede nella proporzionalità fra sofferenza e ricompensa un elemento irrinunciabile del sistema. Già Ruggieri d'Amici con «Sovente Amore n'à ricuto manti» e Pier della Vigna con Amor, da cui move tuttora e vene» sono stati inseriti da Aniello Fratta in un gruppo di componimenti che trattano il tema "soversivo" della remunerazione eccedente il servaggio prestato (cfr. Fratta 1991:189-206):

Ruggieri d'Amici (vv. 17-8):

che più che meo servir m'à meritato.  
Cotale dono non si de' celare

Pier della Vigna (vv. 7-9):

Ma sì dirò com'ello m'à lodato  
ed onorato più d'altro amadore  
per poco di servire

L'evenienza descritta dagli autori citati interrompe il rassicurante equilibrio tra intensità del servizio e premio conseguito, ma viene soprattutto a ridicolizzare uno dei capisaldi dell'etica cortese: la perseveranza del servire come condizione del miglioramento di sé e l'eventuale rinuncia all'oggetto del desiderio come esercizio ascetico atto a meritare il *pretz*, nonché, ultima ma non infima, la gioia amorosa (cfr. De Rougemont 1996:433-445).

Il Notaro esprime ciò in «Guiderdone aspetto avere», vv. 1-55; in «Sì alta amanza à pres'a lo me' core», vv. 9-14; «Per sofrenza si vince gran vetoria», vv. 1-14. I fautori di questa svolta (oltre a Giacomo e i poeti poc'anzi citati ci sono Guido delle Colonne, e Iacopo Mostacci) aprono un acceso dibattito sull'opportunità di manifestare o meno il proprio sentimento.

Questione complessa, quest'ultima che il caposcuola dei Siciliani risolve in modo ambiguo, optando di volta in volta per la verbalizzazione (esibita magari sin dal titolo, come in «Madonna dir vo voglio», e poi «Dolze coninzamento», vv. 25-27; «Molti amadori la lor malatia», vv. 1-4; «Donna eo languisco e no so qua», v. 6) o per la reticenza («Dal core mi vene», vv. 122-8; «Cotale gioco mai non fue veduto», vv. 11-4; «Madonna mia, a voi mando», vv. 7-8; «Ogn'omo c'ama de'amar so 'nore», vv. 5-14; «Meravigliosamente», vv. 12; 16-7; 28-36; 52-4.

La tipologia verrà a lungo dibattuta dai poeti cortesi: *manifestazione* perché l'amore è corrisposto o perché il fuoco che divampa interiormente non può essere celato; *silenzio* per paura di non esser creduto, per timore dei maldicenti o delle reazioni della dama.

Le ragioni dell'incertezza sono dette in «Un[o] disio d'amore sovente» (vv. 4-15):

non saccio s'io lo taccia o dica niente  
di voi, più gente:  
no vi dispiaccia, tant'ò dubitanza.  
Ca s'eo lo taccio vivo in penetenza,  
c'amor mi 'ntenza  
di ciò che pò avvenire,  
e poria romanere

in danno che poria sortire a manti,  
se. Ilor è detto «guardisi davanti».  
E s'eo lo dico, temo molto piue  
non spiaccia a voi,  
a cui servir mi sforzo, donna fina

Entrambe le soluzioni possono rivelarsi controproducenti, e il timore in cui è condannato a vivere l'innamorato non si allontana neppure in caso di amore remunerato (vv. 27-30):

c'Amore è piena cosa di paura;  
e chi bene ama una cosa che tene,  
vive'nde in pene,  
che teme no la perda per ventura

L'esito del rapporto è insomma strettamente legato alla manifestazione verbale, che però il soggetto non è libero di gestire in prima persona (vv. 33-9):

ca s'eo in voi troppo isparlo  
no sono eo che parlo:  
Amore è che tacente fa tornare  
lo ben parlante, e lo muto parlare.  
Donqua s'Amore non vole ch'eo taccia,  
non vi dispiaccia  
s'Amore è d'uno folle pensamento

Nella corte federiciana la tematica della parola-paura (parola vista come lo strumento attraverso cui la schiacciante supremazia di Amore mostra tutta la sua ineluttabilità)<sup>59</sup> riscuote molto successo perché sono tanti i contributi dei rimatori. Il fatto è che il timore così strettamente legato all'espressione verbale si intreccia con la consapevolezza, mostrata sin dagli esordi della nostra poesia, dell'intrinseca debo-

---

<sup>59</sup> E infatti paradossalmente l'amore, garante di cortesia e artefice di rigide regole comportamentali, non si sottrae a sua volta ad infamanti accuse di villania, fellonia e simili. Si veda, di Giacomo, «Donna, eo languisco e no so qua.speranza» (v. 11): *Amore non fue giusto partitore*; «Un[o] disio d'amore sovente» (v. 39): *s'Amore è d'uno folle pensamento*.

lezza della parola, segnando un sentiero che verrà battuto costantemente dagli autori delle origini (Landoni 1997:168). Il motivo dell'ineffabilità carica la parola detta di echi infiniti; l'avvertenza della sproporzione tra definizione e sentimento amplifica la portata allusiva della prima, tesa ad esprimere l'inesprimibile, e le confessioni di riduttività del proprio dire rispetto al sentire conseguono un effetto di potenziamento della portata semantica dell'enunciato<sup>60</sup>.

Il detto presuppone insomma il non detto, ciò che è dichiarato sottintende ciò che è taciuto, con tutti i rischi di fraintendimento e di interpretazione indebita che questo comporta. Non per nulla il parlare è presentato come fallimentare rispetto all'immediata evidenza del vedere, e la parola aspira a convertirsi nell'oggetto della *visio*. Si prenda «Amando lungiamente», vv. 9-14:

Vorria servire a piacimento  
là 'v'è tutto piacere,  
e convertire - lo meo parlamento  
a ciò ch'eo sento:  
per intendenza de le mie parole  
veggiate come lo meo cor si dole

magari affidando il messaggio a segnali visivi molto "forti", come i sospiri e i pianti (vv. 1-5; 11-24):

Madonna mia, a voi mando  
in gioi li miei sospiri,  
ca lungiamente amando  
non vi porea mai dire  
com'era vostro amante  
(...)  
e non so cui vo mande  
per messaggio parlando,  
und'eo prego l'Amore,

---

<sup>60</sup> Ecco alcuni luoghi nel Notaro in cui affiorano constatazioni di inadeguatezza o ambiguità della parola poetica: «Madonna dir vo voglio», vv. 17-23 e 31-5; «Cotale gioco mai non fue veduto», vv. 1-4; «Madonna mia, a voi mando», vv. 1-32; «Amando lungiamente», vv. 26-32.

a cui prega ogni amanti,  
li miei sospiri e pianti  
vo pungano lo core.  
Ben vorria, s'eo potesse,  
quanti sospiri getto,  
c'ogni sospiro avesse  
spirito e intelletto,  
c'a voi, donna, d'amare  
dimandasser pietanza,  
da poi che per dottanza  
non vo posso parlare

Sappiamo che è proprio la non univocità del codice linguistico a tenere in piedi il gioco amoroso, con la possibilità di essere fraintesi, la paura di offendere o di scoprirsi, l'incertezza sulla consapevolezza di madonna, l'incubo di affermazioni in contrasto col comportamento. Sarà in futuro Guittone a smascherare l'inganno programmatico del linguaggio cortese; ma per ora tale ambiguità è accettata come condizione ineliminabile dal sistema. In alcuni Siciliani l'ambiguità del codice linguistico è trattata con crudezza ma infine riconosciuta come parte integrante del meccanismo, come avviene in «Donna, di voi mi lamento» di Giacomino Pugliese in cui la donna non può esser creduta nelle sue giustificazioni.

Alla fine il Notaro e gli altri non mettono in discussione i valori su cui si fonda l'apparato cortese. Ci si può ribellare all'imperativo tradizionale di ubbidire ai capricci di madonna senza mai ottenere un vantaggio, obiettando che, se l'esito del *servire* va poi ascritto alle imperscrutabili decisioni di Amore, il grado di sofferenza è inincidente sul risultato finale. Ma si intende che il problema è quello di raggiungere questa benedetta *merzé*, che Amore richiede pur sempre certi comportamenti, che alcune situazioni conferiscono *onore* ed altre *vergogna*, che la *gioia* consiste nei vari livelli dell'appagamento erotico, ecc.

La poesia della cerchia federiciana si caratterizza per questo atteggiamento bifronte rispetto alla tradizione letteraria ereditata: da una parte propugna la rivitalizzazione di stereotipi conosciuti altrove, ad inaugurazione di una produzione nazionale che deve essere inserita in

quelle coordinate; dall'altra lamenta l'insofferenza per gli aspetti più rigidi e obsoleti della normativa etica accolta, e divulga la consapevolezza dei limiti intrinseci al linguaggio erotico.

Infatti il repertorio lessicale e i suoi rispettivi campi non escono dai confini dell'ortodossia letteraria, e le categorie fondamentali dell'impianto cortese restano saldamente al loro posto. Osserviamo alcuni esempi in Giacomo.

La *cortesia* è di solito prerogativa soprattutto femminile ma, nella sua natura più autentica, investe molti aspetti della personalità, che riguardano parimente donne e uomini: nemica di slealtà in «Quand'om à un bon amico leiale»,

Quand'om è un bon amico leiale  
cortesemente il de' saper tenere,  
e no.l de' trar sì cort'o deliale  
che si convegna per forza partire.

Che d'aquistar l'amico poco vale,  
da poi che no lo sa ben mantenere:  
che lo de' conoscere bene e male,  
donare e torre, e saperl'agradire.

Ma molti creden tenere amistade  
sol per pelare altrui a la cortese,  
e non mostrare in vista ciò che sia;

be.lli falla pensieri in veritate,  
chi crede fare d'altrui borsa spese,  
c'omo vivente sofrir no.l poria.

soprattutto nei vv. 2-3, essa riassume una miscellanea di *misura, senno, costumanza, savere, gentilezza, saggezza, meritanza, provedenza*, di fronte a cui *nobiltà* e *ricchezza* impallidiscono quali attributi estranei ad una dinamica meritocratica.

All'insieme presieduto da *cortesia* appartiene in primo luogo *senno*, strettamente connesso con *saggezza* e *canoscenza*. Durante la vita bisogna essere ancorati alla ragione, perché la sua difesa è in qualsiasi mo-

mento minacciata dalla *follia*, intesa appunto come smarrimento del senno a causa dell'eccessivo dolore d'amore. Il senno è fattore di grande attrattiva da parte della donna in «Dal core mi vene» vv. 74-5: *non mi ragiona,/ né parla, né dice* e in «Angelica figura e comprobata» (vv. 3; 9).

Sempre il *senno* va distinto dal *savere*, vero e proprio patrimonio cognitivo che conferisce competenza etica ed erotica e che pertanto può essere usato scaltramente, come applicazione accorta di norme e linguaggio, ma deviante rispetto ai fini originari (presso i provenzali *saber* si poteva trovare legato a *engenh* "inganno"; qui si veda Giacomo da Lentini con «Poi no mi val merzé né ben servire» (vv. 29; 31): *dona-omi una gio' per rimembranza,/ (...)/ or la m'ha tolta con molto sapere*. Il buon esito del rituale di corteggiamento conferisce *onore* sia a lei che a lui come si osserva in «Ben m'è venuto prima cordoglienza», vv. 7-8: *però tuttor la tropp'asicuranza/ ubria caunoscenza ed onoranza*; e il contrario *vergogna*: *Cotale gioco non fue mai veduto,/ ch'ag[gl]io vergogna di dir ciò ch'io sento/ (...)/ ma celolo, che no mi sia vergogna* («Cotale gioco non fue mai veduto», vv. 1-2; 12)

Quanto a *follia*, si è già detto che consiste nella sospensione della ragionevolezza nelle circostanze contemplate dal repertorio cortese. Si esplica soprattutto in due direzioni: nell'azione proiettata verso un fine irragionevole:

Molto tardi mi pento,  
e dico che follia  
me n'à fatto alungare  
(«Troppo son dimorato», vv. 7-9)

e nella mancanza di *misura*, principalmente nell'intensità dei sentimenti e nell'espressione verbale:

Ma s[ì] [i]o son folle ne lo mio pensare  
per troppo amare,  
(...)  
Donque s'Amore non vole ch'eo taccia,  
non vi dispiaccia  
s'Amore è d'uno folle pensamento.  
(«Uno disio d'amore sovente», vv. 55-6; 37-9)

e foll'è chi non è soferitore,  
che la natura de'omo isforzare;

e non de' dire ciò ch'egli ave in core,  
che la parola non pò ritornare  
da tutta gente tenu'è migliore  
chi à misura ne lo so parlare.  
(«Ogn'omo c'ama de'amar lo so 'nore», vv. 3-8)

Il regime cortese, mostra le vere incrinature proprio ad opera del Notaro da Lentini, il primo e più autorevole propagatore in terra italiana.

Dei due testi che si prendono in considerazione, «Amore non vole ch'io clami» e «Feruto sono isvariatamente», il primo è certamente quello più platealmente avverso ai dettami della *fin'amor*.

Le situazioni topiche, come si è visto, facilmente rintracciabili nel resto della produzione lentiniana e qui smaccatamente identificate mediante formule di repertorio, sono rifiutate in nome di un'espressività che non può essere mera ripetizione scimmiesca. Vittime del poeta siciliano sono i luoghi più rappresentativi del trovare, in una progressiva emancipazione delle direttive d'Amore: il chiamar merzede; il vanto d'amore; il servire; il lodare; l'offrire in dono l'espressione della propria dedizione. Da un'iniziale ubbidienza ai comandi d'amore, si passa dunque alla constatazione oggettiva di un degrado evidente ed infine alla decisione personale di astenersi dall'offerta di rito, ormai priva di significato.

La definitività del rifiuto di *clichés* ormai svuotati del loro contenuto originario è sancita nei versi finali dalla disponibilità a morire, piuttosto che ricadere in uno scontato esercizio verbale («Amor non vole ch'io clami», vv. 45-50):

e però s'a voi paresse  
altro ch'esser non dovesse  
per lo vostro amore avere,  
unque gioi non ci perdiate.  
Cusì volete amistate?  
Inanzi voria morire

Da una parte, insomma, si afferma una radicale presa di distanza da situazioni insostenibilmente svilite rispetto alla creatività iniziale, e si propone una chiusura ad ogni ulteriore utilizzo verbale, per un prolungato periodo di tempo (vv.31-40):

'Nviluti li scolosmini  
di quel tempo ricordato,  
ch'erano sì gai e fini,  
nulla gioi nonn-è trovato.  
E. lle merzé siano strette  
nulla parte non sian dette  
perché paian gioie nove;  
nulla parte sian trovate  
né dagli amador chiamate  
infin che compie anni nove

Dall'altra vengono contestualmente riproposte le linee tradizionali, senza rettifiche sostanziali degli equilibri interni al sistema: amante esegue gli ordini inizialmente impartiti da Amore, la morte resta in agguato come possibile esito conseguente ad un rifiuto della donna di fronte alle richieste, benché atipiche, di amante, i valori originari non vengono messi in discussione, ma anzi rimpianti rispetto al decadimento attuale. La novità consiste in una sottrazione, non in una sostituzione delle tematiche precedenti (vv. 41-4):

Senza merze[de] potete  
saver, bella, 'l meo disio,  
c'assai meglio mi vedete  
ch'io medesmo non mi veo

La riforma auspicata dalla canzone consiste in una temporanea sospensione elocutiva, per un migliore proseguimento sulla stessa linea<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Si noti che la plausibilità di una lettura "realistica", o per meglio dire "materialistica" della canzone, non farebbe che portare alle estreme conseguenze il dissolvimento della logica cortese. Avalle ipotizza che dietro al *chiedere merzede* ci sia dell'altro, e

Diverso è il caso di «Feruto sono isvariantamente». Se l'iniziativa del ferimento è ancora di Amore, secondo i più scontati percorsi della scuola, la responsabilità dell'autore per quanto asserito nel sonetto è risolutamente rivendicata con la triplice ripetizione del soggetto *io*: *io vi saccia dir lo conveniente*, v. 3; *ed io sì dico*, v. 7; *io li lo mostreria*, v. 10; con il deciso ripudio di un'eredità lessicale identificata con la vanità: *In vanitate non voglio più stare*, v.12. Lo stesso termine *feruto* non è relativo all'immagine della freccia che colpisce il cuore, ma ad una completamente diversa, insolita puntura, fortemente evidenziata dalla frase interrogativa del v. 2 (vv. 2-4):

Amore m'ha feruto: or per che cosa?  
cad io vi saccia dir lo conveniente  
di quelli che del trovar no hanno posa

Il verbo *dire* utilizzato con diversa intenzionalità dovrebbe sottolineare la dissociazione da coloro che «del trovar no hanno posa» (vv. 4-8):

ca dicono in lor ditto spessamente  
che amore ha in sé deitate richiosa;  
ed io sì dico che non è neiente,  
ca più d'un dio non è né esser osa

questo comporta un cambiamento di registro immediatamente evidenziato grazie all'adozione di una terminologia dichiaratamente filosofica (vv. 9-11):

e chi lo mi volesse contastare,  
io li mostreria per quia e quanto  
come non è più d'una deitate

---

precisamente un "altro" molto tangibile, concretamente definito dalla parola "gioielli" del v. 21. La donna vorrebbe insomma ottenere dal poeta un bene reale, ma l'uomo riterrebbe "legittimo ottenere senza pagare nulla". Se così è, la già citata mercificazione della *fin'amor* si avvicinerebbe molto a quella descritta e meticolosamente insegnata da Guittone, ma già all'altezza del Notaro, di colui cioè che questo ideale poetico promuove nel nostro idioma e promulga secondo i canoni tradizionali (Avalle 1992:XCIV).

e l'identificazione di una novità di canto con l'abbandono di un formulario non conforme a verità, e, quindi, ultimamente peccaminoso (vv. 13-4):

voi che trovate novo ditto e canto  
partitevi da ciò, ché voi peccate

Per Giacomo, il punto di rottura nei confronti del patrimonio figurale ereditato ruota intorno alla definizione divina dell'amore; è al livello lessicale che si manifesta la prima vera crisi di quel codice, ed è nell'impatto con una terminologia teologicamente orientata che quel lessico mostra la sua intrinseca falsità. I poeti come Giacomo da Lentini lamentano infine la pericolosità del codice cortese, e si veda soprattutto Jacopone da Todi il quale lamenta l'incapacità del poeta di riconoscere i segni del divino e di creare un deleterio, grave scambio di oggetto per cui è la donna stessa a prendere il posto di Dio, è la donna a colmare il vuoto e a fermare la ricerca del Dio vero. I poeti comunque è all'interno di questo codice cortese che si muovono, nell'intento di ridare un significato alle parole e ai percorsi costituiti. L'evoluzione della poesia italiana non può prescindere da questo confronto.

Siamo arrivati ad un altro aspetto essenziale della ricerca che si propone di illustrare le modalità di impiego da parte dei Siciliani ed in special modo, naturalmente, da Giacomo della figura retorica. Mezzo quest'ultimo che si fa veicolo non solo di un significato aggiunto a quello trasparente o nascosto nelle parole che lo formano ma anche di una concezione del mondo. Inventariare in questa sede i tipi di tropi offerti dai poeti federiciani sarebbe un'impresa quasi impossibile ma resta interessante individuare quelle figure retoriche che ricorrono più spesso e che potrebbero identificare meglio la personalità del poeta ed il suo rapporto con la realtà.

Il *corpus* poetico della Scuola Siciliana presenta, come noto, una relativa fissità di modi e temi che si avvale di un repertorio lessicale piuttosto limitato. Si viene a creare così una monotonia che ci permette però di identificare, di riconoscere un genere. Giacomo da Lentini ed i suoi colleghi si trovano per prima cosa davanti ad un vocabolario poetico creato oltralpe - che deve essere "collaudato" per verificarne la fruibilità in Italia - e, successivamente, nella necessità di approntare un codice riconoscibile e con il proprio immaginario.

Nell'allestimento di un codice originale probabilmente i Siciliani hanno messo in conto anche quella costruzione sintattica altrettanto monocolore a loro rimproverata dagli studiosi, nella volontà di non apportare troppe variazioni lungo il cammino per la creazione di una tradizione lirica tutta italiana.

La prima figura retorica ricorrente, anche perché i poeti della Magna Curia ne attingono con dovizia, è quella della *repetitio*, molto amata dal Notaro il quale non si accontenta ad esempio di un solo lessema, ma di questo trova molteplici varianti. Ad esempio in «Meravigliosamente» il tema dell'immagine dipinta è richiamato dalla proliferazione di figure etimologiche relative alla pittura e al guardare: *pinge/ pintural/ pinta* (vv. 5; 6; 11); *dipinsi una pintura* (v. 20); *guardo/ risguardare* (vv. 37; 39); tutte giocano secondo il poliptoto a creare equivocità semantica tra "parere" ed "apparire" come *par/ paretel/ parel/ par* (vv. 10; 11; 12; 13). La trama ideologica del canto è dunque assicurata dalla presenza in massa di poliptoti nel testo di cui forniamo ancora esempi: *ardel/ ardel/ ardo* (vv. 28; 32; 34); *ancosciarel/ ancoscio* (vv. 42-3); *novella/ nova* (vv. 55-6). Tutto questo vuole evidenziare la preoccupazione del poeta di creare un percorso immaginativo nel discorso da lui intrapreso.

La trama ideologica poc'anzi accennata si ritrova quasi inalterata in altri componimenti quali «Madonna, dir vo voglio», che ripropone ai vv. 42; 44; 46 la sequenza *pinge/ pingere/ pintura* per proseguire con *sentirel/ sentore* (vv. 38; 40); *gettal/ gettol/ gettol/ gittasse* (vv. 52-3; 55; 57); *soffondassel/ soffondara* (vv. 58-9); *frangel/ rinfrango* (vv. 61; 63); talvolta c'è un'equivocità semantica come *avenel/ avvenire* (vv. 33-4) oppure *c'or/ cor'* (vv. 73-4). Unico termine che appare in *repetitio* integrale è *mare*, ai vv. 48 e 50.

Un altro tropo ricorrente è quello relativo al dolore di amante (cfr. Pagani 1968:200-233), e allora ritroviamo in «Ben m'è venuto prima cordoglienza» tutta una sfilza di figure etimologiche costruite intorno al termine *male* (vv. 4; 6): *soffrenzal/ soffrente* (vv. 3-4); *temenzal/ temente* (vv. 10; 13); *penitenzal/ penitente* (vv. 27-8); *s'orgoglia/ orgogliol/ orgogliol/ orgogliosa/ orgoglio* (vv. 30-1; 34; 36-7).

E si vedano anche «Uno disio d'amore sovente», che annovera le figure *temer/ temenza/ temel teme* (vv. 18-9; 23; 30); *paure/ paura* (vv. 21; 24); accanto ad *ameretel amore/ amar/ amor/ amore/ ama* (vv. 20; 22-3; 25; 27-8); *i-sparlo/ parlo* (vv. 33-4); *compimento/ compiuta* (vv. 42; 48); e alle ripetizioni di *poria* (vv. 10-1); *cosa* (vv. 27-8); *eo* (vv. 33-4) e *gioia* (vv. 40; 47) (*gioi'*);

o «Amando lungiamente», che ancora offre il dittico "amore-dolore" con *piacessel piacente* (vv. 3; 8); *valesse... valentel valesse* (vv. 4; 7); *piacimento/ piacere* (vv. 9-10); *dole/ dole...doglia* (vv. 14-5); *amare/ amorosa/ innamorare* (vv. 16; 18; 20); *cordoglio/ doglio* (vv. 23; 26); *sol/ sacciate* (vv. 24-5); anche qui in combinazione con *orgoglio* ai vv. 39 e 41.

Talvolta lo stesso tema è intrecciato all'altro, già evidenziato, del vedere. Questo accade in «Dal core mi vene», che presenta il poliptoto *ve-ol vedere* (vv. 77-8), precedente alla figura etimologica *pianto/ piango* (vv. 113-4), e alla *repetitio martiri/ martire* (vv. 172; 174); (ma si notino, nello stesso componimento, anche *sonno/ 'nsonna*, vv. 72-3; *porta...sporta*, v. 94; *corre...scorre*, v. 96; *credo...non discredo*, v. 102, con l'utilizzo di litote, e *gioi/ gioia*, vv. 157-8).

Con la dittologia<sup>62</sup> sinonimica ancora "dolore" e "vedere" compaiono in accumulo in «S'io doglio no è meraviglia», col poliptoto *vedere/ lo vederel veggendo/ veggio* (vv. 6; 8; 12-3), accanto alla ripetizione *dogliomi*, (vv. 17; 22), *dimora*, (vv. 21; 23) e all'interessante caso di *reduplicatio* con chiasmo a distanza ai vv. 22 e 29: *dogliomi e adiro soventel sovente mi doglio e adiro*, un elemento del quale è già di per sé costituito da una dittologia sinonimica. Tuttavia figure che indicano ripetizione con *vedere* sono presenti anche altrove: in «Io m'aggio posto in core a Dio servire», *veder/ veggendo* (vv. 11; 14), *gire/ gire* (vv. 2; 5), *sanza/ sanza* (vv. 5; 7); e in «Chi non avesse mai veduto foco»: *veduto/ vedesse* (vv. 1; 4); *cocere/ cocessel coce* (vv. 2; 6; 8); *tocassel toccato* (vv. 5; 7). A sua volta il fuoco rimanda a «A l'aire claro ho vista pioggia dare», con *foco...focol foco*, (vv. 11; 13) e *feruto...ferendo*, (v. 10). Quest'ultimo poliptoto ci porta a «Feruto sono isvariatemente»: *feruto/ feruto*, (vv. 1-2), *dicono...dittol dico*, (vv. 5; 7); e a «Sì come il sol», che o-

<sup>62</sup> «Dittologia [dal gr. *Dittós* = doppio, ripetizione, *logía* (*lógos*) = parola] è una coppia di due elementi di norma collegati dalla congiunzione *e* (...) ha un particolare valore ritmico, oltre che semantico (...)» (Marchese 1979:70-1); «Ripetizione di un concetto mediante due parole successive, semanticamente affini. Es.: "Sospiro e piango"» (Landoni 1997:341).

spita le ripetizioni *fere*, (vv. 5; 7), *dardo*, (vv. 6; 9) e *vetro*, (vv. 2-3), accanto a quella di *occhi*, metonimica per *vedere* nell'iterazione con *variatio*: *passa gli occhi/ passa per gli occhi*, (vv. 4; 8) (*passa* precede anche al v. 2).

Ma la *repetitio* "occhi" è presente anche in «Amor è uno desio che ven da core» ai vv. 8 e 9, a cui vanno aggiunti *amor/ amore/ amor*, (vv. 1; 3; 7), e *core/ cor*, (vv. 9; 12); mentre un altro rimando eccellente si ha con "preghiera": *pregol preghera*, (vv. 44-5) di «Guiderdone aspetto avere» e *pregol prega*, (vv. 13-4) di «Madonna mia a voi mando»<sup>63</sup>.

Sembra che soprattutto alla dittologia sinonimica Giacomo da Lentini affidi il compito di fissare le categorie tipiche del repertorio cortese, magari per stabilizzare coppie che avranno larga fortuna. *Sospiri e pianti* al v. 56 di «Madonna, dir vo voglio» è ripreso al v. 64, questa volta sotto forma verbale: *sospiro e piango*, per ritornare successivamente in forma sostantivale al v. 15 di «Madonna mia»: *sospiri e pianti*.

Lo stesso tipo di immagine viene ripetuto molto spesso dai poeti della Magna Curia in genere. Il Notaro lo propone per esempio in «Chi non avesse mai veduto foco» al v. 11: *pen'e tormento*; si prosegue con «Sì alta amanza» al v. 9: *lacrime e pianto*; ancora in «Dal core mi vene» ai vv. 62-3: *in pensiero.../ ...e 'n cordoglio* e *Tempesta e dispera* al 61; in «S'io doglio» troviamo *dogliomi e adiro/ mi doglio e adiro* ai vv. 22 e 29, mentre in «Membrando l'amoroso dipartire» si legge *pensiero e cordoglienza*. Si potrebbe andare avanti ancora con molti altri esempi del genere anche se vale la pena notare come lo stesso concetto poc'anzi citato si può allargare attraverso un terzo elemento: *dolore/ e vengiamiento e doglia* in «Troppo son dimorato» ai vv. 31-2; al limite si sviluppa in più proposizioni: *getto uno gran sospiro/ che facemi ancoscicare* («Meravigliosamente», vv. 41-2); *und'eo tormento e vivo in gran dottanza,/ e son di molte pene sofferente* («Poi no mi val», vv. 8-9); *Temente so', e non ho confortamento* (Ivi, v. 25).

---

<sup>63</sup> L'elenco delle figure di ripetizione presenti nel Notaro non si esaurisce con questa illustrazione. Si potrebbero ancora citare altri esempi in poesie quali «Poi no mi val merzé», «Dolze coninzamento», «Molti amadori la lor malatia», «Madonna ha 'n sé vertute con valore», «Cotale gioco mai non fue veduto», «Donna, eo languisco», «Membrando l'amoroso dipartire», «Donna, vostri sembianti mi mostraro», «Ogn'omo c'ama de'amar lo so nore», «Per sofrenza si vince gran vetoria», e «Certo me par che far dea bon signore».

Molte sono le dittologie sinonimiche utilizzate da Giacomo da Lentini e dagli altri Siciliani che alla fine vengono a costituire dei veri e propri *topoi*: potrei citare ad esempio per il Notaro *solazzo e gioco* contenuta al v. 3 di «Chi non avesse mai veduto foco», e *solazzo, gioco e riso* al v. 4 di «Io m'aggio posto in core a Dio servire».

Le qualità muliebri sono descritte con la ripetizione di aggettivi e sostantivi fino a creare, con tali iterazioni, un sottocodice preciso e ben identificabile. Si vedano: *caunoscenza ed onoranza*, (v. 8) in «Ben m'è venuto prima cordoglienza»; *alta e grande*, (v. 9) in «Madonna mia»; *gioi complita - norita*, (v. 84) in «Dal core mi vene»; *conta e gaia e pregio ed onore*, ritrovabili ai vv. 11 e 14 di «Diamante né smiraldo».

All'abbondanza delle ripetizioni segue un numero esiguo di esempi di paronomasia, accostamento di parole simili per il suono. I pochi esempi si trovano proprio in Giacomo da Lentini: *sete/ sente* ai vv. 33 e 34 di «Ben m'è venuto»; *sonno/ 'nsonna/ senno* ai vv. 72, 73 e 74 di «Dal core mi vene».

La metonimia permette invece al Notaro - si veda *amor, vostr'amistate* al v. 16 di «Madonna, dir vo voglio» - di autorizzare l'usuale scambio di "amicizia" per "amore". C'è poi una nutrita serie di metonimie atte ad indicare la bellezza dell'amata, attraverso le parti che la compongono, quasi sempre citate in combinazione tra loro. Osserviamo «Guiderdone» (vv. 46-50):

La bellezze che 'n voi pare  
mi distringe, e lo guardare  
de la cera.  
La figura piacente  
lo core mi diranca

Il tema si ripete come una parafrasi in «Io m'aggio posto in core» (vv. 11-2):

se non veder lo suo bel portamento  
e lo bel viso e 'l morbido guardare;

Le insistenze puramente elencatorie dei pregi estetici di madonna (si veda *Gli attributi della dama* in Pagani 1968:343-50), ritrovabili in tanti componimenti siciliani, come *viso amoroso, gioioso riso, lo sguardo, lo parlare* in «De la mia disianza» di Federico II (vv. 23-25), affollano versi come «Morte, perché m'hai fatta» di Giacomino Pugliese:

Ov'è madonna e lo suo insegnamento,  
la sua bellezza e la gran canoscianza,  
lo dolze riso e lo bel parlamento,  
gli occhi e la bocca e la bella sembianza  
e lo suo adornamento e cortesia?;

tali richiami possono anche creare una rete di relazioni che contribuisce a formare gruppi lessicali dagli elementi intercambiabili. C'è innanzitutto una stretta connessione esistente fra *corpo* e *cuore* fino a quei passaggi che si vedono esclusivamente in Giacomo, come la più volte citata assimilazione del poeta al pittore<sup>64</sup>. Il Notaro *pone mente* all'esemplare da dipingere e forma la *simile pintura*, non diversamente dal poeta che *dipinse una pintura* somigliante alla bella, e ora porta la *figura nel core* («Meravigliosamente»). È questa *figura* che distrugge il *core*, perché la sua permanenza consente alla *mente* (qui al posto di *corpo*) di tornare continuamente sullo stesso pensiero, come si legge in «Guiderdone aspetto avere» ai vv. 49-52):

La figura piacente  
lo core mi diranca:  
quando voi tegno mente,  
lo spirito mi manca e torna in ghiaccio

con una fissità del pensiero amoroso pari a quella dell'immagine impressa nel cuore: «Poi no mi val» (vv. 42-3):

Fami stare sovente  
la mente d'amoroso pensamento

---

<sup>64</sup> Si ricorda ancora una volta come il tema dell'amata dipinta nel cuore non sia creazione lentiniana bensì immagine topica presente nella Francia del Nord veicolata dalla coppia *occhi-cuore*.

È molto importante sottoporre all'attenzione del lettore l'interessante ripresa di *bionda più c'auro fino*, presente in «Meravigliosamente» (v. 59), il quale diventa *bionda, viso d'argento* in «Dolce coninzamento» ai vv. 23-4, con quella che si potrebbe definire una specie di "metonimia a distanza" *auro/ argento*, avvalorata anche dalla ripresa dell'aggettivo *fino* (qui al femminile) che crea una interessante rima con il toponimo *Messina* e con *maitina*, inequivocabilmente citazione di «Meravigliosamente», e proprio del luogo che agisce qui come referente. Si leggano dunque «Dolze coninzamento», vv. 1-7; 21-4 e «Meravigliosamente», vv. 55-63:

Dolze coninzamento,  
canto per la più fina  
che sia, al mio parimento,  
d'Agri infino in Messina,  
cioè la più avenente:  
o stella rilucente,  
che levi la maitina!

...Ed io basciando stava  
in gran diletamento  
con quella che m'amava,  
bionda, viso d'argento

come pure «Meravigliosamente», vv. 55-63:

Canzonetta novella,  
Va' canta nova cosa;  
Levati da maitino  
Davanti a la più bella,  
Fiore d'ogni amorosa,  
Bionda più c'auro fino:  
«Lo vostro amor, ch'è caro,  
donatelo al Notaro  
ch'è nato da Lentino».

La *translatio* per eccellenza è la metafora, che nei poeti del circolo federiciano è molto vincolata dal fatto che essi utilizzano un repertorio preconstituito. Sappiamo come questa figura si sia dimostrata strumento efficacissimo in autori successivi mentre nei Siciliani, che vogliono approntare un sistema ben definito e comunque limitato, caratterizza scarsamente il singolo contesto. Infatti non è un caso che risulti perfettamente interscambiabile tra i diversi autori la tradizionalissima immagine di amore che brucia (si veda *Il fuoco d'amore* in Pagani 1968:43-8), presente un po' in tutti e ripetutamente. Soltanto presso il Notaro abbiamo:

1. *foco aio al cor*
2. *fuoco amoroso*
3. *mi 'ncendon la corina*
4. *il foco d'amore*
5. *incendo e coco*
6. *ardendo ne la dolce fiamma*
7. *ardendo il foco*

A questa va associato il correlativo per opposizione *ghiaccio*: *torna in ghiaccio, gran gelata* ecc. Anche i prestiti dal campo semantico relativo alla guerra sono ugualmente monotoni e generici e si riducono intorno al tema del colpo subito e delle armi che lo provocano (si veda *La potenza di Amore e l'amante* in Pagani 1968:39-42): *a lo cor m' hai lanciata, Amore m' ha feruto* o ancora *fero, lo dardo de l' Amore* sono esempi che troviamo in Giacomo. A queste vanno aggiunte metafore riguardanti il legame, la prigionia e la lotta in genere che restano comunque in argomento. E se tante sono le allusioni botaniche, di lunghissima tradizione occitanica (*aulente rosa col fresco colore, fior de l'orto, rosa fresca, rosa novella, fiore di rosa*, ecc.), massiccia è anche la presenza del campo semantico astrale e luministico in genere, che ben altre interpretazioni avrà in Guinizzelli: in «Dolze coninzamento», *stella rilucente* al v. 6 potrebbe trattarsi di un semplice vocativo inserito in un contesto estremamente realistico grazie ai toponimi *Agri* e *Messina* e al dialogo diretto. Anche la *Isplendente/ stella d'albore* (vv. 1-2) di Giacomino Pugliese sarebbe di repertorio in una canzone ben lontana da idealizza-

zioni stilnovistiche (Fabio 1968:56) alle quali va accostato piuttosto il *più luce sua beltate e dà sprendore* del Notaro («Madonna ha 'n sé vertute», v. 5), pur se inserita in un elenco di attributi piuttosto accademici.

Per il resto, non si va molto al di là di quanto già detto: il *mare tempestoso* di «Madonna, dir vo voglio» (v. 50), serve ad introdurre la similitudine esplicita dell'amore di madonna come una nave che mette a repentaglio la vita dei passeggeri, ma si tratta di immagine classica e scritturale (ivi:58); il togliere il cuore con lo sguardo, *che isguardando mi tolse lo core* («Madonna ha 'n sé vertute», v. 3), evoca paradigmaticamente il *topos* della separazione del cuore dalla persona dell'amante a causa dell'innamoramento.

Decisamente più imponente e variegata della metafora è invece la presenza della similitudine, tropo dal quale deriva la prima per abbreviazione (Marchese 1979:250-1), e magari collegata al vistoso amore per la sovrabbondanza sinonimica. Le parole impiegate sono quelle più comuni: quasi sempre *come, sì come, similmente, così*.

In «Madonna, dir vo voglio», ai vv. 37-48, la situazione esistenziale da descrivere è quella consueta dell'uomo sofferente per amore, chiarita attraverso tre immagini di vita concreta:

Sì com'omo in prodito  
lo cor mi fa sentire,  
che già mai no 'nd'è chito  
mentre non pò toccar lo suo sentore.  
Lo non poter mi turba,  
com'om che pingere e sturba,  
e pure li dispiace  
lo pingere che face, e sé riprende,  
che non fa per natura  
la propria pintura;  
e non è da blasmare  
omo che cade in mare, a che s'aprende

L'uomo, preda del prurito, e il pittore insoddisfatto della propria opera sono comparse accidentali, alle quali è però affidato un forte rilievo narrativo; dopodiché segue un'affermazione filosofica a connettere il paragone dell'innamorato con l'uomo che cade in mare. L'allusione marina serve come aggancio alla metafora immediatamente successiva: *Lo vostr' amor che m'ave/ in mare tempestoso*, introducente a sua volta una nuova similitudine (vv. 49-60):

è sì como la nave  
c'a la fortuna getta ogni pesanti,  
e campan per lo getto  
di loco periglioso.  
Similmente eo getto  
a voi, bella, li mei sospiri e pianti:  
ché, s'eo no li gittasse  
parria che soffondasse  
(e bene soffondara)  
lo cor, tanto gravara in suo disio

La situazione stereotipica è tuttavia salvata da un'immagine felice dal punto di vista della fantasia e a cui la similitudine sembra essere funzionale. Ad aiutare la spiegazione realistica dell'ineffabile non è, dunque, un'esigenza di chiarimento comunicativo, ma la tensione narrativa, l'urgenza di dare nobiltà alla nuova lingua poetica attraverso costruzioni testuali.

L'antitesi ha, nei Siciliani, uno scopo ancora conservativo e tende a mantenere la tradizione e le sue regole. In Giacomo da Lentini il fenomeno è abbastanza frequente: «Ben m'è venuto prima cordoglienza» ai vv. 21-3 ribadisce quali sono i meccanismi del vassallaggio cortese, destinato alla gioia soltanto dopo un lungo "tirocinio" nella sofferenza:

Dunque più gente seria la gioi mia,  
se per soffrir l'orgoglio s'umilia  
e la ferezza torna in pietanza

e, ancora, ai vv. 31-2:

e attento a non oltrepassare la misura:  
vostr'orgoglio passa sorcoitanza,  
che dismisura contr'a umilianza

I motivi sono ampiamente ripresi altrove (vv. 1-2):

Madonna mia, a voi mando  
in gioi li mei sospiri

ai vv. 13-4 di «Per sofrenza»:

e tostamente rica gioia aporta  
a chiunque n'è bono soferente

in «Sì alta amanza» (vv. 11-3):

le vostre altezze poria isbasare  
lo meo penar amoroso ch'è tanto,  
umiliare le vostre durezze

Alla fine l'antitesi può servire in maniera eccellente a sottolineare gli aspetti eccessivi del rituale erotico, come ad esempio l'ineluttabile crudeltà della donna o la sua ineffabile bellezza (si veda *Le lodi alla donna* in Pagani 1968:309-20):

E nulla donna veo  
c'aggia tante adornezze  
che [...] le vostre altezze  
non [...] bassezze, là unde innamorio  
«Amando lungiamente» (vv. 47-50);

Ma soprattutto quelle caratteristiche che concorrono a determinare l'instabilità di amante o l'imprevedibilità di amore: tutti ingredienti di quella *folia* che fa anch'essa parte, tradizionalissima, del gioco:

E li occhi fore piangano d'amanza  
E d'allegranza  
(ivi, vv. 67-8)

In queste condizioni, ed in quelle descritte dagli altri poeti della Magna Curia, l'amante è perennemente in bilico tra la vita e la morte in situazioni rese efficaci dai frequenti ossimori.

Il paradosso amoroso e l'irrazionalità di Amore si sviluppano attraverso la funzione tragica dell'ossimoro, figura logica estremamente affascinante. La singolarità drammatica della situazione di amore irrazionale in cui è imprigionato l'amante-poeta «esige una espressione che proietti nella prassi stilistica, nella costruzione retorica una condizione di irrazionalità, di assurdo, di contraddittorietà, di paradosso, di sospensione del senso» (Gigliucci 1990:9). La figura principe in questo complesso è dunque l'ossimoro (dal gr. *Oxýmoron*, infatti: acuto sotto un'apparenza di stupidità (Marchese 1979:193) in cui i due elementi che cozzano fra loro producono caos, un urto contro l'intelligenza.

Il poeta-amante sente con tragicità la propria prigionia nelle contraddizioni. Il suo è un ossimoro che vuole esprimere soprattutto confusione, angoscia, irrisoluzione, deprivazione di senso e di pace.

La Scuola siciliana eredita ancora ampiamente dalla tradizione occitanica la consuetudine degli *oxymora* e dei paradossi per descrivere una situazione di amore irrazionale. Nell'ambito della complessa, e per più parti fantasiosa analisi che il Santangelo svolgeva nel 1928 sulle tenzoni poetiche delle origini, era presente un'ipotesi di ricostruzione di una sorta di «gara di indovinelli amorosi» (Gigliucci 1990:63).

Di questi "indovinelli" - gli altri due sono anonimi - quello che ci interessa da vicino è il sonetto del Notaro «A l'aire claro ho vista ploggia dare», molto celebre, ospitato nella silloge del Contini con un commento, al solito, preciso e puntuale (cfr. Contini 1960:78; Antonelli 1979:306):

A l'aire claro ho vista plog[g]ia dare,  
ed a lo scuro rendere clare;  
e foco arzente ghiaccia diventare,  
e freda neve rendere calore;  
e dolze cose molto amareare,

e de l'amare rendere dolzore;  
e dui guerrerri in fina pace stare,  
e 'ntra dui amici nascereci errore.

Ed ho vista d'Amor cosa più forte:  
ch'era feruto, e sanòmi ferendo;  
lo foco donde ardea stutò con foco.

La vita che mi dè fue la mia morte;  
lo foco che mi stinse, ora ne 'ncendo:  
ché sì mi trasse Amor, non trovo loco.

L'ipotesi del Santangelo di un Bonagiunta giovane "giullare" alla corte di Federico II e tenzonante con i rimatori siciliani è stata ormai nettamente rifiutata. Il sonetto di Giacomo da Lentini ha in comune con «[De] dentro de la nieve esce lo foco» (Contini 1960:272) il tema della generazione del fuoco dalla neve divenuta cristallo, *topos* già presente in Peire Vidal, poi riproposto da Tommaso di Sasso, Mazzeo di Ricco e scientificamente spiegato da Alessandro Neckam (ibidem).

Le quartine del sonetto del Notaro si inseriscono, più in generale, nella tradizione tematica della reciproca generazione dei contrari, che ha sempre affascinato l'uomo medievale. Le terzine offrono poi una serie di paradossi particolarmente diffusi e fortunati: la ferita che Amore provoca risanandola al tempo stesso, la vita che è morte ecc. L'interpretazione corrente vede quale "chiave" delle enigmatiche terzine la corresponsione dell'amata. E se invece il poeta volesse soltanto raccontare le contraddittorie "meraviglie" d'Amore, con le espressioni topiche che ben si conoscono? È necessario ipotizzare un evento in base al quale si spieghi e si illumini il paradosso? Oppure è soltanto il fatto amoroso in quanto tale ad essere intimamente paradossale? Sono soltanto alcune ipotesi.

È noto come il *topos* delle similitudini bestiarie si sia trasmesso diffusamente nelle composizioni poetiche dei Siciliani; seguendo la falsariga di questo tema il Santangelo ipotizzò un'altra possibile serie di tenzoni poetiche, convergenti sulla figura del *parpaglione* (Gigliucci 1990:65). E il comportamento, favoloso o verosimile, di alcuni animali

costituisce un veicolo simbolico di realtà contraddittorie, per cui il poeta paragona le proprie antinomie psicologiche al comportamento paradossale e mitico di tali creature, basandosi sulle codificazioni bestiarie. Così la fenice che *per renovar s'amorta* (Pagani 1968:447), la salamandra, che vive nel fuoco e non muore, il cigno, che nel punto estremo della sua vita eleva un canto, il basilisco, che *a lo specchio lucente/ traggi a morire cum isbaldimento* (ivi:450), il parpaglione, che precipitandosi sulla sorgente luminosa vi trova la morte ecc.

Ma ritorniamo agli esempi ossimorici più significativi presso il Notaro, sentimenti contraddittori nella sfera idealizzante dell'amor cortese:

No, ma lo core meo  
more più spesso e forte  
che no faria di morte - naturale  
«Madonna, dir vo voglio» (vv. 10-2)

Non dole c'aggia doglia,  
madonna, in voi amare,  
anti mi fa allegrare  
in voi pensare - l'amorosa voglia  
«Amando lungiamente» (vv. 15-18)

e mandavi infratanto  
saluti e dolze pianto  
«Dal core mi vene» (vv. 112-3).

Disconoscenza ben mi par che sia  
la conoscenza che non ha fermezze  
«Donna, vostri sembianti» (vv. 9-10).

Prendiamo adesso i vv. 35-6 di «Uno disìo d'amore sovente»:

Amore è che tacente fa tornare  
lo ben parlante, e lo muto parlare

essi si ritrovano quasi parafrasati - non si sa quanto casualmente - nella lauda 2 di Iacopone da Todi (cfr. Gigliucci 1990:115-7). Nel nostro Giacomo il problema è quello tipicissimo dell'opportunità o meno della confessione erotica: blocco imbarazzante, a cui il protagonista si sottrae scaricando la responsabilità dell'eccessiva eloquenza su Amore, che espropria il soggetto della facoltà di intendere, e, quindi, di parlare. In Iacopone, l'osservazione assume subito una connotazione autobiografica, segno visibile di un coinvolgimento radicale con l'esperienza della croce, che richiama la parola ad una responsabilità di testimonianza (ivi:117). Riportiamo di seguito i vv. 31-8 della lauda:

    Eo posso parlare, che stato so' muto  
    e questo ella croce sì m'è apparuto;  
    tanto sapore de lei ho sentuto  
    c'a molta gente ne po' predecare

    E me fatt' à muto, che fui parlatore,  
    en sì granne abisso entrat' è meo core  
    che ià non trovo quasi auditore  
    con chi ne pozza de ciò rasonare

Con l'*adynaton*<sup>65</sup> ed il paradosso<sup>66</sup> ci troviamo di fronte ad altre figure logiche che proseguono il nostro discorso sull'ossimoro e sulla sua importanza nella poesia italiana medievale (dobbiamo dire che *adynaton* e paradosso rivestono particolare rilievo anche in alcuni poeti contemporanei). Le due figure hanno la capacità di evocare, intorno all'ineluttabile rigidità di Amore e Madonna, un clima direi parossistico.

Tuttavia è appunto il riferimento a quest'unico oggetto del canto a proiettare *adynaton* e paradosso «ancora all'interno della trama relazionale amorosa, evidenziando lo stato di alterazione a cui sono sottoposti i normali processi emotivi dell'innamorato» (ivi:80).

---

<sup>65</sup> «Descrizione di eventi impossibili, atti ad esprimere ciò che è paradossale. Es.: "ed e' morrà quando 'l mar sarà sicco'"» (Landoni 1997:341).

<sup>66</sup> «Il paradosso è una figura logica consistente in un'affermazione in apparenza assurda e contraria al buon senso, soprattutto perché "costruita" in forma di ossimoro. Es.: "È bello perché è brutto"» (Marchese 1979:195).

Dobbiamo riferirci alla più tipica e neutrale rappresentazione erotica, quella del cuore che *vive quando more*, e anzi *more più spesso e forte/ che non faria di morte naturale* («Madonna, dir vo voglio», vv. 7 e 11-2), o che *de lo meo petto è fore* («S'io doglio», v. 20); mentre del tutto standardizzate compaiono le confessioni incredibili del poeta-personaggio:

Quando sospiro e piango, posar crio  
«Madonna, dir vo voglio» (v. 64)

Per quant'aggio di gioia,  
Tant'aggio mala noia  
«Dal core mi vene» (vv. 158-9)

La paradossalità è la legge stessa dell'amore cortese, fondato sulla sproporzione tra amante e amata, che si riflette nell'espressione maschile della propria dedizione:

da donna troppo fera aspetto pace  
«Guiderdone» (v. 28);

Anzi vorrea per ella pena avere  
«Poi no mi val» (v. 13);

c'anti vorria morir di spata  
ch'i' voi vedesse currucciosa  
«La 'namoranza disiusa» (vv. 45-6);

e nella descrizione delle vie d'accesso al sentimento e del suo alterno e tormentato perdurare:

Or come pote sì gran donna entrare  
Per gli occhi miei, che sì piccioli sone?  
«Uno disio d'amore» (vv. 1-2);  
chi bene ama una cosa che tene  
vive 'nde in pene  
ibidem (vv. 28-9);

Ma in te, Amore, veggio lo contrario,  
(...)  
qual più ti serve a fé, quel men ài caro  
«Certo me par che far dea» (vv. 9-13).

L'irraggiungibilità di madonna è poi decifrata attraverso  
l'irrealizzabilità del desiderio, anche meramente comunicativo:

Vorria c'or avvenisse  
che lo meo cor escisse  
come 'ncarnato tutto  
«Madonna, dir vo voglio» (vv. 74-5);

Ben vorria, s'eo potesse,

quanti sospiri getto,  
c'ogni sospiro avesse  
spirito e intelletto  
«Madonna mia» (vv. 17-20).

E tutta una rete di paragoni paradossali allinea l'evento amoro-  
so alle più incredibili manifestazioni della natura, o presunte tali; con  
particolare addensamento nell'area esemplare del fuoco. In perfetta li-  
nea, quindi, con una delle metafore più ricorrenti:

(...) 'nfra lo foco vivi  
(...) vivo 'n foc' amoroso  
«Madonna, dir vo voglio» (vv. 28; 30);

se fosse neve, foco mi parria  
e notte e dia  
«Amando lungiamente» (vv. 53-4);  
e lo diamante rompe a tutte l'ore  
de lacreme lo molle scendimento  
«Sì alta amanza» (vv. 6-8).

Non bisogna dimenticare, infine, che interi componimenti sono formati esclusivamente da affermazioni "adynatiche": «A l'aire claro» e «Lo badalisco a lo specchio lucente» di Giacomo ne sono esempi noti (Vanasco 1979:82).

Proprio l'accumulo si conferma dunque come criterio costruttivo prevalente nella poesia dei Siciliani, prima che un raggiunto assettamento di direttive tematiche apra a sviluppi alternativi, critici e addirittura compromissori dell'impianto originario (ibidem).

## CONCLUSIONI

Interpretare un testo letterario significa imbarcarsi in un'operazione estremamente complessa e delicata. Come giustamente afferma Enrico Malato, quantunque non si finisca mai di scoprire cose nuove bisogna essere rispettosi del testo, umilmente disposti «a interrogarlo per trarne quanto esso ha da dire, senza pretendere di ricavarne ciò che l'estro del momento [ci] suggerisce ed è magari lontanissimo dalle intenzioni dell'autore» (Malato 1997:10).

Il presente lavoro, pur rispettando la volontà di parole così autorevoli, ha arrischiato la mossa audace di studiare la poesia della Scuola siciliana proprio "decrittando" il messaggio di cui sarebbero portatrici le liriche federiciane. Siamo consapevoli infatti di come il significato preceda l'operazione di scrittura della poesia, si annidi fra i versi e aspetti solo di essere portato alla luce; d'altronde la storia della poesia non è altro che la storia di una costruzione di immagini attraverso cui il messaggio reale, vero, viene custodito ma messo però in condizione tale da essere svelato.

Come giudizio generale possiamo stabilire che l'approccio dei poeti siciliani alla tradizione letteraria e alla lirica provenzale è alquanto "bifronte".

Da una parte essi si attestano sul rinnovamento delle stereotipie dell'ideologia amorosa della poesia trobadorica, insofferenti per gli aspetti - sentiti obsoleti e rigidi - delle norme etiche dell'imperatore (da questo punto di vista la corte di Federico II, piuttosto laica, ha avvistato il rapporto fra uomo e donna come un riflesso della sorpassata fedeltà vassallesca feudale). Dall'altro lato tuttavia i Siciliani vogliono elaborare comunque le loro lingue e voci poetiche, la loro opinione sull'amore e la loro visione del mondo. In altre parole, nell'intero campo dell'attività della Scuola siciliana - parimenti nella sfera tematica, nella teoria poetica, nell'ideologia, nella lingua, nel lessico e nella metrica - e in ogni sua fase è dimostrabile questa ambivalenza alla pressione della tradizione e all'esperimento di spostamento della tradizione. Questo elemento è presente anche sul piano dichiarativo - forse piuttosto "teoretico" che in maniera evidente nell'esercizio poetico - in «Amore non vole» di Giacomo da Lentini. Il poeta, nonostante conti-

nui a vivere di situazioni consuete e formule tematiche, nel v. 13 sottolinea con fermezza l'esigenza del rifiuto dell'imitazione, la liberazione dalle catene della tradizione: *non vuol ch'io resembli a scigna*. Malgrado la scrittura e l'ideazione possiamo evidenziare che la creazione di una "personalità lirica" abbia causato problemi ai rimatori siciliani - e fra loro in fondo anche a Giacomo - che hanno adottato modelli della poesia provenzale. A ciò è imputabile il fatto che sul *corpus* dei rimatori siciliani sarà caratteristica una relativa costrizione dei modi di rappresentazione, del tono e dei temi alla quale fra l'altro si associa un lessico estremamente ridotto (ed è così anche se l'uso del linguaggio erotico...assicurano una possibilità alla creazione del gusto e della propria voce poetica). Tuttavia questa monotonia nello stesso tempo - paradossalmente - favorirà il delinarsi e la selezione dei generi.

La produzione della Scuola siciliana accetta, in riferimento alla tematica, i territori cari alla poesia trobadorica ma nell'elaborazione dei temi e nell'interpretazione del rapporto fra cantore innamorato e dama si può osservare ormai uno spostamento: secondo tale visione è possibile ribellarsi all'invito tradizionale di obbedienza ai capricci di madonna, in quanto l'obbedienza non si è tradotta in vantaggio, o se il grado di sofferenza non ha influito sul risultato finale. Dunque il percorso si allontana sempre di più dai requisiti dell'obbedienza prescritta tramite gli ordini di Amore: da ciò da una parte possiamo constatare un evidente rilassamento verificabile nella forma di comportamento poetico tradizionale e nell'approccio amoroso; dall'altra la riserva del diritto di decisione personale il quale - "teoricamente" - spalanca una porta differente alla creazione di una lingua poetica autonoma e sovrana. Riguardo al principio e all'ideale si pone dunque in evidenza la questione del conseguimento della "ricompensa". Giacomo compie molteplici grandi passi verso lo "svelamento" dell'oggetto poetico e poi del suo rifiuto. Sottolineando, a causa del gran numero di amanti, *ch'este scita di favori/ merze[de] per troppa usanza* (vv. 19-20) il Notaro rifiuta *in toto* la richiesta di ricompensa, l'orgoglio che si accompagna - per così dire - al sentimento amoroso, il servizio, la lode della donna e il regalo come espressione dell'autoconsegna del poeta. Benché «Amor non vole» conservi per esempio ancora elementi della tradizione poetica (la richiesta fatta all'amante di eseguire gli ordini impartiti da Amo-

re, il sentimento dell'approssimarsi della morte in seguito al rifiuto), l'espressione al v. 21, *ogni gioca ch'è più rara*, interpreta un simile amore come "scambio di merci". Ormai i gioielli (*gioca-gioielli*) significano quell'effettiva gioia ottenuta attraverso mezzi finanziari che la donna esige dal suo amato. Lo scadere dell'amore in merce, uno scambio di merci, appunto.

Giacomo, al contrario di Chrétien de Troyes e Andrea Cappellano, non vuole fondare una qualche etica dell'amor cortese quanto piuttosto la rivelazione del lato spirituale dell'amore poggiato sulla conoscenza e sulla verità, come tra l'altro è attestato nelle parole del prologo del *De arti venandi cum avibus* di Federico II: *Intentio vero nostra est manifestare (...) ea quae sunt, sicut sunt*.

L'interpretazione dell'amore come oggetto poetico raggiunge un ruolo illuminante nel sonetto «Feruto sono isvariatamente» il quale contiene uno spostamento degli accenti tematici ed è rivestito di nuovi elementi linguistici e lessicali. Abbiamo già affermato in precedenza come il caposcuola siciliano attacchi con tenacia un retaggio la cui tematica e realtà linguistico-lessicale sono imbevute, nella sostanza e appena velatamente, della questione della vanità del poeta (*in vanitate non voglio più stare*). La stessa cosa vale per quel *dire*, verbo di cui Giacomo si appropria per distinguersi dai poeti impegnati a cercare in amore la *deitate rischiosa*. Avvalendosi a tal scopo di una competente argomentazione filosofica egli sfida coloro i quali confondono pericolosamente la donna con Dio anche a causa di un linguaggio entrato in crisi una volta venuto a contatto con la speculazione religiosa.

È su questo punto che si gioca la sfida dei poeti siciliani al codice cortese. Nell'intenzione di restituire un significato a ciò che si dice. I poeti come il Notaro sentono l'esigenza di chiarire l'aspetto comunicativo delle loro composizioni e per far ciò mettono in risalto quindi proprio la valenza semantica. Un sintagma poetico alla fine non è più una mera combinazione di segni ma un veicolo di significato. La scrittura crea in pratica oggetti nuovi, la singola parola amplifica il significato originario ed aumenta la propria possibilità di impiego facendo aumentare a sua volta la complessità semantica.

Concludendo possiamo dire che al poeta federiciano non interessava far conoscere una sua improbabile (per quei tempi) esperienza sentimentale, ma promuovere poesia utilizzando lo strumento di una lingua nuova che non fosse il latino. Certo, per i poeti della corte di Federico II l'eredità retorica e figurale costituiva un repertorio ormai collaudato, dunque da sfruttare il più possibile senza aggiungere novità; inoltre risultava evidente fin da subito il divario tra forme espressive e concetti da esprimere a causa dell'esiguità di questi ultimi rispetto all'abbondanza delle prime. Di conseguenza ciò che i rimatori siciliani avevano da dire si riduceva a pochissime occasioni data l'assoluta stereotipia delle tematiche a loro disposizione; essi così ricorrevano ad un numero spropositato di paragoni e sinonimi fino al punto di celare il messaggio dei loro versi.

La non coincidenza fra forma e contenuto si risolveva in pratica attraverso la sapiente "manipolazione" della lingua e della retorica rispetto alle idee, cioè il pensiero, messo infine in secondo piano da temi selezionati e *clichés* già visti oltralpe.

## ABBREVIAZIONI

- «CCM», Cahiers de Civilization Médiévale
- «CLPIO», Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini
- «CM», Cultura Mediolatina
- «DCLI», Dizionario Critico della Letteratura Italiana (UTET)
- «GSLI», Giornale Storico della Letteratura Italiana
- «ID», Italianistica Debreceniensis
- «LIE», Letteratura Italiana Einaudi
- «MR», Medioevo Romano
- «NC», Nuova Corvina
- «RLI», Rassegna della Letteratura Italiana
- «SC», Strumenti Critici
- «SCLI», Storia della Civiltà Letteraria Italiana
- «Sd'E», Studi d'Estetica
- «SFR», Studi di Filologia Romanza
- «SLI», Storia della Letteratura Italiana (Garzanti)
- «SS», Studi Storici



## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni della Scuola siciliana:

Antonelli, R., *Poesie di Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, vol. I, Roma, 1979

Arveda, A. (a cura di), *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, 1992

Bertoni, G., *Il Duecento*, Milano, 1943

Contini, G. (a cura di), *Poeti del Duecento*, vol. I – Tomo I, Milano-Napoli, 1960

Cudini, P. (a cura di), *Poesia italiana del Duecento*, Milano, 1991

Lazzeri, G. (a cura di), *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, 1942

Santangelo, M., *Le poesie di Giacomino Pugliese. Testo e studio critico*, Palermo, 1937

Vanasco, R., *La poesia di Giacomo da Lentini. Analisi strutturale*, Bologna, 1979

### Repertori:

Antonelli, R., *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, 1984

Fiorino, A., *Metri e temi della Scuola Siciliana*, Napoli, 1969

Fratta, A., *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola Siciliana*, Firenze, 1996

Pagani, W., *Repertorio tematico della Scuola poetica Siciliana*, Bari, 1968

### Testi:

Cappellano, A., *De Amore*, a cura di J. Insana, Milano, 1992

Chrétien de Troyes, *Cligés*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Milano, 1996

Dante, *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, 1995

Dante, *De vulgari eloquentia*, a cura di V. Coletti, Milano, 1995

Dante, *Divina Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, 1988

Dante, *Vita Nuova*, a cura di E. Sanguineti – A. Berardinelli, Milano, 1997

Marti, M., *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, 1969

Villani, G., *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, 1991

Studi:

AA. VV., *Per Guido Guinizzelli* [scritti di Folena, A valle, Gorni, Brugnolo e Suitner], Padova, 1980

Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, 1977

Alfonso, S., *Rapito in estasi*, in: AA.VV., *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari, 1990, pp. 1-37

Antonelli, R., *Canzoniere Vaticano Latino 3793*, in: LIE, diretta da A. Assor Rosa, Vol. I, *Le opere*, Torino, 1992, pp. 439-518

Antonelli, R., *La corte "italiana" di Federico II e la letteratura europea*, in: *Federico II e le nuove culture*, Atti del XXXI Convegno Storico Internazionale (Todi, 9–12 ottobre 1994), Spoleto, 1995, pp. 292-327

Antonelli, R., *La tradizione manoscritta e la formazione del canone*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 7-28

Antonelli, R., *L'"invenzione" del sonetto*, in: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, 1989, pp. 35-75

Antonelli, R., *"Non truovo chi mi dica chi sia Amore". L'"Eneas" in Sicilia*, in: *Studi di Filologia e Letteratura Italiana in onore di Maria Picchio Simionelli*, a cura di P. Frassica, Alessandria, 1992, pp. 1-10

A valle, D' A. S., *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, 1977

A valle, D' A. S., *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), Vol. I, Milano-Napoli, 1992

Battaglia, S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1995

Beltrami, P. G., *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in: «RLI», VIII, 1990, pp. 410-472

Beltrami, P. G., *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione*

- del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 187-216
- Berisso, M., *Recensione a Parvini, B. Poeti italiani alla corte di Federico II, Napoli, 1994*, in: «RLI», VIII, XCIX, p. 185
- Bianchini, S., *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto*, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1996
- Bologna, C., *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento*, in: LIE, diretta da A. Asor Rosa, Vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, 1987, pp. 101-188
- Brugnolo, F., *Ancora sulla genesi del sonetto*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 93-106
- Brugnolo, F., *La scuola poetica siciliana*, in: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Vol. I, *Dalle Origini a Dante*, Roma, 1995, pp. 265-337
- Bruhl, C., *L'itinerario italiano dell'imperatore: 1220 – 1250*, in: *Federico II e le città italiane*, a cura di P. Toubert e A. Paravicini Baglioni, Palermo, 1994, pp. 34-47
- Brunetti, G., *Il libro di Giacomino e i canzonieri individuali*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 61-92
- Bruni, F., *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in: «SCLI», diretta da G. Bàrberi Squarotti e F. Bruni, Torino, 1990, pp. 211-273
- Calenda, C., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti e Guittone*, Napoli, 1995
- Calenda, C., *I Siculo-toscani*, in: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Torino, 1994, pp. 311-324
- Carrai, S. – Inglese, G. (con la coll. di L. Trenti), *La letteratura italiana del Medioevo*, Roma, 2003
- Cesareo, G. A. , *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924
- Coluccia, R., *Storia editoriale e formazione del canone*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 39-59

- Contini, G., *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani, Palermo, 1962, pp. 367-395
- Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (Letteratura europea e Medio Evo latino)*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (FI), 1992
- Damiani, R., *Il "Liber de Physionomia" di Michele Scoto e la cultura siciliana tradizionale*, in: "Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXXII, 1974, pp. 437-449
- Damiani, R., *La replicazione del viso amato (in due sonetti di Giacomo da Lentini)*, in: "Dal Medioevo al Petrarca", Firenze, 1983, pp. 79-92
- Del Monte, A., *Introduzione*, in: M. Vitale (a cura di), *Antologia della letteratura italiana*, Vol. I, *Il Duecento e il Trecento*, Milano, 1965
- De Rougemont, D., *L'amore e l'occidente*, Milano, 1996
- Di Girolamo, C., *"Cor" e "cors": itinerari meridionali*, in: AA.VV. (a cura di F. Bruni), *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, 1988, pp. 21-48
- Di Girolamo, C., *I Siciliani*, in: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Torino, 1994, pp. 297 - 310
- Di Girolamo, C., *La fondazione trobadorica*, in: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Torino, 1994, pp. 291-296
- Di Girolamo, C. (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, 1994
- Fabio, F., *I rimatori della Scuola Siciliana*, Napoli, 1968
- Favati, G., *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, 1975
- Favati, G., *Le "Cligés" de Chrétien de Troyes dans les éditions critiques et dans les manuscrits*, in: «CCM», X, 1997, pp. 385-407
- Fedeli, P., *L'odiosamato*, in: AA.VV., *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari, 1990, pp. 121-155
- Fenzi, E., *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, 1999
- Fiorino, A., *Metri e temi della Scuola Siciliana*, Napoli, 1969
- Folena, G., *Cultura e poesia dei Siciliani*, in: *SLI*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, *Le Origini e il Duecento*, Milano, 1965-69, pp. 273-337

- Folena, G., *Cultura poetica dei primi fiorentini*, in: «GSLI», Torino, CXLVII, pp. 178-201
- Folena, G., *La poesia dei Siciliani e le origini della tradizione lirica italiana*, in: «DCLI», diretto da V. Branca, Vol. III, Torino, pp. 385-396
- Formisano, L., *Autori, committenti, pubblico*, in: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Torino, 1994, pp. 122-143
- Formisano, L., *La lirica*, in: C. Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, 1994, pp. 63-125
- Frank, I., *Poesia romanza e Minnesang: tradizione e innovazione nella poesia dei Siciliani* (1955), in: «SFR», Bologna, 1985, pp. 383-392
- Frare, P., *Dalla contrapposizione alla identificazione. L'io e Laura nella Canzone delle visioni* (R.V.F. CCCXIII), «Strumenti critici», XV, 3 (set. 1991), pp. 387-403 (<http://www.pierantoniofrare.it/canzvisi.pdf>)
- Fratta, A., *Correlazioni testuali nella poesia dei Siciliani*, in: «MR», XVI, 1991, pp. 189-206
- Fubini, M., *Metrica e poesia*, Milano, 1962
- Gigliucci, R., *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio (Roma), 1990
- Gorni, G., *Le forme primarie del testo poetico*, in: *LIE*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e Poesia*, Torino, 1987, pp. 439-518
- Gorni, G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, 1993
- Gresti, P., *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, Firenze, 1992
- Gualdo, R., *I sonetti anonimi del Chigiano*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 121-153
- Guerreri Crocetti, C., *La Magna Curia (La scuola poetica siciliana)*, Milano, 1977
- Insana, J., *Nota*, in: A. Cappellano, *De Amore*, a cura di J. Insana, Milano, 1992, pp. 183-186
- Landoni, E., *Il "libro" e la "sentenza"*, Milano, 1990
- Landoni, E., *La grammatica come storia della poesia*, Roma, 1997

Lewis, C. S., *The allegory of love. A study in Medieval tradition*, Vol. I, New York, 1966

Luperini, R., *Il concetto di "cortesia" e le premesse teoriche del romanzo cortese e della lirica d'amore: Andrea Cappellano e la trattatistica d'amore*, in: *La scrittura e l'interpretazione*, a cura di R. Luperini e P. Cataldi, Vol. I, Dalle origini alla letteratura umanistica e rinascimentale, Palermo, 1999, pp. 46-48

Luperini, R., *La Scuola siciliana: il tempo, i luoghi, le figure sociali*, in: *La scrittura e l'interpretazione*, a cura di R. Luperini e P. Cataldi, Vol. I, Dalle origini alla letteratura umanistica e rinascimentale, Palermo, 1999, pp. 123-131

Malato, E., *Dante*, Roma, 1999

Malato, E., *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il "disdegno" di Guido*, Roma, 1997

Malato, E., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, 1989

Mancini, M., *Il punto su: I trovatori*, Bari, 1991

Marazzini, C., *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, 1998

Marchese, A., *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, 1979

Marti, M., *Acque agitate per "Donna me prega"*, in: «GSLI», Torino, Vol. CLXXVII, anno CXVII, fasc. 578 (II trim. 2000), pp.161-167

Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, 1992

Meneghetti, M. L., *Il romanzo*, in: C. Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, 1994, pp. 127-191

Menichetti, A., *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in: «SC», XXVI (1975), pp. 13-24

Migliorini, B., *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1992

Monteverdi, A., *Federico II poeta*, in: *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo, 1962, pp. 362-380

Monteverdi, A., *La poesia lirica provenzale*, Roma, 1969

Monteverdi, A., *Scuola siciliana e questioni attributive*, in: «CM», XXIII, 1963, pp. 149-170

Orlando, S., *Manuale di metrica italiana*, Milano, 1994

- Pagano, A., *Federico II e la nascita della cultura poetica siciliana*, in: «NC», N. 5, 1999, pp. 129-138
- Pagano, A., *La vita delle donne nell' Italia meridionale ai tempi di Federico II*, in: «NC», N. 7, 2000, pp. 22-27
- Panvini, B., *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, 1962-64 (2 voll.)
- Panvini, B., *Poeti italiani alla corte di Federico II*, Catania, 1989
- Paratore, E., *Alcuni caratteri dello stile della Cancelleria federiciana*, in: *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Caltanissetta-Roma, 1965, pp. 272-296.
- Parodi, E.G. (a cura di G. Folena), *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, Parte Prima, Venezia, 1957
- Pazzaglia, M., *La scuola siciliana*, in: *Letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, Bologna, 1986, pp. 123-146
- Petrocchi, G., *La Toscana del Duecento*, in: *LIE*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, Vol. I, *L'età medievale*, Torino, 1987, pp. 189-226
- Pósán, L., "Scuola poetica siciliana". *Udvari kultúra II. (Hohenstauf) Frigyes korában Dél-Itáliában*, in: «ID», III, 1996, pp. 9-18
- Pötters, W., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, 1999
- Roncaglia, A., *Gli inizi della lirica siciliana* (1983), in: «SFR», Bologna, 1985, pp. 413-429
- Roncaglia, A., *Le corti medievali*, in: *LIE*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, 1987, pp. 33-147
- Roncaglia, A., *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in: «MR», V, 1978, pp. 340-365
- Ruffo Fiore, S., *A critical approach to Feminine Presence in early modern italian poetry: genre and gender*, in: «RSI», giugno 2000, anno XVIII, n. 1, pp. 60-67
- Sanga, G., *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Venezia, 1992
- Santagata, M., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, 1999
- Santangelo, S., *Le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*, Catania, 1949

- Santangelo, S., *Saggi critici*, Modena, 1959
- Schiaffini, A., *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, 1953
- Spampinato Beretta, M., *Tra "Siciliani" e "Siculo-toscani"*, in: AA. VV., *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone* (a cura di R. Coluccia e R. Gualdo), Galatina, 1999, pp. 107-119
- Stussi, A., *Avviamento alla filologia italiana*, Bologna, 1994
- Suitner, F., *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in: "Dal Medioevo al Petrarca", Firenze, 1983, pp. 93-109
- Tartaglia, M., *Descrizione dell'amore: un percorso in quattro testi da Andrea Cappellano a Boccaccio*, in: «S.d'E.», 17/1998, III serie, anno XXVI, fasc. I, [http://www.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1998\\_17/tartaglia.htm](http://www.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1998_17/tartaglia.htm)
- Torraca, F., *Studi sulla letteratura italiana del Duecento*, Bologna, 1902
- Varvaro, A., *Federico II e la cultura del suo tempo*, in: «SS», XXXVII, 1996, pp. 323-396
- Varvaro, A., *Il regno normanno-svevo*, in: *LIE*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, Vol. I, *L'età medievale*, Torino, 1987, pp. 79-99
- Varvaro, A., *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, 1985
- Zancan, M., *La donna*, in: *LIE*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, Vol. V, *Le questioni*, Torino, 1986, pp. 765-827

#### Studi storici:

- Abulafia, D., *Federico II. Un imperatore medievale*, Torino, 1998
- Amari, M., *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Vol. III, Catania, 1939
- Bertini, F., *Trotula il medico*, in: AA.VV.: *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, Bari, 1996, pp. 97-119
- Dalarun, J., *La donna vista dai chierici*, in: G. Duby-M. Perrot, *Storia delle donne, Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Bari, 1995, pp. 24-55
- De Matteis, M.C. (a cura di), *Donna nel Medioevo*, Bologna, 1986
- De Stefano, A., *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Palermo, 1938
- De Stefano, A., *L'idea imperiale di Federico II*, Parma, 1978

- Duby, G., *Il modello cortese*, in: G. Duby–M. Perrot, *Storia delle donne, Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Bari, 1995, pp. 310-329
- Hauser, A., *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Torino, 1987
- Horst, E., *Federico II di Svevia. L'imperatore filosofo e poeta*, Milano, 1996
- Iorio, R., 1228. *La crociata dello scomunicato*, in: «Storia e dossier», Anno XII/ 112, Firenze, Gennaio 1997, pp. 30-35
- Le Goff, J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Bari, 1983
- Le Goff, J., *L'immaginario medievale*, Roma–Bari, 1991
- Mack Smith, D., *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, 1970
- Martin, J. – M., *La vita quotidiana nell'Italia settentrionale al tempo dei Normanni*, Milano, 1997
- Schaller, H. M., *Federico II*, Roma, 1970
- Thomasset, C., *La natura della donna*, in: G. Duby–M. Perrot, *Storia delle donne, Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Bari, 1995, pp. 56-87
- Tramontana, S., *Il regno di Sicilia: uomo e natura dall'XI al XIII secolo*, Torino, 1999
- Tramontana, S., *Vestirsi e travestirsi*, Palermo, 1984
- Vecchio, S., *La buona moglie*, in: G. Duby–M. Perrot, *Storia delle donne, Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Bari, 1995, pp. 129-165