

Giancarlo Alfano – Paola Italia
Emilio Russo – Franco Tomasi

Letteratura italiana

Dalle origini a metà Cinquecento

Manuale per studi universitari

 **MONDADORI**
UNIVERSITÀ

© 2018 Mondadori Education S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-6184-486-5

Il Sistema Qualità di Mondadori Education S.p.A. è certificato da Bureau Veritas Italia S.p.A. secondo la Norma UNI EN ISO 9001:2008 per le attività di: progettazione, realizzazione di testi scolastici e universitari, strumenti didattici multimediali e dizionari.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Realizzazione editoriale

Coordinamento redazionale Alessandro Mongatti

Redazione Carla Campisano

Impaginazione Carla Campisano

Progetto grafico Cinzia Barchielli, Marco Catarzi

Progetto copertina Alfredo La Posta

Prima edizione Mondadori Università, giugno 2018
www.mondadorieducation.it

Edizioni

10 9 8 7 6

2024 2023 2022 2021 2020

La realizzazione di un libro comporta per l'Autore e la redazione un attento lavoro di revisione e controllo sulle informazioni contenute nel testo, sull'iconografia e sul rapporto che intercorre tra testo e immagine. Nonostante il costante perfezionamento delle procedure di controllo, sappiamo che è quasi impossibile pubblicare un libro del tutto privo di errori o refusi. Per questa ragione ringraziamo fin d'ora i lettori che li vorranno indicare alla Casa Editrice.

Mondadori Università

Mondadori Education

Viale Raffaello Lambruschini, 33 – 50134 Firenze

Tel. 055.50.83.223

www.mondadorieducation.it

Nell'eventualità che passi antologici, citazioni o illustrazioni di competenza altrui siano riprodotti in questo volume, l'editore è a disposizione degli aventi diritto che non si sono potuti reperire. L'editore porrà inoltre rimedio, in caso di cortese segnalazione, a eventuali non voluti errori e/o omissioni nei riferimenti relativi.

Cartoedit S.r.l. – Città Di Castello (PG).

Stampato in Italia – Printed in Italy – maggio 2020

In copertina: Filippino Lippi, *Disputa con Simon Mago e Crocifissione di san Pietro*, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci © Mondadori Portfolio / Archivio Quattrone / Antonio Quattrone.

Indice

Nota redazionale

XIII

Epoca 1

LE ORIGINI

Introduzione all'Epoca 1

- | | |
|--|---|
| | 3 |
| 1. Le Origini della letteratura in volgare | 3 |
| 2. Contesti, temi e ideologie della poesia delle Origini | 4 |
| 3. La realtà della prosa | 6 |

Capitolo 1. Le prime testimonianze poetiche

- | | |
|----------------------------------|----|
| | 8 |
| 1. Tracce di tradizioni sommerse | 8 |
| 2. I ritmi arcaici | 8 |
| 3. La prima poesia d'amore | 11 |

Bibliografia

14

Capitolo 2. Dalla Sicilia alla Toscana. La tradizione lirica nel Vaticano Latino 3793

- | | |
|--|----|
| | 15 |
| 1. Dai documenti alla storia, dalla storia ai documenti | 15 |
| 2. Storia e preistoria della poesia italiana | 16 |
| 3. Tracce di poesia siciliana e il problema della lingua | 17 |
| 4. Un manoscritto nella storia | 18 |
| 5. La Scuola siciliana: coordinate storiche | 20 |
| 6. Giacomo da Lentini, poeta e «Notaro» | 23 |
| 7. Il dibattito sull'amore (negli altri manoscritti) | 27 |
| 8. Il registro «umile» | 30 |
| 9. Dalla Sicilia alla Toscana | 32 |

Bibliografia

35

Capitolo 3. La centralità di Guittone d'Arezzo. Il Laurenziano Redi 9

- | | |
|-------------------------------|----|
| | 36 |
| 1. Il punto di vista di Dante | 36 |
| 2. Un poeta «impegnato» | 38 |

Bibliografia

42

Capitolo 4. Il «dolce stil novo»: il nuovo canone del Chigiano L VIII 305

- | | |
|---|----|
| | 43 |
| 1. Un manoscritto del Trecento | 43 |
| 2. Una definizione problematica | 43 |
| 3. Tra antico e moderno: Guido Guinizzelli | 45 |
| 4. Guido Cavalcanti: il poeta e il filosofo | 52 |
| 5. Gli altri stilnovisti: Cino da Pistoia e Lapo Gianni | 59 |
| 6. Verso Dante e Petrarca | 60 |

Bibliografia

61

Capitolo 5. La poesia comico-realistica

- | | |
|---|----|
| | 62 |
| 1. Poesia comica e genere lirico | 62 |
| 2. L'esperienza poetica di Cecco Angiolieri | 65 |

Bibliografia

69

Capitolo 6. La poesia allegorico-didattica in area settentrionale e in Toscana: dal codice Saibante al Tesoretto	70
1. La poesia didattica in area settentrionale e il codice Saibante	70
2. La poesia allegorico-didattica in Toscana	71
<i>Bibliografia</i>	75
Capitolo 7. La poesia religiosa delle Origini	76
1. Poesia sacra e profana	76
2. La poesia delle creature	76
3. Religione e politica in Iacopone da Todi	79
<i>Bibliografia</i>	83
Capitolo 8. Le forme della prosa	84
1. Volgarizzare e tradurre	84
2. Scrivere lettere	87
3. Scrivere la storia	88
4. Scrivere la scienza	89
5. Scrivere novelle	89
<i>Bibliografia</i>	91
Epoca 2	
LE TRE CORONE E LA CULTURA DEL TRECENTO	
Introduzione all'Epoca 2	95
1. L'avvio di un'età aurea	95
2. Fuori da Firenze, tra latino e volgare	96
3. «Fiorentinità trascendentale»	98
4. Boccaccio e la mediazione tra culture diverse	99
Capitolo 1. Dante Alighieri	101
1. Un poeta che fa «parte per sé stesso»	101
2. Gli anni giovanili e gli studi (1265-1295)	102
3. L'amicizia con Guido Cavalcanti	103
4. Le rime del tempo della <i>Vita nuova</i>	106
5. La <i>Vita nuova</i>	109
6. L'impegno politico e l'esilio (1295-1308)	119
7. Le rime della maturità	120
8. Il <i>Convivio</i>	123
9. <i>De vulgari eloquentia</i>	128
10. Gli anni della <i>Commedia</i> (1308-1321)	132
11. La <i>Commedia</i>	135
<i>Bibliografia</i>	159
I CLASSICI	
<i>Vita nuova</i>	160
Brano 1 XIX, <i>Donne ch'avete intelletto d'amore</i>	160
<i>Commedia</i>	164
Brano 1 <i>Inferno</i> XXVI	164

Brano 2 <i>Purgatorio</i> XXVI	170
Brano 3 <i>Paradiso</i> XVII	175
Capitolo 2. Francesco Petrarca	181
1. Petrarca all'origine della coscienza moderna	181
2. Un'autobiografia ideale	182
3. La giovinezza: incontri e autori fondamentali	183
4. I miti della giovinezza	187
5. Le prime opere latine, tra poesia ed erudizione	189
6. La svolta morale: tra soggettività e trattatistica	192
7. Petrarca, l'Italia e la peste del 1348	194
8. Il <i>Secretum</i>	197
9. Le opere dell'introspezione: le <i>Familiars</i> e le <i>Epystole</i>	201
10. Le scelte e le opere della maturità: le <i>Seniles</i> e il <i>De remediis</i>	205
11. Un umanesimo cristiano: le polemiche	208
12. Petrarca tra latino e volgare	210
13. I <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	211
14. I <i>Triumphs</i>	225
<i>Bibliografia</i>	228
I CLASSICI	
<i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	229
Brano 1 <i>Era il giorno ch'al sol si scoloraro</i> (Rvf 3)	230
Brano 2 <i>Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi</i> (Rvf 70)	231
Brano 3 <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf 126)	234
Brano 4 <i>Italia mia, benché 'l parlar sia indarno</i> (Rvf 128)	237
Brano 5 <i>Che debb'io far? che mi consigli, Amore?</i> (Rvf 268)	240
Capitolo 3. Giovanni Boccaccio	243
1. Un autore tra due culture	243
2. Due città	244
3. Le prime sperimentazioni napoletane	245
4. <i>Teseida</i> ed <i>Elegia di madonna Fiammetta</i>	246
5. Le matrici letterarie del primo Boccaccio	249
6. Ritorno a Firenze	250
7. La svolta di metà secolo: l'arrivo della peste	252
8. La svolta di metà secolo: l'incontro con Petrarca	255
9. Il <i>Decameron</i>	256
10. Le opere in latino	276
11. Il <i>Corbaccio</i>	278
12. Un progetto con due teste	279
<i>Bibliografia</i>	281
I CLASSICI	
<i>Decameron</i>	283
Brano 1 Novella II 4	283
Brano 2 Novella IV 5	289
Brano 3 Novella VI 9	293
Brano 4 Novella IX 3	296

Capitolo 4. La poesia del Trecento	301
1. Come comincia una nuova stagione poetica	301
2. Persistenza dello Stilnovo: canone e maniera tra Veneto e Toscana	302
3. Effetto <i>Commedia</i> : la poesia allegorico-didattica	306
4. Tra realismo e cortesia: nuove forme della lirica trecentesca	309
5. La letteratura nelle piazze: poesia per musica e cantari	314
<i>Bibliografia</i>	317
Capitolo 5. La prosa del Trecento	318
1. Un nuovo pubblico per la letteratura in volgare	318
2. La novella dopo Boccaccio	319
3. Scrivere la storia	324
<i>Bibliografia</i>	328
Epoca 3	
LA STAGIONE DELL'UMANESIMO	
Introduzione all'Epoca 3	331
1. Una nuova epoca culturale: caratteri generali	331
2. Il recupero dell'antichità e il senso della distanza storica	332
3. Dalla grammatica alla retorica: la nuova scuola degli umanisti	333
4. Il problema della lingua e dello stile	335
5. L'inizio dell'Umanesimo tra Padova e Firenze	337
6. L'organizzazione culturale	338
Capitolo 1. Alla scoperta degli antichi	341
1. Il ritrovamento dei codici antichi	341
2. <i>Renovatio e restauratio</i>	344
3. Un sistema di comunicazione	345
<i>Bibliografia</i>	347
Capitolo 2. Poesia e prosa latina del Quattrocento	348
1. La scuola di Salutati e il primo Umanesimo a Firenze	348
2. Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini	350
3. Le grandi scuole e gli ideali dell'Umanesimo	354
4. Esperienze umanistiche a Milano e Venezia: Francesco Filelfo	356
5. L'Umanesimo a Roma: Biondo Flavio ed Enea Silvio Piccolomini	358
6. Lorenzo Valla	360
<i>Bibliografia</i>	364
Capitolo 3. Leon Battista Alberti	365
1. Alberti, «genio universale»	365
2. Un'esperienza sovramunicipale	365
3. L'attività letteraria del periodo fiorentino	367
4. Il capolavoro delle <i>Intercenales</i>	369
5. Alberti nella Roma di Niccolò V	371
6. L'ultima opera: il <i>De iciarchia</i>	372
<i>Bibliografia</i>	374

Capitolo 4. Prosa e poesia volgare del Quattrocento	375
1. Prosa	375
2. Poesia	385
<i>Bibliografia</i>	388
Epoca 4	
LA CULTURA DELLE CORTI	
Introduzione all'Epoca 4	393
1. Un nuovo equilibrio politico (1454-1494)	393
2. La cultura delle corti e il nuovo ruolo del volgare	393
3. Geografia e storia della cultura cortigiana	394
4. Oltre la corte: le accademie e il mondo della tipografia	396
5. I generi letterari della letteratura volgare	396
Capitolo 1. Il passaggio dal manoscritto alla stampa	398
1. Una mirabile invenzione	398
2. Dalla Germania all'Italia	399
3. Stampe e manoscritti	401
4. Una svolta epocale	402
<i>Bibliografia</i>	404
Capitolo 2. L'ambiente laurenziano	405
1. 1469-1492: Il progetto culturale di Lorenzo de' Medici	405
2. La tradizione popolare fiorentina e l'esperienza dei Pulci	411
3. La grande tradizione filosofica: Marsilio Ficino	416
4. Un genio alla ricerca di sintesi: Giovanni Pico della Mirandola	420
5. Angelo Poliziano: poeta e intellettuale medico	421
<i>Bibliografia</i>	426
I CLASSICI	
<i>Stanze per la giostra</i>	427
Brano 1 <i>Incontro di Iulio e Simonetta</i> (I 1-4, 8-13, 40-45)	427
Capitolo 3. L'ambiente ferrarese e Boiardo	433
1. La Ferrara estense: politica e cultura	433
2. Matteo Maria Boiardo	436
<i>Bibliografia</i>	450
I CLASSICI	
<i>L'inamoramento de Orlando</i>	451
Brano 1 <i>Il Fiume del Riso</i> (III, VII, 1-37)	451
Capitolo 4. L'ambiente napoletano	459
1. L'Umanesimo alla corte di Alfonso I (1442-1458)	459
2. La stagione del Panormita	460
3. La novella alla corte aragonese: Masuccio Salernitano	462
4. Il magistero di Giovanni Pontano	464
5. La lirica a Napoli tra latino e volgare: Marullo e Cariteo	467
<i>Bibliografia</i>	469

Capitolo 5. La lirica volgare tra Quattro e Cinquecento	470
1. Tra passato e futuro: la <i>Raccolta argonese</i>	470
2. L'egloga in volgare. La raccolta delle <i>Bucoliche elegantissimamente composte</i>	472
3. La poesia cortigiana del secondo Quattrocento	473
<i>Bibliografia</i>	476
Epoca 5	
IL RINASCIMENTO	
Introduzione all'Epoca 5	479
1. La crisi politica italiana e la cultura del Rinascimento	479
2. La questione della lingua	480
3. Le forme plurali del classicismo moderno	481
4. I riflessi della crisi tra teoria politica, storiografia e letteratura	482
5. Il mestiere del letterato	483
Capitolo 1. Pietro Bembo	485
1. Bembo e la nascita del Rinascimento	485
2. Tra educazione umanistica ed editoria	485
3. Gli <i>Asolani</i> e la canzone in morte del fratello Carlo	487
4. Le esperienze cortigiane di Urbino e Roma	490
5. L'attuazione di un progetto: le <i>Prose della volgar lingua</i> (1525) e l'edizione delle <i>Rime</i> (1530)	491
6. L'incarico di storiografo e il cardinalato	495
<i>Bibliografia</i>	497
Capitolo 2. Iacopo Sannazaro	498
1. Il percorso letterario e interiore di un umanista «sincero»	498
2. L'infanzia e la formazione umanistica nella Napoli aragonese	499
3. Prime prove in latino e in volgare. La preistoria dell' <i>Arcadia</i>	501
4. Dall'Italia alla Francia	503
5. L' <i>Arcadia</i>	503
6. Il ritorno a Napoli	508
<i>Bibliografia</i>	511
Capitolo 3. Ludovico Ariosto	512
1. Il valore della poesia	512
2. La formazione nella Ferrara estense	513
3. Ariosto cortigiano	515
4. Sodalità ed esperimenti poetici: il cantiere delle <i>Rime</i>	516
5. Tra Ferrara e Roma: teatro e diplomazia	518
6. Il primo <i>Furioso</i> (1516)	521
7. La cesura del 1517: le <i>Satire</i> tra biografia e letteratura	524
8. L'autunno dell'Ariosto, tra Garfagnana e <i>Cinque canti</i>	527
9. Il secondo tempo del teatro	529
10. L'edizione definitiva del <i>Furioso</i>	531
<i>Bibliografia</i>	547

I CLASSICI	
<i>Orlando furioso</i>	548
Brano 1 <i>L'avvio della macchina narrativa</i> (I 8-23)	549
Brano 2 <i>Il fantasma di Angelica</i> (XII 8-16, 20-29)	554
Brano 3 <i>Il valore della poesia</i> (XXXV 11-30)	560
Capitolo 4. Baldassarre Castiglione	567
1. Un modello per le corti d'Europa	567
2. La nascita mantovana e la formazione milanese	568
3. Il soggiorno urbinato (1504-1513)	570
4. Dall'Italia alla Spagna	572
5. <i>Il Libro del Cortegiano</i> (1528)	573
<i>Bibliografia</i>	576
I CLASSICI	
<i>Il Libro del Cortegiano</i>	577
Brano 1 <i>La nobiltà del cortigiano</i> (I, XIV)	577
Brano 2 <i>Il comportamento del cortigiano: il «bon giudicio» e la «sprezzatura»</i> (I, XXVI)	579
Capitolo 5. Niccolò Machiavelli	581
1. La regola e la mutazione	581
2. Formazione ed esordio	582
3. «A studio dell'arte dello stato»: segretario e legato (1498-1512)	585
4. <i>Post res perditas</i> (1513-1520)	591
5. «Voltolare un sasso»: al servizio dei Medici (1520-1527)	603
<i>Bibliografia</i>	606
I CLASSICI	
<i>Il Principe</i>	607
Brano 1 <i>Il mito di Cesare Borgia</i>	608
Brano 2 <i>Virtù e fortuna</i>	613
Capitolo 6. Francesco Guicciardini	616
1. Politica e scrittura, crisi e conoscenza	616
2. Formazione ed esordi fiorentini	617
3. La legazione e i «ghiribizzi» spagnoli	618
4. Al fedele servizio dei Medici e della Chiesa	621
5. Ultime occasioni politiche e la <i>Storia d'Italia</i>	626
<i>Bibliografia</i>	629
I CLASSICI	
<i>I Ricordi</i>	630
Brano 1 <i>Sul libro</i>	630
Brano 2 <i>La discrezione</i>	631
Brano 3 <i>La storia</i>	631
Brano 4 <i>Cause e conseguenze</i>	632
Brano 5 <i>La fortuna</i>	632
Brano 6 <i>Valutare e decidere</i>	633
Brano 7 <i>Ambizione</i>	634

Capitolo 7. Il teatro del Cinquecento	635
1. La nascita di una civiltà teatrale	635
2. Le forme del teatro alla fine del Quattrocento	635
3. Le forme del comico: la commedia	638
4. La tragedia	643
<i>Bibliografia</i>	649
Capitolo 8. La poesia del Cinquecento	650
1. Un modello europeo	650
2. La lirica e il nuovo classicismo volgare	651
3. La lirica spirituale	654
4. Le voci femminili	657
5. Le ragioni della <i>gravitas</i>	659
6. Il petrarchismo meridionale	661
<i>Bibliografia</i>	663
Capitolo 9. La poesia comica del Cinquecento	664
1. L'eredità del secolo precedente (Burchiello, Pulci, Pistoia)	664
2. Francesco Berni	665
3. Giovanni Della Casa	670
4. Teofilo Folengo	672
<i>Bibliografia</i>	677
Capitolo 10. Le forme della prosa del Cinquecento	678
1. Introduzione sulle forme di novella e dialogo	678
2. Pietro Aretino: la penna e il potere	679
3. Matteo Bandello e la novella	685
4. Della Casa e la trattatistica sul comportamento	691
<i>Bibliografia</i>	693
Capitolo 11. Le scritture d'arte fra Quattrocento e Cinquecento	694
1. Le nuove parole sull'arte: la trattatistica e le biografie	694
2. Dal Quattrocento al primo Cinquecento: i testi classici e quelli toscani	695
3. Giorgio Vasari	699
4. Benvenuto Cellini	702
<i>Bibliografia</i>	705
<i>Indice dei nomi</i>	707

Nota redazionale

Nell'impostazione generale e nell'articolazione complessiva (in 10 epoche, e nei capitoli interni) i due volumi nascono da una continua collaborazione tra i quattro autori e sette coautori, una collaborazione in cui nella prima fase ha svolto un ruolo importante anche Andrea Mazzucchi.

Nell'ambito del primo volume, queste le responsabilità dei singoli capitoli:

Giancarlo Alfano è autore dei capitoli: Boccaccio, *Decameron*, Alla scoperta degli antichi, Leon Battista Alberti, Il passaggio dal manoscritto alla stampa; è autore inoltre del quadro storiografico sull'Epoca 3 (La stagione dell'Umanesimo).

Laura Carotti è autrice del capitolo: L'ambiente laurenziano (paragrafi 1 e 3).

Vittorio Celotto è autore dei capitoli: La poesia comico-realistica, Petrarca, *Canzoniere*, La poesia del Trecento, La prosa del Trecento.

Giuseppe Crimi è autore dei capitoli: Prosa e poesia volgare del Quattrocento, Sannazaro, Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, La poesia comica del Cinquecento, Le forme della prosa nel Cinquecento, Le scritture d'arte fra Quattro e Cinquecento.

Giovanni Ferroni è autore dei capitoli: L'ambiente ferrarese e Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, Machiavelli, *Principe*, Guicciardini, *Ricordi*.

Marco Grimaldi è autore dei capitoli: Le prime testimonianze poetiche, Dalla Sicilia alla Toscana, La centralità di Guittone d'Arezzo, Il «dolce stil novo», La poesia allegorico-didattica, La poesia religiosa delle Origini, Le forme della prosa.

Roberto Rea è autore dei capitoli: Dante, *Vita Nuova*, *Commedia*.

Emilio Russo è autore dei capitoli: Poesia e prosa latina del Quattrocento, L'ambiente laurenziano (paragrafi 2, 4, 5), *Stanze per la giostra*, L'ambiente napoletano, La lirica volgare tra Quattro e Cinquecento, Ariosto, *Orlando furioso*; è autore inoltre dei quadri storiografici sull'Epoca 1 (Le Origini) e sull'Epoca 2 (Le tre corone e la cultura del Trecento).

Franco Tomasi è autore dei capitoli: Bembo, Il teatro del Cinquecento, La poesia del Cinquecento; è autore inoltre dei quadri storiografici sull'Epoca 4 (La cultura delle Corti) e sull'Epoca 5 (Il Rinascimento).

A Emilio Russo si deve il coordinamento complessivo dell'opera.

Epoca 1

Le Origini



Epoca 1

Introduzione

1. Le Origini della letteratura in volgare
2. Contesti, temi e ideologie della poesia delle Origini
3. La realtà della prosa

■ 1. Le Origini della letteratura in volgare

Rispetto alle altre tradizioni nazionali, che conoscono opere significative già nel corso dei secoli X-XII, la letteratura italiana fa registrare i primi testi di ampia rilevanza culturale solo nel corso del XIII secolo; a dispetto di questo **lento avvio**, da sempre riconosciuto come uno dei tratti caratterizzanti della nostra tradizione, la letteratura italiana registra però una crescita repentina, tanto da riuscire a offrire una varietà notevole di esperienze nel giro di pochi decenni, e tanto da assumere un ruolo di guida nell'intera cultura europea già alla fine del Duecento, e poi in modo inequivocabile nel secolo delle Tre Corone (Dante, Petrarca e Boccaccio).

Per intendere questi sviluppi rapidi, occorre partire da alcuni elementi che condizionano in modo incisivo la letteratura delle Origini: anzi tutto l'importanza di modi, generi e temi presenti nella **letteratura latina**, un bacino che rappresenta ancora a inizio Duecento **il patrimonio di riferimento**, sia nella sezione proveniente dai classici (da Virgilio a Ovidio, da Orazio agli elegiaci), sia per la produzione medievale, che offre un dossier di generi, sul versante religioso e su quello profano, su cui si innestano le prime prove del volgare. Ed è, più in generale, la dinamica tra il modello consolidato del latino e i primi tentativi di **scrittura in volgare** a rappresentare il nodo centrale della letteratura duecentesca.

Le Origini non possono essere infatti separate dalla prima definizione, seppure ancora incerta e oscillante nelle diverse forme, di una lingua italiana. Il quadro delle prime testimonianze è anche dunque un quadro composito sotto il profilo linguistico e geografico: ci sono i frammenti preziosi di testi poetici antichi, cui Alfredo Stussi ha attribuito la formula affascinante di «tracce»; c'è la lirica di san Francesco, radicata nell'Italia centrale nel terzo decennio del Duecento; ci sono le poche testimo-

Un lento avvio
seguito da una crescita
repentina

Il riferimento
della letteratura latina
e i primi tentativi
in volgare

nianze sopravvissute in veste originaria della poesia siciliana, primo grande cenacolo della lirica italiana, raccolto intorno alla maestosa figura di Federico II; ci sono le tante varietà della prosa duecentesca, tra la *Vita nuova* di Dante e la lingua vivacissima del *Milione*.

Ai margini del latino, che rimane la lingua della comunicazione della cultura ufficiale, si fanno dunque strada tentativi di sperimentazione di svariati generi in prosa e in versi, dalle diverse forme della letteratura religiosa (inni, agiografia e vite dei santi, visioni) alla letteratura didattica, dalle prime prove storiografiche alle forme apparentemente basse della poesia comica.

Recupero
della letteratura
in lingua d'oïl e d'oc

Si tratta di un quadro nel quale va inserito, come ingrediente altrettanto fondamentale, il recupero della più recente tradizione della **letteratura francese**. Più matura negli esiti, e con al suo attivo opere decisive come le *chansons de geste* o i grandi romanzi arturiani, la letteratura francese incide in profondità sulla letteratura delle Origini. La letteratura in lingua d'oïl trasmette il patrimonio del ciclo carolingio (la *Chanson de Roland*) come anche la grande tradizione arturiana, grazie ai capolavori di Chrétien de Troyes, che risalivano alla fine del XII secolo e che conosceranno una larghissima diffusione in Europa; trasmette anche i ventimila versi del *Roman de la Rose*, composita costruzione enciclopedica che rappresenterà un testo chiave per l'affermarsi della letteratura allegorica a fine didascalico. Forse persino più immediata, però, è l'influenza della letteratura in lingua d'oc, maturata nella regione della Provenza, e cruciale soprattutto sul versante della lirica: grazie a una serie di contatti concreti, di passaggi anche biografici, la pratica poetica dei **trovatori** (qualifica derivata da *trobar*, 'comporre versi') rappresenterà un precedente di riferimento per tutto il Duecento, ancora fino alla generazione degli stilnovisti.

■ 2. Contesti, temi e ideologie della poesia delle Origini

L'amore alla corte
di Federico II

È indubbio che sia proprio il versante della lirica quello nel quale la letteratura del Duecento conosce la maggiore ricchezza di esperienze, che si sviluppano, a volte anche in uno stretto giro di anni, in dialogo con contesti storico-sociali assai diversi. La scansione tradizionale assegna la posizione inaugurale alla poesia che matura intorno alla corte di Federico II, e che appunto dall'organizzazione di corte riprende l'impostazione di fondo. La teorizzazione sull'amore, che aveva alle spalle una lunga tradizione, anche di taglio schiettamente filosofico, conosce una fortunata codificazione nei tre libri del *De amore* di Andrea Cappellano, scritti verso la fine del XII secolo; a partire da quelle posizioni e dalla fenomenologia delle passioni, ma soprattutto recuperando l'**ideologia dell'amor cortese**, e la struttura gerarchica che lo caratterizza, la lirica della corte fridericiana è il prodotto dell'elaborazione raffinata di una schiera di funzionari di corte che si dedica in modo esclusivo alla tematica amorosa, e che produce un patrimonio di testi fondativo sotto l'aspetto metrico e stilistico.

La forma sonetto

Decisiva, anzi tutto, la codifica della forma sonetto, per tradizione attribuita a Giacomo da Lentini, con la definizione di una struttura in

versi chiusa e insieme sufficientemente ampia e duttile da consentire scansioni e articolazioni interne del discorso lirico: caratteristiche che renderanno il sonetto il metro nel complesso più praticato nella letteratura di antico regime, fino a Leopardi.

Altrettanto importante la scelta di uno stile alto, con la pratica di un siciliano illustre: l'estrema concentrazione tematica sull'amore si accompagna dunque a una concentrazione formale, a un'azione di selezione e nobilitazione della lingua poetica. Un aspetto, quest'ultimo, per il quale si hanno tuttavia solo elementi indiretti: tranne scarse eccezioni, la poesia siciliana ci è infatti nota attraverso alcuni **preziosi manoscritti antichi**, entro i quali le liriche di Giacomo da Lentini e di Giacomino Pugliese sono presenti in una veste già toscanizzata, adattata alla varietà del volgare di arrivo. La trasmissione e il passaggio dalla Sicilia all'Italia centrale, e soprattutto alla Toscana, comportano del resto non soltanto questo decisivo trapasso linguistico, ma anche opportuni adattamenti e allargamenti tematici.

Trasferita nel contesto comunale, in un quadro italiano dominato dallo scontro tra Papato e Impero, la lirica si allarga a tematiche non esclusivamente amorose, segnata soprattutto dalla forte personalità di Guittone d'Arezzo: da un lato Guittone infatti apre la strada alle tematiche più schiettamente civili e politiche, arrivando a commentare in versi l'esito della battaglia di Montaperti, nel 1260, che aveva visto il trionfo della fazione ghibellina; dall'altro Guittone interpreta in forma diversa la poesia amorosa, fuori dall'ideologia cortese, passando nella sua produzione da una prima fase di testi amorosi a una seconda stagione di inclinazione strettamente morale e religiosa. Per queste scelte tematiche, come anche per la definizione di uno stile arduo e complesso, a rischio di oscurità (ma anche qui come effetto di una linea già sperimentata dal *trobar clus*, 'poetare in forma chiusa, oscura', della lirica provenzale), Guittone rappresenta davvero un «nodo» nella poesia duecentesca, attraverso il quale passano – seppure per distinzione – le generazioni successive.

A testimonianza della contemporaneità di esperienze straordinarie, il pieno Duecento della poesia profana, dalla Sicilia alla Toscana, è anche la stagione della grande poesia religiosa: dopo l'esperienza eccezionale di san Francesco, accanto alla parabola di frate Guittone, si registrano i versi di Iacopone da Todi, nei quali la tradizione delle laudi si intreccia con la nuova esperienza degli ordini mendicanti, fino ad accenti di estremismo ascetico e insieme di grande novità linguistica, non priva di una significativa consapevolezza letteraria. E una vena religiosa percorre anche le prove della poesia allegorica, come nel *Libro delle tre scritture* di Bonvesin de la Riva (1274), con tre descrizioni dedicate all'Inferno, alla Passione di Cristo e al Paradiso, che in qualche misura annunciano il viaggio dantesco.

Condotta così, seguendo le diverse generazioni, sul filo del confronto tra esperienze diverse, e ancora delle polemiche esplicite e implicite, l'indagine sulla poesia duecentesca ha messo in luce negli ultimi decenni dinamiche molto complesse. Dal modello di Guittone si distaccano, per toni e per temi, i primi esponenti dello Stilnovo: e sono ancora i

Dal siciliano illustre all'adattamento in toscano

Guittone d'Arezzo: le tematiche civili, morali e religiose

La poesia religiosa e allegorica

Lo Stilnovo: una schiera eletta di fedeli d'Amore

grandi canzonieri delle Origini a dare conto, con la loro struttura e con le loro scelte di selezione, di una nuova ondata di poesia, che ha in Guinizzelli il primo modello (Dante dirà il «padre») e poi in Cavalcanti e in Cino gli alfieri e i complici della grande esperienza dantesca di sistemazione critica e storiografica. Il capitolo sullo Stilnovo renderà conto della diversità e insieme del legame tra le diverse esperienze poetiche, ma sin d'ora si può sottolineare come a ricordare i protagonisti dello Stilnovo sia la proiezione sull'esperienza di Amore di un valore nobilitante, l'approfondimento della dimensione intellettuale di quella passione: con l'effetto di creare **una schiera eletta** di fedeli d'Amore, con una gerarchia che si sganciava dalla nobiltà di nascita, in fondo ben conveniente in un contesto di civiltà comunale.

La poesia
comico-realistica

In questo vivacissimo panorama conviene sottolineare un ultimo aspetto: la contiguità di pratiche stilistiche e poetiche solo apparentemente in contrasto. Accanto alla poesia alta, filosoficamente fondata, degli stilnovisti si registrano le prove di Rustico Filippi e di Cecco Angiolieri, tutte giocate su un versante umile, e spesso mirate a un ritratto immediato di un contesto comunale, con riferimenti che oggi risultano in larga misura difficili da intendere. Assai chiara, invece, la tensione aggressiva di questa poesia, mirata alla polemica e alla **contestazione dei valori** (fino alle celebri minacce distruttive di Cecco di *S'i' fosse fuoco*). E tuttavia, come provano anche le esperienze di Rustico Filippi, si tratta di una poesia che convive con la lirica alta spesso nella produzione degli stessi autori. Ed è un dato non soltanto valido, una volta ancora, per l'eccezionale profilo di Dante, ma che riguarda una serie di altri autori, da Guinizzelli a Cavalcanti, a testimonianza di come la pratica parallela di moduli della lirica amorosa e di moduli bassi della poesia comico-realistica fosse un approdo comune, interno a una consapevolezza relativa alla pratica letteraria e alla corrispondente codifica degli stili già molto avanzata anche nella stagione inaugurale delle Origini.

■ 3. La realtà della prosa

La centralità
della retorica

Anche le prime prove della prosa del Duecento muovono dai precedenti offerti dalla tradizione latina, e in particolare dalla solida pratica delle *artes dictandi*, centrale soprattutto nelle comunicazioni ufficiali. Non è un caso che, nel secondo quarto del secolo, a uno stesso autore, Guido Faba, impegnato nell'insegnamento delle arti retoriche, si debbano sia un trattato con modelli di scrittura, dal titolo *Gemma purpurea*, sia una raccolta di *Parlamenta et epistole*, con l'offerta concreta di testi esemplari; né è un caso che sul medesimo versante si muova uno degli scrittori forse più influenti del secolo, Brunetto Latini. Al 1260 è datata una sua *Rettorica* che, per larghi tratti, è una riscrittura del *De inventione* di Cicerone e che per il resto raccoglie e intreccia molti altri modelli. Si tratta del segnale di un **investimento sul volgare** a partire dalla base latina; e quando Brunetto deciderà di scrivere in lingua d'oïl la sua opera più importante, il *Tresor*, in quella raccolta enciclopedica è comunque la retorica a rimanere il perno essenziale, lo strumento stesso attraverso

il quale la conoscenza si fa dinamica interpretazione e intervento sulla realtà. E il passaggio al volgare avviene in maniera puntuale: il *Tresor* volgarizzato, in una versione che è stata in passato assegnata a Bono Giamboni, conosce una larga diffusione manoscritta, a testimonianza del ruolo che queste sistemazioni di conoscenze assumono nella vivace cultura dell'Italia dei Comuni.

I **volgarizzamenti** sono la chiave per recuperare e acquisire anche le tradizioni narrative francesi: un'operazione che si muove sia sul versante dei racconti antichi (con l'*Istorietta troiana* tratta dal *Roman de Troie*, con i *Fatti di Cesare* che recuperavano invece la materia latina), sia sul versante del patrimonio cavalleresco, con un capolavoro fondamentale come il *Tristano riccardiano*. Gli studi degli ultimi decenni hanno sottolineato l'importanza di questa dinamica dei volgarizzamenti, che rappresentano anche uno straordinario laboratorio per osservare le diverse varietà di volgare che mano a mano si sviluppavano nella penisola. Accanto a queste riprese, però, la tradizione narrativa conosce **una prima e notevole prova** nella raccolta del *Novellino*: si tratta di un'esperienza ricca e complessa, sia per la presenza di due diverse redazioni, sia per la natura in parte eterogenea delle novelle comprese nel *Novellino*. Dominante, però, rimane la caratura morale dell'opera, il suo intento didascalico, il valore di *exemplum* assegnato al singolo tassello narrativo. Un precedente dal quale, con tanta maggiore libertà, muoverà il genio di Boccaccio.

Ma già a fine Duecento, in anticipo sul *Decameron*, la realtà comincia a premere sulle pagine del *Milione*, in modo assai più incisivo rispetto alle visioni allegoriche e alle favole di antichi eroi: una realtà carica di meraviglia e di esotismo, per la parabola eccezionale di un viaggio e di un'esperienza nel lontano Oriente, nata dalla collaborazione tra la voce di Marco Polo e la trascrizione attiva di Rustichello da Pisa.

I volgarizzamenti
e il *Novellino*

Il *Milione*

1. Tracce di tradizioni sommerse
2. I ritmi arcaici
3. La prima poesia d'amore

Capitolo 1

Le prime testimonianze poetiche

■ 1. Tracce di tradizioni sommerse

Le prime testimonianze poetiche italiane hanno caratteristiche peculiari. In primo luogo si ritrovano sempre incorporate in contesti latini, all'interno di altre opere o copiate assieme a documenti pratici. La forma scritta non è infatti la destinazione primaria: si tratta per la maggior parte di testi che venivano cantati e recitati da giullari e che sono stati trascritti per esigenze di memorizzazione e di conservazione. Si parla quindi di *tracce*: perché si ipotizza che siano solo il residuo di un fenomeno più ampio; perché sono sempre in testimonianza unica; e infine per distinguerle dalla tradizione testuale autonoma e omogenea che si affermerà solo più tardi. Inoltre, tutte queste prime testimonianze riprendono integralmente modelli galloromanzi, senza particolare originalità.

Il primo documento della lingua italiana: l'*Indovinello veronese*

Anche il primo documento della lingua italiana, l'*Indovinello veronese*, è stato considerato un testo poetico. In una pergamena ora conservata a Verona si trovano alcune parole di difficile decifrazione, che sono state lette così: «Se pareba boves alba pratalia araba / et albo versorio teneba et negro semen seminaba». Non ci sono certezze né sulla datazione né sull'interpretazione né sulla lingua. Alcuni studiosi ritengono che il testo sia stato trascritto tra la fine dell'VIII secolo e gli inizi del IX, che i versi siano affini all'esametro e che la lingua non sia latina ma sia un primo tentativo di scrivere in volgare italiano; altri individuano invece una forma di latino meno sorvegliata e corretta.

■ 2. I ritmi arcaici

Le prime tracce certe del volgare compaiono solo tre secoli dopo. Tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII sono attestati alcuni **ritmi**, termine che designa testi di argomento religioso con finalità principalmente didattiche, caratterizzati da anisosillabismo (irregolarità del verso), forse legati al mondo giullaresco, trascritti in ambiente monastico e non privi di una certa accuratezza stilistica e retorica.

¹⁰ *non cunsillo*: 'non consiglio'. È stata proposta una correzione in *cun cunsillo*, cioè 'dotato di discernimento'.

¹¹ *penare*: 'affaticarsi'.

¹² *plas'*: *plase*, con elisione non frequente davanti a vocale.

¹³ *signore*: Amore.

¹⁴ *atalentare*: 'piacere, 'essere gradito' (vd. *TLIO*, v. *atalentare*, 1).

¹⁵ *Tulio*: Cicerone, nel Medioevo spesso citato come maestro di retorica; *cun colore*: 'con colori retorici', quindi con parole composte secondo l'arte retorica.

¹⁶ *Füçere*: 'fuggire' (forma di area mediana).

¹⁷ *firir*: 'ferire', nel senso figurato di 'ferire con le parole'.

¹⁸ *increvare*: 'rimproverare' (ma l'etimologia non è chiara).

¹⁹ *l'è disgrathu*: 'gli è sgradito' (come l'occ. *desgrat*).

²⁰ *surt'enore*: 'procura onore' (*surt* da *sortire*; *enore* per dissimilazione).

²¹ *splaser*: 'dispiacere'; *altrui*: indefinito (agli altri, alla gente).

²² *bontathe*: 'merito'.

²³ *plui*: 'più'.

²⁴ *çogo*, *risu*: *gioco e riso*, coppia diffusa nei trovatori e poi frequente nei siciliani; *passce*: 'nutre' (i soggetti sono *çogo* e *risu*) in senso spirituale, come poi spesso nella poesia toscana (fino a Dante).

²⁵ *tute l'ure*: 'continuamente' (gallicismo attestato poi nei siciliani); *ure*: 'ore' (forma umbromarchigiana).

Null'om non cunsillo¹⁰ de penare¹¹
 contra quel ke plas¹² al so signore¹³,
 ma sempre dire et atalentare¹⁴,
 como fece Tulio¹⁵, cun colore.

Füçere¹⁶ firir¹⁷ et increvare¹⁸ 15

quel ki l'è disgrathu¹⁹, surt'enore²⁰:

qui çò fa non pò splaser²¹ altrui,

su' bontathe²² sempre cresse plui²³,

çogo²⁴, risu sempre passce lui,

tute l'ure²⁵ serv[e] curtisia. 20

L'imitazione dall'occitano è indubitabile sul piano lessicale: *Null'om* del v. 11 corrisponde all'occ. *Nuls hom*; *cun ver dire a de ver dir*; *fithança a fianza* (poi frequente nei siciliani); *disgrathu a desgrat*; la coppia *çogo* e *risu* è nei trovatori e passa nei poeti siciliani. E anche sul piano retorico e stilistico ci sono evidenti punti di contatto. I più importanti sono:

1. la rappresentazione della donna come un superiore nella scala gerarchica; esattamente come nella poesia feudale dei trovatori, la donna è il «signore» (si vedano i vv. 11-12), il padrone del poeta. In altri termini: l'amata sta all'amante come il padrone sta al servitore;
2. il riferimento esplicito alla *curtisia* (v. 20), che è una parola chiave dei trovatori e sta a indicare il complesso delle virtù cortesi.

È inoltre possibile individuare molti altri elementi che derivano dalla lirica trobadorica e che si ritroveranno anche nella tradizione poetica successiva, dai siciliani ai poeti toscani: l'immagine del poeta incatenato ad Amore, che ha precedenti classici ma che è frequentemente utilizzata dai trovatori e torna nei poeti toscani (Monte Andrea, Guittone); i motivi del *soffrire le pene*, dell'amore che arricchisce l'amante e della felicità che spinge l'amante a sperare, spesso utilizzati dai siciliani. Nelle stanze successive, quando il discorso si sposta dal generale al particolare e il poeta descrive la sua situazione personale, compaiono inoltre i motivi della paura e dell'amore che rende uguali, nonché la figura del maldicente, che nella lirica dei trovatori è il tipico antagonista dell'amante cortese.

Attraverso *Quando eu stava* possiamo quindi individuare una fase **aurorale** della poesia lirica italiana che è fortemente influenzata dai trovatori e che presenta già molte caratteristiche che si riscontrano poi nei poeti siciliani: una fase in cui, come nei trovatori, la poesia non è ancora disgiunta dalla musica. Non si può escludere, d'altronde, che vi sia stato un rapporto fra la tradizione sommersa che riusciamo solo a intravedere attraverso la canzone *Quando eu stava* e la tradizione autonoma e strutturata che si affermerà in Sicilia all'epoca di Federico II di Svevia.

La canzone

La c. è una forma metrica di origine occitana, costituita da un numero variabile di stanze (o strofe), tutte con lo stesso numero di versi e la stessa disposizione delle rime (ma ci sono delle eccezioni). La c. trobadorica era sempre cantata e accompagnata dalla musica; in Italia, a parte le prime tracce e qualche testimonianza più tarda, già nei poeti siciliani la c. sembra essere slegata dall'esecuzione musicale. Nella poesia delle Origini è molto varia la tipologia dei versi impiegati, ma prevalgono nettamente l'endecasillabo (vd. *Scheda di approfondimento: L'endecasillabo*) e il settenario, che saranno i soli utilizzati a partire da Petrarca e fino al Seicento, con poche eccezioni. La stanza di c. è normalmente divisa in due parti: la prima (detta **fronte**) è formata da

due blocchi identici di versi, i **piedi**; la seconda ha uno schema diverso dalla fronte e può essere sia indivisa al suo interno (ed è allora chiamata **sirma o coda**) o divisa in due parti identiche, dette **volte** (è il caso di *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini; vd. *infra*, Capitolo 2, §6). Nella maggior parte delle c. antiche, nei piedi non ci sono versi irrelati (cioè che non rimano con nessun altro): possibilità invece ammessa nella sirma. Le rime mutano solitamente di stanza in stanza. Sono invece rari i casi di c. senza divisione interna e con le stesse rime in tutte le stanze, come nella canzone-sestina dei trovatori, ripresa anche da Dante e da Petrarca. La c. può essere conclusa da un congedo, che di solito ha la stessa struttura metrica della sirma.

L'endecasillabo

L'e. è il verso principale della poesia italiana e deriva dal *décasyllabe*, il verso occitano di dieci posizioni (sillabe accentate). Poiché la maggioranza delle parole italiane sono piane (o parossitone), cioè hanno l'accento sulla penultima sillaba, di norma l'e. conta undici sillabe, come nel primo verso della *Commedia* di Dante: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». Se l'e. termina con una parola tronca avrà invece dieci sillabe; se l'ultima parola è sdrucciola ne avrà dodici

(due esempi sempre da Dante: «Abraàm patriarca e David re»; «a parole formar disconvenevole»); ma nella poesia dei primi secoli queste due soluzioni sono molto poco attestate. Nella sua forma canonica, oltre alla decima, l'e. ha almeno un'altra sillaba tonica fissa: la 4ª o la 6ª. Il primo v. della *Commedia* è quindi un e. canonico: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». Nella poesia delle Origini le eccezioni a queste regole sono rarissime.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

Le più importanti edizioni novecentesche dei ritmi arcaici sono nei *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, e nelle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di D'Arco Silvio Avalle; e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Ricciardi, Milano-Napoli, 1992. I testi si leggono con ottimi commenti in *Antologia della poesia italiana*, dir. da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. 1, *Duecento*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 10-15.

Lecture critiche

Tra gli studi complessivi, si segnalano almeno: ARRIGO CASTELLANI, *I più antichi testi italiani*, Pàtron, Bologna, 1976², e IDEM, *Grammatica storica della lingua italiana*, il Mulino, Bologna, 2000. Il frammento ravennate è stato pubblicato per la prima volta da ALFREDO STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, in «Cultura Neolatina», LIX, 1999, pp. 1-69 (e poi ristampato e commentato, sempre da Stussi, in appendice all'antologia di Segre-Ossola citata sopra). Sulla canzone *Quando eu stava*, vd. CLAUDIO GIUNTA, «Quando eu stava», vv. 11-12, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pacini, Lucca, 2006, vol. I, pp. 653-656. In generale, sulla stagione delle «tracce», vd. il volume *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005.

Dalla Sicilia alla Toscana. La tradizione lirica nel Vaticano Latino 3793

1. Dai documenti alla storia, dalla storia ai documenti
2. Storia e preistoria della poesia italiana
3. Tracce di poesia siciliana e il problema della lingua
4. Un manoscritto nella storia
5. La Scuola siciliana: coordinate storiche
6. Giacomo da Lentini, poeta e «Notaro»
7. Il dibattito sull'amore (negli altri manoscritti)
8. Il registro «umile»
9. Dalla Sicilia alla Toscana

■ 1. Dai documenti alla storia, dalla storia ai documenti

Le prime tracce di poesia in volgare consentono di disegnare una mappa molto lacunosa delle fasi iniziali della storia della letteratura italiana: non si conoscono i nomi degli autori, non si può stabilire con esattezza quali siano i luoghi e i tempi di composizione e, a parte rarissimi casi, non si è in grado di legare queste testimonianze alla storia. A questa fase «preistorica» segue una fase della quale ci sono invece noti con relativa certezza autori, tempi e luoghi: una fase, quindi, pienamente storica.

Rispetto alla fase delle **tracce**, muta inoltre radicalmente la situazione documentaria. Alla fine del Duecento, infatti, in parallelo con la piena affermazione del volgare come lingua di comunicazione e di cultura, si assiste soprattutto in Toscana a un primo processo di selezione e di conservazione della produzione poetica italiana delle Origini: all'interno di alcune importanti raccolte manoscritte (definite abitualmente «canzonieri», da non confondere con il *Canzoniere* di Petrarca, che è una raccolta ordinata direttamente dall'autore) vengono copiate centinaia di componimenti che si possono collocare tra gli inizi del XIII secolo e gli anni in cui sono attivi i copisti stessi. Quasi tutto quello che conosciamo della poesia italiana del Duecento è difatti contenuto in alcuni codici allestiti tra la fine del XIII secolo e i primi decenni del XIV. Il più antico e meno esteso è conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con la segnatura **Banco Rari 217**, contiene 180 componimenti ed è un prodotto di lusso, ampiamente decorato. Più importanti sono il manoscritto **Vaticano Latino 3793** della Biblioteca Apostolica Vaticana e il **Redi 9** della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Il Vaticano Latino 3793 ha un ordinamento cronologico sulla base del quale è possibile ricostruire il quadro stori-

Conservazione della poesia volgare: i «canzonieri»



Figura 1
Miniatura di Federico II
dal *De arte venandi cum avibus*;
Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica Vaticana,
Pal. Lat. 1071.

co complessivo della poesia duecentesca, dai poeti attivi alla corte di Federico II di Svevia, la cosiddetta Scuola siciliana, fino ai toscani e ai fiorentini della generazione precedente quella di Dante Alighieri. Il Redi 9 è invece un canzoniere quasi monografico, cioè dedicato per la maggior parte a un singolo autore, il più importante dei poeti toscani prima di Dante: Guittone d'Arezzo. L'ordinamento del canzoniere Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un manoscritto realizzato a Firenze tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XIV secolo, sembra invece riflettere un netto mutamento di gusto: è il canzoniere di Dante e dello Stilnovo.

Attraverso questi manoscritti è dunque possibile identificare **tre fasi distinte** dei primi secoli della poesia italiana: 1) il Vaticano rappresenta l'evoluzione della poesia duecentesca dalle Origini agli autori della generazione immediatamente precedente quella di Dante; 2) il Laurenziano Redi 9 è la principale testimonianza sul poeta più importante prima di Dante, Guittone d'Arezzo; 3) il Chigiano celebra i rimatori che secondo Dante stesso hanno rinnovato radicalmente la poesia italiana.

■ 2. Storia e preistoria della poesia italiana

Selezione e perdita
della poesia precedente
la Scuola siciliana

La distinzione tra la fase «preistorica» delle tracce e la fase «storica» dei canzonieri è importante anche per un altro motivo. Per ragioni storiche e culturali, il patrimonio poetico che esisteva certamente prima della Scuola siciliana non ha avuto fortuna, è stato copiato poco e male, non si è organizzato in una tradizione autonoma ed è presto uscito dai canali di pubblicazione e diffusione; è stato spazzato via da quell'opera di selezione e conservazione attraverso la quale sono giunti fino a noi i testi dei siciliani e dei poeti municipali toscani. Chi raccoglieva poesia alla fine del Duecento aveva delle preferenze stilistiche precise; e quelle preferenze hanno determinato la fisionomia e la consistenza della documentazione disponibile. Questa è una delle ragioni per le quali ancora oggi consideriamo Giacomo da Lentini e in generale tutto il canone dei poeti del manoscritto Vaticano più importanti del frammento ravennate.

Ciononostante, non è detto che tra la fase delle tracce e quella dei canzonieri ci sia stata una frattura netta. La canzone *Quando eu stava* presenta infatti già molte delle caratteristiche retoriche e stilistiche che contraddistingueranno i poeti siciliani della corte di Federico II. Secondo Castellani la scoperta stessa della canzone *Quando eu stava* non consente di escludere che **Federico II** abbia solo posto il suo sigillo su un movimento letterario preesistente e che quindi la nascita della poesia d'arte italiana debba essere anticipata di alcuni decenni. Quelli che sulla base della documentazione disponibile sembrano due momenti distinti potrebbero, dunque, essere stati più strettamente intrecciati.

■ 3. Tracce di poesia siciliana e il problema della lingua

La produzione poetica dei siciliani ci è nota essenzialmente attraverso i canzonieri che abbiamo appena ricordato (Vaticano Latino 3793, Laurenziano Redi 9 e Banco Rari 217) e pochi codici più tardi, come il Barberiniano Latino 3953. Questi tre canzonieri sono certamente legati tra loro: discendono da un unico archetipo, cioè un manoscritto perduto la cui esistenza è ipotizzabile a partire dai testimoni effettivamente disponibili. Tale discendenza comune risulta evidente sia dal confronto tra i contenuti dei manoscritti, sia dalla lingua in cui i testi sono stati trascritti. Sappiamo infatti che i poeti siciliani si erano espressi utilizzando un siciliano illustre, cioè una forma elaborata e aulica della lingua volgare parlata a quel tempo in Sicilia. Le poesie presenti nei tre canzonieri sono invece copiate in lingua toscana. Ciò vuol dire che il manoscritto che è all'origine dei tre canzonieri era stato trascritto da un copista di origine toscana che ha «tradotto» i testi dei siciliani nel suo volgare (testi che gli erano giunti attraverso altri manoscritti o su supporti più precari, come singole carte o quaderni): si ipotizza quindi che fosse già toscanizzato il manoscritto perduto da cui derivano i tre codici della poesia siciliana. Questo processo non deve stupire: nel Medioevo, in un'epoca in cui i volgari d'Italia non erano ancora normalizzati e non esistevano regole grammaticali fisse, era comune che i copisti, anche quando trascrivevano fedelmente la sostanza di un testo, ne mutassero anche radicalmente la forma. Per questa ragione è più corretto parlare di «**adattamento**» e non di vera e propria traduzione.

La discendenza comune dei tre principali canzonieri: l'archetipo «toscano»

Il fenomeno più rilevante generato da questo processo di adattamento è la cosiddetta **rima siciliana**.

I documenti, quindi, ci trasmettono in massima parte dei testi la cui veste linguistica non corrisponde a quella originale. Esistono tuttavia delle deboli tracce di circolazione di poesia siciliana slegate dai canzonieri, tutte localizzabili in area settentrionale. Le più importanti sono:

La poesia siciliana fuori dai canzonieri

1. il «Libro siciliano», cioè un manoscritto perduto da cui l'erudito modenese Giovanni Maria Barbieri (1519-1574) ricavò alcune versioni in siciliano delle poesie della Scuola;

La rima siciliana

Per r. s. si intende la rima di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u* utilizzata principalmente dai poeti toscani del Duecento. La r. s. è quindi un tipo di rima imperfetta, contro l'uso trobadorico e anche della Scuola siciliana di utilizzare solo rime perfette; è un fenomeno che ha origine dal processo di adattamento linguistico subito dai testi siciliani nel loro passaggio in Italia centrale. Le rime perfette dei componimenti della Scuola, che rispettando la fonetica siciliana so-

no ad esempio *tiniri : partiri* oppure *usu : amururu*, nel momento in cui un copista toscano «traduce» i testi siciliani, diventano imperfette, cioè *tenere : partire*, *uso : amoroso*. I poeti che modellano i propri testi sull'esempio dei siciliani letti in manoscritti già toscanizzati ritengono quindi accettabili anche queste tipologie di rime imperfette, impossibili nei trovatori e nei siciliani. L'impiego della r. s. diventa sporadico dopo Petrarca.

2. un frammento di una canzone di Giacomino Pugliese ritrovato a Zurigo, che è sicuramente indipendente dalla mediazione toscana che abbiamo descritto;
3. i sei componimenti presenti nei Memoriali bolognesi tra gli anni Ottanta del Duecento e i primi decenni del Trecento (i Memoriali sono degli atti pubblici nei quali i notai bolognesi hanno occasionalmente trascritto componimenti poetici: dai trovatori a Dante, passando appunto per i poeti siciliani);
4. quattro poesie siciliane rinvenute a Bergamo nel 2013, trascritte tra il 1250 e il 1270.

Re Enzo

Un esempio importante è la canzone *S'eo trovasse Pietanza*, attribuita a Re Enzo, il figlio naturale di Federico II catturato in battaglia nel 1249, e tenuto prigioniero a Bologna per più di vent'anni. Il testo è trasmesso sia dai codici toscani (Vaticano, Laurenziano, Palatino) sia dal «Libro siciliano» di Barbieri. Ecco alcuni versi nella veste linguistica originaria a sinistra e in quella toscanizzata a destra (vv. 42-56).

¹ *pensamenti*: 'pensieri', 'preoccupazioni'.

² *divisa*: 'penza', 'elabora'. La versione toscana ha il singolare; ma l'accordo tra il verbo singolare e il soggetto plurale che ritroviamo in quella siciliana è normale in it. ant.

³ *Sinz'alligrar*: 'senza allegria'.

⁴ *nullì s'accumpagna*: 'non gli si addice'.

⁵ *manti*: gallicismo per 'molti'.

⁶ *mala guisa*: alla lettera 'malo modo', quindi 'sciaguratamente'.

⁷ *Chì... perduto*: 'che ho perso il colorito naturale'. Nella poesia amorosa medievale è frequente la descrizione dell'impallidire dell'amante (che si trova già in Ovidio).

⁸ *batti e lagna*: 'si dibatte e si lamenta'.

Testo siciliano: de Bartholomaeis, *Le car- te*, 325, p. 91.

Testo toscano: *I poeti della scuola siciliana*, vol. II, pp. 734-735.

Tutti quei pensieri¹
 Ch'el spiro meo divisa²
 Suni pen' e dulari,
 Sinz'alligrar³, ché nulli s'accumpagna⁴;
 E di manti⁵ tormenti
 Abundu in mala guisa⁶,
 Chì 'l natural coluri
 Ho perduto⁷, tantu 'l cor batti e lagna⁸

Tutti quei pensieri
 ca spirti mei divisa,
 sono pene e dolore,
 sanz'allegrar, che non gli s'accompagna;
 e di tanti tormenti
 abondo en mala guisa,
 che 'l natural colore
 tuto perdo, tanto il cor sbatte e lagna

Attraverso questa e altre tracce è possibile intravedere solo da lontano la veste linguistica originaria e non è possibile invece ricostruire con esattezza il siciliano illustre che devono aver utilizzato i poeti della Scuola. I siciliani vanno quindi letti necessariamente nella **forma già toscanizzata** trasmessa dai tre canzonieri. È uno dei casi in cui dobbiamo essere consapevoli che i documenti non rispecchiano fedelmente la storia.

■ 4. Un manoscritto nella storia

Il Vaticano Latino 3793

Il manoscritto Vaticano Latino 3793 è composto da 190 fogli per ventisei fascicoli complessivi. La maggior parte del codice è stata trascritta da una singola mano; è importante anche una seconda mano, che copia solo alcune carte. La prima è una scrittura corsiva definibile come mercantesca, riconducibile a un individuo di alta cultura; la seconda è una cancelleresca. Entrambi i copisti sono fiorentini ed entrambi hanno lavorato tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV. Il codice è stato quindi allestito a

Firenze, in un ambiente mercantile di livello elevato. Con i suoi mille componimenti è il più ampio testimone della lirica italiana delle Origini: senza il Vaticano, quasi metà della poesia del Duecento sarebbe sconosciuta.

Il codice è diviso in due parti secondo un criterio metrico: prima le canzoni e poi i sonetti. La posizione liminare delle canzoni è dovuta a un giudizio di valore: come sosterrà poi anche Dante nel *De vulgari eloquentia* (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §9), la canzone è il genere metrico più importante, seguita dalla ballata e poi dal sonetto. Anche i manoscritti che raccolgono la produzione trobadorica, allestiti negli stessi anni in Italia settentrionale, adottano generalmente una struttura gerarchica per generi metrici; ed è quasi sempre la canzone il metro posto all'inizio.

All'interno di questa struttura bipartita è possibile riconoscere un ulteriore criterio di ordinamento. La successione dei fascicoli sembra seguire un **disegno storiografico** preciso, che potrà essere ricondotto alla volontà del copista: l'archetipo dal quale dipendono anche gli altri due testimoni principali della poesia duecentesca non era certamente ordinato in questo modo. La successione dei testi rispecchia infatti in maniera abbastanza fedele la cronologia reale: 1) prima ci sono i poeti che sulla base della documentazione possiamo effettivamente collocare nell'ambito del movimento poetico che va convenzionalmente sotto il nome di Scuola siciliana e che si sviluppò attorno alla corte di Federico II (vd. *infra*, §§5-8); 2) poi ci sono i poeti cosiddetti siculo-toscani, che rappresentano la fase di transizione tra Sicilia e Toscana e che nei fatti si muovono tra le due aree geografiche; 3) poi i poeti dell'Italia municipale (soprattutto di Bologna) e quindi i toscani (di Arezzo, Lucca, Pisa, Siena), fino ai poeti fiorentini della generazione immediatamente precedente quella di Dante (vd. *infra*, §9). Nella sezione dei sonetti il disegno storiografico è molto meno preciso, ma tendenzialmente coerente con quello delle canzoni.

Dopo l'indice, che occupa tutto il primo fascicolo, il secondo si apre con Giacomo da Lentini, che molte altre fonti indicano come il protagonista della Scuola siciliana (vd. *infra*, §6). Il terzo si apre con Rinaldo d'Aquino, che dopo Giacomo è il poeta riconducibile alla Scuola siciliana del quale possediamo il maggior numero di componimenti. Il quarto si differenzia dai precedenti poiché contiene testi di livello stilisticamente meno elevato: si apre infatti con il contrasto tradizionalmente attribuito a Cielo d'Alcamo (vd. *infra*, §8) e ospita anche altri testi di carattere giullaresco o popolareggiante. Il quinto contiene rimatori leggermente più tardi, che hanno già relazioni con la tradizione poetica peninsulare: Mazzeo di Ricco (cui Guittone d'Arezzo indirizza una canzone); Percivalle Doria, morto nel 1264, e soprattutto re Enzo, il figlio di Federico II, morto prigioniero a Bologna nel 1272, del quale abbiamo già parlato. Con il quinto fascicolo si passa dai poeti quasi certamente attivi alla corte di Federico II a quelli che in vario modo parteciparono al passaggio in Italia della Scuola. Il sesto fascicolo si apre con Guido Guinizzelli, il poeta che secondo Dante inaugura una nuova maniera di comporre poesie d'amore, il «padre» del cosiddetto Stilnovo, e ospita anche Bonagiunta Orbicciani, al quale viene tradizionalmente attribuito un ruolo di spicco nel processo di trasmissione dei modi della Scuola siciliana nell'Italia municipale. I fascicoli

La suddivisione:
canzoni e sonetti

Ordinamento
cronologico dei fascicoli

Contenuto dei fascicoli

successivi sono dedicati prevalentemente a Guittone d'Arezzo, che è il protagonista assoluto del codice Laurenziano, e ai due poeti fiorentini più importanti prima di Dante, Chiaro Davanzati e Monte Andrea.

Un nuovo gusto:
l'inserimento
di *Donne ch'avete
intelletto d'amore*

Alla fine della sezione delle canzoni, il secondo copista del Vaticano trascrive, ancora all'inizio del Trecento, un singolo testo di Dante Alighieri: *Donne ch'avete intelletto d'amore*, la canzone più significativa della *Vita nuova* (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §5). È un segnale importante di un decisivo mutamento di gusto. Il canzoniere Vaticano sembra fotografare uno stato della documentazione sulla poesia del Duecento che è molto simile a ciò che poteva effettivamente conoscere Dante Alighieri. Ed è infatti possibile che Dante abbia letto la poesia delle Origini su un manoscritto analogo al Vaticano. Eppure dal Vaticano, a parte questa canzone, Dante è totalmente escluso e non c'è nulla di dantesco neanche negli altri due canzonieri delle Origini, benché siano stati allestiti quando questi aveva già scritto gran parte delle sue poesie liriche. Dante ricopre invece un ruolo di primo piano nel **Chigiano L VIII 305**. Aggiungendo *Donne ch'avete intelletto d'amore* al canone della poesia delle Origini, la seconda mano del Vaticano ci consente quindi di osservare «in diretta» il passaggio cruciale dalla tradizione poetica che Dante e i suoi contemporanei hanno letto e apprezzato alla tradizione che è invece legata indissolubilmente al nome dell'Alighieri.

■ 5. La Scuola siciliana: coordinate storiche

Alla corte di Federico II

La Scuola siciliana si sviluppa attorno alla corte, o *Magna curia*, di Federico II di Svevia (1194-1250), re di Sicilia dal 1198 e imperatore del Sacro Romano Impero dal 1220. Molti dei poeti riconducibili alla Scuola hanno fatto parte in vario modo della corte: erano in gran parte giuristi, notai e magistrati e ricoprivano cariche pubbliche nella *Magna curia*. Dal nostro punto di vista, la Scuola sembra aver avuto quindi caratteristiche unitarie: un gruppo di poeti che condividono la stessa estrazione sociale, sono legati a un contesto politico preciso, utilizzano una stessa lingua (il **siciliano illustre**), compongono testi tra loro affini per temi e stile ispirandosi alla tradizione trobadorica e sono stati raccolti, come abbiamo visto, negli stessi manoscritti.

Il progetto
politico-culturale
di Federico II

È possibile che la nascita della Scuola corrisponda a un preciso disegno dell'imperatore, il cui progetto politico, più in generale, era teso alla creazione di uno stato solido e unitario all'interno del quale la cultura doveva svolgere un ruolo cruciale. La nascita della Scuola potrebbe aver fatto parte di questo progetto: così come Federico, per evitare che i sudditi si recassero a studiare a Bologna o a Parigi, aveva fondato lo *studium* napoletano che diventerà l'università che oggi porta il suo nome, l'imperatore avrebbe anche deciso di patrocinare la nascita di un movimento poetico autonomo e originale che si esprimeva nella lingua locale. Il peso specifico della Scuola nel progetto politico-culturale di Federico II non deve essere tuttavia sopravvalutato: nei fatti, nella *Magna curia* erano attive diverse tradizioni culturali, in special modo quella latina e quella greca, che avevano certamente una funzio-

ne più centrale rispetto ai componimenti di argomento amoroso dei poeti volgari. Se la Scuola è importante dal nostro punto di vista poiché inaugura la storia della poesia lirica italiana, non era di certo altrettanto importante per l'imperatore e per i suoi funzionari: la lingua dell'alta cultura, della propaganda e della cancelleria era infatti, e sarebbe rimasta ancora a lungo, il latino.

L'argomento principale della poesia siciliana è l'amore. Rispetto ai trovatori, che rappresentano il modello di riferimento, i poeti della Scuola operano una **radicale selezione dei temi**. Nella tradizione occitana era particolarmente importante il *sirventese*, il genere utilizzato per esprimere contenuti di carattere morale, satirico, storico e politico; ma questi temi non sono mai presenti nei siciliani, probabilmente perché la storia, la politica e la propaganda alla corte di Federico II erano riservate alla poesia latina: per argomenti più importanti dell'amore era necessario continuare a utilizzare la lingua più prestigiosa.

Temi e stile

Dai trovatori i siciliani ereditano invece la concezione globale dell'amore e il modo in cui l'amore viene rappresentato in poesia: in particolare, come nella lirica occitana, il rapporto tra amante e amata è concepito come un rapporto feudale di sudditanza. E ritroviamo anche tutti gli altri motivi caratteristici della poesia cortese: la lode della bellezza e della virtù dell'amata; l'amore come processo di raffinamento dell'individuo attraverso la sofferenza; la descrizione dei vari stati emotivi dell'amante; la necessità di tenere segreto l'amore; l'impossibilità di amare senza provare paura e timore; la gioia che deriva dal canto; l'ostilità delle figure antagoniste (i *malparlieri*, cioè i maldicenti che ostacolano gli amanti), ecc. Come i trovatori, i siciliani attingono a piene mani al repertorio di immagini e di metafore naturalistiche della tradizione dei bestiari e dei lapidari.

L'amore
e la sua fenomenologia

Nei siciliani vi è inoltre uno spiccato interesse per la descrizione della **fenomenologia amorosa**, dei sentimenti e del processo di creazione dell'immagine mentale dell'amata. Rispetto ai trovatori, si riducono nettamente i riferimenti alla realtà, alla biografia del poeta e al contesto sociale: la poesia dei siciliani, a parte rare eccezioni, è del tutto spersonalizzata. I poeti sembrano più interessati alla rappresentazione degli aspetti universali dell'amore, e non di un singolo amore. I siciliani introducono inoltre nella lirica una più acuta riflessione di carattere filosofico, forse in ragione del livello culturale generalmente più elevato rispetto ai trovatori. Questi tre elementi (spersonalizzazione, universalità, approfondimento filosofico) consentono tuttavia ai siciliani di svolgere attraverso la poesia lirica una più profonda analisi delle emozioni individuali. Riadattando e innovando il modello trobadorico, i siciliani raggiungono in generale un alto livello di elaborazione formale e di complessità retorica, caratteristiche particolarmente evidenti nel poeta da ogni punto di vista più significativo della Scuola, Giacomo da Lentini (vd. *infra*, §6).

Le forme metriche principali della poesia siciliana sono la canzone e il sonetto. Se la canzone è essenzialmente modellata sulla *canso* trobadorica (vd. scheda *La canzone*, p. 13), il sonetto è invece un'invenzione locale, forse direttamente legata a Giacomo da Lentini. Sono state of-

I metri

ferte molteplici spiegazioni della nascita del sonetto, ma la più convincente è quella che la lega alla *cobla* sparsa dei trovatori: la *cobla* è l'equivalente della stanza e una canzone occitana è normalmente composta di più *coblas*; ma i trovatori possono utilizzare la *cobla* anche isolatamente (è quella che si chiama appunto *cobla esparsa*) come un breve testo lirico. Tuttavia, le *coblas esparsas* hanno una misura metrica variabile e solo alcune presentano una struttura sovrapponibile a quella del sonetto. È quindi ragionevole pensare che, a partire da questa forma più ampia e mobile, i siciliani (o direttamente Giacomo da Lentini) abbiano «inventato» una forma fissa come quella del sonetto. Il sonetto, in particolare, è il metro utilizzato dai siciliani per il genere della «tenzone» (vd. *infra*, §7). Sul piano formale, l'esperienza della Scuola è decisiva anche perché in questo contesto si stabilizza l'endecasillabo, il verso in assoluto più importante della tradizione poetica italiana.

I testi
e la musica

Benché le melodie trobadoriche giunte fino a noi siano poche, la poesia occitana era di certo sempre cantata e musicata. Non c'è invece quasi nessuna traccia di melodie legate ai testi della Scuola siciliana, come non ce ne sono per tutto il resto della tradizione poetica italiana fino agli inizi del Trecento. Per questo è stata formulata la tesi di un «divorzio» tra poesia e musica che sarebbe stato sancito proprio dalla *Magna curia* e sarebbe proseguito nel corso del Duecento. I poeti siciliani, a differenza dei trovatori o dei poeti tedeschi attivi negli stessi anni anche attorno allo stesso Federico II (i *Minnesänger*), non sono infatti più dei musicisti di professione. Benché sia possibile che alcuni componimenti della scuola (specie i *discordi* e le *canzonette*) fossero ancora destinati alla musica, si può ritenere che i siciliani abbiano condotto alle estreme conseguenze una tendenza già implicita nella tradizione trobadorica, nella quale, fermo restando che tutti i testi erano accompagnati dalla musica, l'intonazione musicale rappresentava forse «una pura e semplice modalità esecutiva del testo verbale» (Lannutti) ed era ad esso funzionale. Nei trovatori, specie quelli tardi, è infatti già evidente una forte tendenza verso l'**autonomia del testo poetico** rispetto alla musica; i siciliani, che avevano una formazione culturale diversa, hanno probabilmente rinunciato quasi del tutto alla musica, creando una tradizione letteraria autonoma che è a fondamento della nostra idea moderna di poesia lirica.

Il sonetto

Il s. è una forma metrica fissa (a differenza della canzone, che è molto variabile). È costituito da 14 endecasillabi ed è diviso in due parti: una fronte di otto versi (detta quindi anche ottava o otretto), e una sirma (oppure sestina o sestetto) di sei. Lo schema delle rime è invece variabile (ma le possibilità combinatorie sono molto limitate rispetto alla canzone). Gli schemi più frequentemente uti-

lizzati per la fronte sono ABAB ABAB, molto diffuso nel Duecento, e ABBA ABBA, più attestato a partire dalla fine del secolo (ma esistono anche schemi usati una sola volta, come quello di un sonetto di Cavalcanti: vd. *infra*, Capitolo 4, §4). Per la sirma sono in teoria possibili tutte le combinazioni che non lascino versi irrelati, cioè che non rimano con nessun altro.

■ 6. Giacomo da Lentini, poeta e «Notaro»

Nella *Commedia*, incontrando nel Purgatorio il poeta Bonagiunta Orbicciani da Lucca, Dante gli fa pronunciare queste parole:

«O frate, issa¹ veggi'io² – diss'elli – il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne³
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo».

(*Purg.* XXIV, 55-57)

Bonagiunta viene quindi scelto per rappresentare i poeti che Dante pone al di qua del «dolce stil novo», vale a dire del nuovo stile poetico inaugurato da Guido Guinizzelli e perseguito dallo stesso Alighieri e pochi altri (sicuramente Cino da Pistoia). Bonagiunta nomina i due poeti più importanti del Duecento: Guittone d'Arezzo e Giacomo da Lentini, detto il «Notaro» ('notaio'), come egli stesso si definisce in alcuni componimenti. Torneremo più avanti su questo passo.

Sicuramente nato in Sicilia da una famiglia di origini normanne, Giacomo è da identificare con un notaio attivo alla corte di Federico II tra gli anni Trenta e Quaranta del XIII secolo. È stato a lungo considerato l'iniziatore e il promotore della Scuola siciliana, benché oggi si ritenga che questo ruolo sia stato svolto dall'imperatore. Non c'è dubbio invece che Giacomo sia stato il primo o uno dei primissimi poeti della Scuola e certamente il più influente: per la scelta esclusiva del tema amoroso, per l'adozione e probabilmente l'invenzione del sonetto e per la fitta rete di rapporti che lo lega agli altri rimatori attivi a corte, molti dei quali si sono a lui ispirati.

Come già ricordato, la storia della prima tradizione poetica italiana è strettamente legata ai trovatori. I poeti siciliani prendono dai poeti in lingua d'oc le forme, gli istituti e gli artifici metrici (la tipologia delle rime, i sistemi di connessione tra le strofe) e i temi (la centralità dell'amore e le sue varie declinazioni: l'amore euforico, l'amore disperato, l'amore che conduce a morte, ecc.), le immagini e il vocabolario. Per fare un solo esempio di particolare rilievo, dai siciliani l'amore è definito *fino*, cioè 'perfetto', come nell'espressione occitana *fin'amors*. Questo fenomeno è legato alla fitta circolazione della poesia dei trovatori e più in generale della letteratura cortese francese a partire dalla fine del XII secolo. Poeti e manoscritti si muovevano attraverso le Alpi, ed è così che la letteratura galloromanza (cioè in lingua d'oc e d'oïl) si diffonde in Italia. Alcuni di questi poeti e alcuni di questi manoscritti dovettero arrivare fino in Sicilia. Ne abbiamo conferma in un caso concreto: il canzoniere Vaticano si apre con la canzone di Giacomo da Lentini *Madonna, dir vo voglio*, che è una traduzione di un testo trobadorico di Folquet de Marselha (Folchetto di Marsiglia nella forma italianizzata). Folquet è uno dei più importanti trovatori, attivo a partire dalla fine del XII secolo e morto nel 1231. Ritroveremo anche lui nella *Commedia* di Dante, collocato in Paradiso tra coloro che hanno combattuto per la fede: come raccontano le antiche biografie dei trovatori (le *vidas*), Folchetto, dopo aver avuto successo come poeta profano, si convertì e divenne vescovo di Tolosa. Questo passo appartiene a una sua canzone d'amore.

¹ *issa*: termine lucchese per 'ora' (chi parla è appunto di Lucca).

² *veggi(o)*: 'vedo' (esito normale per il toscano dal lat. *video*).

³ *ritenne*: 'trattenne'.

Il legame
con la tradizione
di Folquet de Marselha

Nota metrica: Frammento di canzone di due *coblas* di 11 endecasillabi.

Testo e traduzione: Folquet de Marselha, *Poesie*, pp. 164-165.

A vos, midontç, voill retrair' en cantan
 cosi-m destreign Amor[s] e men' a fre
 vas l'arguogll gran, e no m'aguda re,
 qe-m mostras on plu merce vos deman;
 mas tan mi son li consir e l'afan 5
 qe viu qant muer per amar finamen.
 Donc mor e viu? non, mas mos cors cocios
 mor e reviu de cosir amoros
 a vos, dompna, c[e] am tan coralmen;
 sufretç ab gioi sa vid' al mort cuisen, 10
 per qe mal vi la gran beutat de vos.

[A voi, signora, voglio mostrar cantando come Amore mi stringe e guida col freno, e non m'aiuta affatto, di fronte al grande orgoglio che mi mostrate quanto più vi chiedo mercé; ma i pensieri e gli affanni sono così tanti che, per amare perfettamente, vivo mentre muoio. Dunque muoio e vivo? No, ma il mio cuore bramoso muore e rivive di pensieri amorosi per voi, signora, che amo tanto di cuore; consentite con la gioia vita al morto ardente, perché vidi purtroppo la vostra gran bellezza.]

Lo statuto della traduzione, nel Medioevo, non era identico a quello attuale: possiamo infatti definire «traduzioni» sia operazioni nelle quali il traduttore si ripromette di essere il più possibile fedele al testo originale, sia casi come questo offerto dal testo del «Notaro», che oggi classificheremmo a metà strada fra la traduzione e la riscrittura. Dal punto di vista documentario, è molto importante che il componimento di Folquet sia frammentario (conosciamo solo le prime due strofe) e soprattutto che sia conservato in un unico manoscritto (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15211, siglato T). Si è infatti ipotizzato che i poeti siciliani avessero avuto a disposizione un manoscritto simile a questo.

Giacomo da Lentini segue da vicino Folchetto quando scrive *Madonna, dir vo voglio*.

Nota metrica: Canzone di cinque strofe di sedici versi (settenari ed endecasillabi). Schema: a, b, a, C₁₁ d, b, d, C₁₁ e, e, f, (f) G_{7,4} h, h, i, (i)G_{7,4}. Le strofe sono *singulars*, che è il termine occitano per descrivere

un componimento che ha rime diverse per ogni strofa. Ciascuna strofa è bipartita in piedi e volte.

Testo: *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, pp. 10-11.

Madonna, dir vo voglio
 como l'amor m'à prisu,
 inver' lo grande orgoglio
 che voi, bella, mostrate, e no m'aita.

1. *Madonna*: 'mia signora', come nell'occitano *midons*.

2. *priso*: 'preso', nel senso di 'fatto prigioniero'.

3-4. *inver'... m'aita*: 'a dispetto del grande orgoglio che voi, bella, mi mostrate, e questa situazione non mi è favorevole (*no m'aita*)'. Il soggetto di *e no m'aita* è *amor* del v. 2.

Oi lasso, lo meo core, 5
 che 'n tante pene è miso
 che vive quando more
 per bene amare, e teneselo a vita!
 Dunque mor'e viv'eo?
 No, ma lo core meo 10
 more più spesso e forte
 che non faria di morte naturale,
 per voi, donna, cui ama,
 più che se stesso brama
 e voi pur lo sdegnate: 15
 amor, vostra 'mistate vidi male.

Lo meo 'namoramento
 non pò parire in detto,
 ma sì com'eo lo sento
 cor no lo penseria né diria lingua; 20
 e zo ch'eo dico è nente
 inver' ch'eo son distretto
 tanto coralemente:
 foc'aio al cor non credo mai si stingua,
 anzi si pur alluma: 25
 perché non mi consuma?
 La salamandra audivi
 che 'nfra lo foco vivi stando sana;
 eo si fo per long'uso,
 vivo 'n foc'amoroso 30
 e non saccio ch'eo dica:
 lo meo lavoro spica e non ingrana.

5. *lasso*: 'povero me'.

6. *che... miso*: 'che soffre così tanto'.

8. *per bene amare*: 'per amare perfettamente'; e *teneselo a vita*: 'e pensa di essere vivo'.

9-16. *Dunque... male*: 'quindi muoio e vivo allo stesso tempo? No, ma il mio cuore muore più spesso e più intensamente (*forte*) di quanto farebbe se morisse di morte naturale, per voi, donna, voi che il cuore ama, che desidera (*brama*) più di sé stesso, e tuttavia voi continuate a disdegnarlo: amore mio, mi sono ingannato (*vidi male*) sulla vostra amicizia'; *faria*: condizionale di tipo siciliano; *pur*: 'continuamente'; *'mistate: amistate*, cioè 'amicizia' o 'sentimento amoroso'.

18. *non... detto*: 'non può essere espresso a parole'. *Parire* significa 'mostrarsi con evidenza'; *detto*: 'parole' o più precisamente 'discorso in versi'.

19-25. *ma... alluma*: 'ma così come io lo sento non lo sentirebbe nessun cuore e non lo direbbe nessuna lingua; e ciò (*zo*) che riesco a dire non è niente a paragone dell'esser le-

gato (*distretto*) così appassionatamente (*coralemente*): nel cuore ho un fuoco che non credo possa mai estinguersi (*non credo mai si stingua*), ma (*anzi*) si accende (*alluma*) continuamente (*pur*); *lingua*: per intendere la capacità di esprimersi.

27-28. *La salamandra... sana*: 'ho sentito dire che la salamandra vive in mezzo al fuoco senza ferirsi (*stando sana*)'. Già nei trovatori erano spesso ricordate le proprietà della salamandra, capace di resistere intatta nel fuoco. La similitudine rende l'idea che l'amante resta in vita pur essendo assalito dal fuoco d'amore; *audivi*: perfetto di tipo meridionale; *vivi*: forma siciliana per la terza persona.

29. *si fo*: 'faccio così, allo stesso modo'; *per long'uso*: 'per lunga abitudine'.

31. *saccio*: 'so', nella forma meridionale.

32. *lo... ingrana*: 'il mio grano (*lavoro*) fa la spiga (*spica*) ma non produce chicchi (*ingrana*)'. Vuol dire che tutto ciò che fa è inutile. Nella poesia cortese è frequente il ricorso a espressioni di carattere proverbiale.

[...]
 Lo vostr'amor che m'ave
 in mare tempestoso, 50
 è sì como la nave
 ch'a la fortuna getta ogni pesanti,
 e campan per lo getto
 di loco periglioso:
 similmente eo getto 55
 a voi, bella, li miei sospiri e pianti,
 che s'eo no li gittasse
 parria che soffondasse,
 e bene soffondara,
 lo cor tanto gravara in suo disio; 60
 che tanto frange a terra
 tempesta che s'atterra
 ed eo così rinfrango:
 quando sospiro e piango posar crio.

49. *m'ave*: 'mi tiene'.

52. *a la fortuna*: 'nella tempesta'; *ogni pesanti*: 'ogni carico pesante'.

53-54. *e... periglioso*: 'e per il fatto di aver gettato via il carico scampa dal pericolo'.

55. *similmente*: 'allo stesso modo'.

56. *sospiri e pianti*: i segni visibili della sofferenza amorosa.

57. *gittasse*: 'gettassi fuori'.

58-60. *parria... disio*: 'semberebbe che affondassi (*soffondasse*), e certamente

affonderei, tanto il cuore peserebbe (*gravara*) nel suo desiderio'; *soffondara*: forma del condizionale di tipo meridionale ma anche provenzale (come successivamente *gravara*).

61-64. *che... crio*: 'poiché si infrange (*frange a terra*) una tempesta che si calma (*s'atterra*) e io in tal modo mi schianto (*rinfrango*): quando sospiro e piango credo di trovare pace (*posar crio*)'; *crio*: 'credo', sicilianismo.

Il paragone tra la nave in tempesta e la condizione umana è già classico e poi trobadorico; ma Giacomo lo utilizza in maniera originale: l'amore per la donna è come una nave che durante la tempesta è costretta a gettare in mare tutti i pesi superflui, poiché il poeta, per sopravvivere, deve gettare fuori pianti e sospiri.

Gli effetti dell'amore
 e l'afasia' del poeta

Leggendo questa canzone possiamo individuare una serie di elementi, alcuni già tipici dei trovatori, che caratterizzeranno gran parte della poesia italiana successiva fino a Petrarca: 1) il poeta si rivolge direttamente alla donna amata e mette in versi il proprio innamoramento (vv. 1-2); 2) la donna è insensibile (vv. 3-4); 3) l'amore trascina il poeta in uno stato doloroso descritto come in bilico tra la vita e la morte (vv. 8-16); 4) il sentimento amoroso è tanto intenso da non poter essere tradotto in parole (vv. 17-22); 5) il canto d'amore è un modo per dare sfogo alla sofferenza (vv. 55-60); 6) **la condizione dell'amante** e il processo di innamoramento vengono descritti utilizzando come termine di comparazione gli animali dei bestiari medievali (come la salamandra: vv. 27-32) o più in generale il mondo naturale (l'immagine dell'innamorato come una nave in tempesta dei vv. 49-64). Appare insomma evidente come al centro del testo non ci sia solo la descrizione della bellezza

femminile, dell'oggetto amoroso, ma anche un'analisi degli effetti che il sentimento provoca nel soggetto e una riflessione sui limiti del linguaggio poetico, incapace di esprimere compiutamente le emozioni, e tuttavia unico strumento per alleviare la sofferenza.

L'amore cantato dai siciliani, dai siculo-toscani e dai poeti toscani della generazione precedente quella di Dante rispetta in sostanza questo modello.

■ 7. Il dibattito sull'amore (negli altri manoscritti)

La poesia dei trovatori aveva una componente fortemente dialogica. I poeti occitani sono spesso in dialogo tra di loro e lo strumento metrico di questo dialogo è perlopiù la *cobla* ('strofa'): i trovatori si scambiano infatti *coblas* che si organizzano in tenzoni. Una tenzone è quindi uno scambio di due o più *coblas* tra due o più trovatori. Il contenuto del dialogo è molto vario: in versi i trovatori discutono di politica, di morale, di religione, di denaro, di sesso, di poesia e anche d'amore. I siciliani ereditano questa vocazione dialogica, ma limitano fortemente gli argomenti possibili in linea con la tendenza generale a parlare solo ed esclusivamente d'amore: le tenzoni siciliane sono quindi dei **dibattiti sull'amore**. Le tenzoni italiane, oltre che ai trovatori, devono però molto alla tradizione della *quaestio* ('questione', 'dibattito') scolastica, cioè la tipologia di discussione tra maestri e allievi che nelle università medievali si svolgeva secondo regole precise, denunciando così la vocazione speculativa della poesia siciliana.

La sezione di sonetti del canzoniere Vaticano contiene molte tenzoni, ma quella forse più importante tra i poeti della Scuola siciliana è trasmessa solo da un codice più tardo, il **Barberiniano Latino 3953** della Biblioteca Apostolica Vaticana, trascritto negli anni 1325-1335, che potrebbe risalire anch'esso allo stesso archetipo cui fanno capo i tre manoscritti delle Origini (vd. *supra*, §1). È la tenzone tra Giacomo da Lentini, Iacopo Mostacci e Pier della Vigna, due poeti anch'essi attestati alla corte siciliana. Pier della Vigna, nato attorno al 1200, fu un giudice e poi cancelliere e legislatore di Federico II, e fu implicato in tutte le più importanti decisioni dell'imperatore. Dopo la morte in disgrazia, forse vittima di un complotto, si diffuse la falsa notizia del suo suicidio, che è il peccato per il quale Dante lo colloca all'Inferno. Iacopo Mostacci fu forse un falconiere di Federico II che riuscì a fare una brillante carriera fino a diventare cavaliere (*miles*).

Nelle prime tenzoni italiane non si è ancora affermata la prassi della ripresa sistematica delle rime tra i componimenti in dialogo tra loro: i tre sonetti non sono quindi «per le rime», ma hanno comunque alcune rime in comune. La tenzone si svolse probabilmente a corte, ma poiché la corte era itinerante, non di necessità il dibattito avvenne in Sicilia.

La discussione sulla natura dell'amore aveva avuto una certa fortuna fra i trovatori; e anche il trattato ***De amore di Andrea Cappellano*** si apre con questi interrogativi: che cos'è l'amore, perché si chiama così, quali sono i suoi effetti, chi può provare l'amore, come nasce, come au-

La poesia dialogica:
la tenzone

La tenzone
tra Giacomo da Lentini,
Iacopo Mostacci
e Pier della Vigna

menta, diminuisce e poi come finisce («Est igitur primo videre quid sit amor, et unde dicatur amor, et quis sit effectus amoris, et inter quos possit esse amor, qualiter acquiratur amor, retineatur, augmentetur, minuat, finiatur», I, 1). Il dibattito sul tema è aperto da Iacopo Mostacci.

¹ *Solicitando... determinare*: 'mettendo un po' alla prova (*Solicitando*) il mio sapere e volendo divertirmi con lui, vi sottopongo (*a voi lo mando*) un dubbio che avevo cominciato ad avere affinché lo risolviate (*per determinare*). Nella tenzone i poeti mettono alla prova la propria intelligenza e le proprie conoscenze.

² *On'omo*: 'uno'.

³ *coraggi*: 'cuori' (gallicismo, come nell'occ. *coratge*).

⁴ *distringere*: 'costringere'.

⁵ *consentire*: 'ammettere'.

⁶ *però... pare*: 'poiché l'amore non si rese mai visibile e non lo è mai'.

⁷ *Ben... amore*: 'uno (omo) ha ben esperienza di una sensibilità amorosa (*amorositate*) che sembra abbia origine dal piacere, e questo si dice che sia l'amore'.

⁸ *saccio*: 'so', forma meridionale.

⁹ *qualitate*: 'qualità'.

¹⁰ *audire*: con dittongo sia del latino sia dell'occitano.

¹¹ *ven faccio sentenziatore*: 'vi faccio giudice di questo dubbio'.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CAD CAD. Rima siciliana: *piacere* 10 : *audire* 13.

Testo: *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, p. 393 (versione toscanizzata).

Solicitando un poco meo sapere
e con lui mi vogliendo dilettere,
un dubio che mi misi ad avere
a voi lo mando per determinare¹. 4
On'omo² dice ch'amor à potere
e li coraggi³ distringe⁴ ad amare,
ma eo no li voglio consentire⁵,
però ch'amore no parse ni pare⁶. 8
Ben trova l'omo una amorositate
la quale par che nasca di piacere,
e zo vol dire omo che sia amore⁷; 11
eo no li saccio⁸ altra qualitate⁹,
ma zo che è, da voi voglio audire¹⁰:
però ven faccio sentenziatore¹¹. 14

Iacopo ha un dubbio (v. 3: «un dubio che mi misi ad avere») e lo sottopone ai suoi corrispondenti secondo una modalità tipica della poesia di corrispondenza medievale: un poeta pone una questione e chiede ad altri rimatori di esprimere la propria opinione. Da questo punto di vista, le differenze tra le corti occitaniche nelle quali erano attivi i trovatori e la corte di Federico II sono meno rilevanti: in entrambi i contesti la poesia è anche un atto sociale ed è attraverso la poesia volgare che si svolge la «conversazione».

Il dubbio di Iacopo è che secondo alcuni l'amore ha un effettivo potere sugli amanti e li costringe ad amare; ma ciò gli pare impossibile, dato che l'amore è invisibile. L'unica qualità dell'amore gli sembra essere una «amorositate» (una sensibilità amorosa) che nasce dalla visione piacevole della persona amata (è questo il significato di «piacere»). Ma vuole che il corrispondente esprima la propria opinione (che si faccia «sentenziatore», cioè che esprima un giudizio sulla natura d'amore).

La prima risposta è quella di Pier della Vigna.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CDB CDB. Rima siciliana: *sentire* 5 (in rima con *vedere, sapere, avere*).

Testo: *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, p. 398 (versione toscanizzata).

¹ *Però*: 'poiché'.

² *manti*: 'molti' (gallicismo).

³ *credono*: 'credono'; forma della Toscana occidentale.

Però¹ ch'Amore no si pò vedere
e no si tratta corporalmente,
manti² ne son di sì folle sapere
che credeno³ ch'Amore sia niente; 4

ma po' ch'Amore si face⁴ sentire
dentro dal cor⁵ signoreggiar la gente⁶,
molto maggiore pregio⁷ deve avere
che se 'l vedessen visibilmente⁸. 8
Per la vertute de la calamita
como lo ferro atra' no si vede,
ma si lo tira signorevolmente⁹; 11
e questa cosa a credere mi 'nvita
ch'Amore sia¹⁰, e dàmi grande fede
che tutor sia creduto fra la gente. 14

L'opinione di Pier della Vigna è diversa: spiega che alcuni credono che, poiché l'amore è invisibile e non ha un corpo («ch'Amore no si pò vedere / e no si tratta corporalmente»), sia nulla («manti ne son di sì folle sapere / che credeno ch'Amore sia niente»). In realtà l'amore ha un'influenza profonda proprio perché invisibile: opera come una calamita. Per questo Piero crede fermamente che amore «sia», cioè che esista per davvero, che non sia «niente» (v. 4). E la sua opinione è confermata dal fatto che le persone credono che l'amore esista («e questa cosa a credere mi 'nvita / ch'Amore sia, e dàmi grande fede / che tutor sia creduto fra la gente»). È bene sottolineare che in questo tipo di testi si era di solito obbligati a contraddire il corrispondente, ad assumere una posizione diversa. Non si può dunque essere certi che questa fosse l'opinione personale dell'autore. Comunque sia, è un'opinione che non facciamo alcuna fatica a comprendere: Pier della Vigna dice in sostanza che non ha senso chiedersi se l'amore sia o meno visibile, dato che il potere di quella cosa che chiamiamo amore è indubitabile e universalmente riconosciuto.

Ancora diverso è il parere di Giacomo da Lentini.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB ACD ACD.

Testo: *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, p. 404 (versione toscanzata).

Amor è uno disio che ven da core
per abondanza di gran piacimento,
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutrimento¹. 4
Ben è alcuna fiata² om amatore³
senza vedere so 'nnamoramento⁴,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento⁵, 8
che li occhi rapresentan a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio,
com'è formata naturalmente; 11
e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e piace quel disio:
e questo amore regna fra la gente⁶. 14

⁴ *face*: 'fa'; forma siciliana, ma anche toscana.

⁵ *dentro dal cor*: 'dentro al cuore'.

⁶ *signoreggiar la gente*: 'dominare le persone'.

⁷ *pregio*: 'valore'.

⁸ *se 'l vedessen visibilmente*: 'se lo vedessero con gli occhi, se fosse visibile'.

⁹ *Per... signorevolmente*: 'grazie (Per) al potere (vertute) della calamita, non si vede come (como) attira a sé (atra') il ferro, ma lo tira a sé in maniera tanto irresistibile'.

¹⁰ *'nvita... sia*: il riferimento al potere della calamita lo invoglia ('nvita) a credere che l'amore esista davvero (sia), benché invisibile.

¹ *nutricamento*: 'nutrimento'.

² *alcuna fiata*: 'qualche volta'.

³ *amatore*: 'amante'.

⁴ *so 'nnamoramento*: la persona di cui è innamorato.

⁵ *da... nascimento*: 'nasce dalla visione attraverso gli occhi'.

⁶ *che... gente*: 'poiché gli occhi presentano (rapresentan) al cuore il bene e il male (bono e rio) di ogni cosa che vedono, così come è creata (formata) secondo natura (naturalmente); e il cuore, che concepisce in sé queste cose, fantastica intorno a quell'immagine (imagina), e quel desiderio (disio) piace: ed è questo l'amore che domina nel mondo (fra la gente)'.

Giacomo da Lentini tira le conclusioni e svolge quindi il ruolo del «sentenziatore», di colui che emette il giudizio definitivo: non nega la forza di Amore, ma non accetta l'idea di «invisibilità» di Pier della Vigna e ricorre direttamente al trattato di Andrea Cappellano. Giacomo, infatti, descrive l'origine dell'amore, un desiderio che si genera nel cuore («uno disio che ven da core»), attraverso gli occhi, a causa di una eccessiva contemplazione della bellezza della persona amata («abondanza di gran piacimento»). È possibile, dice Giacomo, innamorarsi senza aver mai visto l'amata, ma l'amore più forte, quello che «stringe con furore» (v. 7), ha origine dalla vista. Il «Notaro» descrive quindi il fenomeno per il quale attraverso gli occhi perviene al cuore la forma delle cose e per il quale il cuore crea un'immagine mentale dell'amata, che è ciò che effettivamente piace e di cui ci si innamora.

■ 8. Il registro «umile»

Rosa fresca aulentissima
di Cielo d'Alcamo

Se torniamo a osservare la struttura del canzoniere Vaticano troviamo un componimento del tutto eccentrico rispetto al resto del *corpus*: dopo i primi tre fascicoli dedicati ai poeti della Scuola siciliana, il quarto si apre infatti con il contrasto *Rosa fresca aulentissima*, attribuito a Cielo d'Alcamo. Si tratta di un dibattito in versi tra un *canzonero* (un giullare) e una *villana*, secondo uno schema diffuso nella poesia popolare e popolareggiante del Medioevo: il personaggio maschile corteggia la donna, che è inizialmente ritrosa, ma alla fine cede. Lo schema è adottato anche dai trovatori, specie nella *pastorella*, il genere che racconta il tentativo di seduzione del poeta-cavaliere nei confronti di una giovane pastora. *Rosa fresca aulentissima* non sembra tuttavia ricollegarsi solo a questa tradizione aulica, né per il metro né per il lessico.

La paternità
del componimento

Nel manoscritto il componimento è adespoto (cioè senza indicazione del nome dell'autore). Nel Cinquecento, tuttavia, l'erudito Angelo Colocci fece realizzare una copia di un codice affine al Vaticano e su questo codice, a margine di *Rosa fresca aulentissima*, annotò solo: «Cielo». E in un altro manoscritto, dove trascrisse la prima strofa del contrasto, scrisse invece: «Io non trovo alcuno se non *cielo dal camo*, che tanto avanti scrivesse, quale noi chiameremo Celio». Non sappiamo da dove Colocci abbia tratto queste indicazioni: il nome *cielo dal camo* è stato però interpretato come Cielo d'Alcamo, in riferimento a un toponimo siciliano. Le uniche informazioni che possediamo sull'autore del contrasto risalgono dunque a molti secoli dopo la sua trascrizione nel Vaticano e non sono verificabili. *Rosa fresca aulentissima* dovrebbe essere quindi considerato un testo anonimo; ma per convenzione si conserva l'attribuzione a Cielo d'Alcamo. Il testo è tuttavia databile: prima della morte di Federico II nel 1250 e forse non molto dopo il conio delle monete chiamate *augustali* (1231).

Nota metrica: Strofe di cinque versi formate da tre alessandrini (versi composti da due settenari) con il primo emistichio sdrucchiolo e il secondo piano, e da due endecasillabi. Schema AAABB.

Testo: *I poeti della scuola siciliana*, vol. II, pp. 519-525 (con una modifica al v. 7).

«Rosa fresca aulentissima¹ ch'apari inver² la state,
le donne ti disiano³, pulzell'e⁴ maritate:
tràgemi d'este fòcora⁵, se t'èste a bolontate⁶;
per te non aio abento⁷ notte e dia,
penzando pur⁸ di voi, madonna mia». 5

«Se di meve⁹ trabàgliti¹⁰, follia lo ti¹¹ fa fare.
Lo mar potresti arompere¹², a venti asemenare¹³,
l'abere d'esto secolo tuto quanto asembrare¹⁴:
avere me non pòteri¹⁵ a esto monno¹⁶;
avanti li cavelli m'aritonno¹⁷». 10

L'uomo si lancia in elogi smodati e chiede alla donna di soddisfare le sue voglie, poiché non dorme più pensando a lei; la donna risponde che è una follia, perché non riuscirà mai a farla sua (lo dice però con un'iperbole: non prima che si tagli i capelli, cioè che si faccia monaca). L'uomo riprende lo spunto dei capelli e ribadisce il proprio amore (la ripresa all'inizio di una stanza di alcuni elementi lessicali al termine di quella precedente è un procedimento tipico della poesia romanza medievale):

«Se li cavelli artòntiti¹⁸, avanti foss'io morto¹⁹,
donna, ch'aisi²⁰ mi pèrdera²¹ lo solaccio e 'l diporto²².
Quando ci passo e véioti²³, rosa fresca de l'orto,
bono conforto donimi tutore²⁴,
poniamo²⁵ che s'aiunga²⁶ il nostro amore». 15

«Che 'l nostro amor aiungasi, non boglio²⁷ m'atalenti²⁸:
se ci ti trova pàremo²⁹ cogli altri miei parenti,
guarda³⁰ non s'arigòlgano³¹ questi forti corenti³².
Come ti seppe bona³³ la venuta,
consiglio che ti guardi³⁴ a la partuta³⁵». 20

La donna comincia a cedere: il motivo per il quale non vuole soddisfare il giullare è ora solo la paura della reazione dei parenti. Nelle stanze successive, a poco a poco, l'uomo alzerà la posta e la donna allenterà le difese. Alla fine lei gli chiede di giurare che la sposerà; lui continua a promettere molto ma non certo di sposarla; lei lo manda via, lui le chiede di ucciderlo col coltello; lei vuole infine che giuri sul Vangelo; lui giura di non venire meno e le chiede di farlo contento, ma nessuno parla ormai più di matrimonio:

¹ *aulentissima*: 'profumatissima'.

² *inver*: 'verso'.

³ *disiano*: 'desiderano'.

⁴ *pulzell(e)*: non sposate.

⁵ *tràgemi d'este fòcora*: 'tirami fuori da questi fuochi', cioè dalle fiamme della passione.

⁶ *se... bolontate*: 'se è (este) la tua volontà (bolontate)'.
⁷ *abento*: 'riposo' (meridionalismo).

⁸ *pur*: 'continuamente'.

⁹ *meve*: 'me', forma meridionale.

¹⁰ *trabàgliti*: 'ti tormenti'.

¹¹ *lo ti*: 'te lo', nell'ordine arcaico dei pronomi.

¹² *arompere*: 'arare'.

¹³ *a venti asemenare*: 'seminare il vento'.

¹⁴ *l'abere... asembrare*: 'ammassare tutto il denaro (abere) di questo mondo (secolo)'.

¹⁵ *pòteri*: 'potresti' (forma del condizionale derivata dal piucche-perfetto latino).

¹⁶ *monno*: 'mondo' (forma meridionale).

¹⁷ *avanti... aritonno*: 'prima che mi tagli i capelli'.

¹⁸ *artòntiti*: 'ti tagli'.

¹⁹ *avanti... morto*: 'che io prima muoia'.

²⁰ *aisi*: 'così'.

²¹ *pèrdera*: 'perderei', forma del condizionale di tipo meridionale ma anche provenzale (come *soffondara e gravara in Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini).

²² *lo solaccio e 'l diporto*: 'la gioia e il diletto'.

²³ *véioti*: 'ti vedo'.

²⁴ *donimi tutore*: 'mi dai sempre' (*tutore* è un francesismo).

²⁵ *poniamo*: 'stabiliamo'.

²⁶ *s'aiunga*: 'si congiunga'.

²⁷ *boglio*: 'voglio'.

²⁸ *m'atalenti*: 'mi piaccia'.

²⁹ *pàremo*: 'mio padre' (forma meridionale).

³⁰ *guarda*: 'bada'.

³¹ *non s'arigòlgano*: 'non rincasino'.

³² *questi forti corenti*: 'questi eccellenti corridori', quindi suo padre e i suoi parenti.

³³ *ti seppe bona*: 'ti fu facile'.

³⁴ *ti guardi*: 'fai attenzione'.

³⁵ *partuta*: 'partenza'.

³⁶ *Le Vuangelië*: 'i Vangeli'.

³⁷ *càrama*: 'mia cara'.

³⁸ *mostero*: 'monastero'.

³⁹ *patrino*: 'prete'.

⁴⁰ *iùroti*: 'ti giuro'.

⁴¹ *Arcompli... caritate*: 'soddisfa il mio desiderio per carità'.

⁴² *arma*: 'anima'.

⁴³ *sutilitate*: 'consunzione'.

⁴⁴ *sire*: 'signore'.

⁴⁵ *incenno*: 'brucio'.

⁴⁶ *difenko*: 'difendo'.

⁴⁷ *S'eo minespreso àioti*: 'se ti ho dispregiato'.

⁴⁸ *m'arenno*: 'mi arrendo'.

⁴⁹ *ne gimo*: 'ce ne andiamo'.

⁵⁰ *a la bon'ora*: 'presto'.

⁵¹ *che... ventura*: 'che chissà che cosa ci riserva la fortuna'.

«Le Vuangelië³⁶, càrama³⁷? ch'io le porto in seno;
a lo mostero³⁸ présile, non ci era lo patrino³⁹.
Sovr'esto libro iùroti⁴⁰ mai non ti vegno meno.
Arcompli mi' talento in caritate⁴¹,
che l'arma⁴² me ne sta in sutilitate⁴³».

155

«Meo sire⁴⁴, poi iuràstimi, eo tuta quanta incenno⁴⁵;
sono a la tua presenza, da voi non mi difenko⁴⁶.
S'eo minespreso àioti⁴⁷, merzé, a voi m'arenno⁴⁸.
A lo letto ne gimo⁴⁹ a la bon'ora⁵⁰,
che chissa cosa n'è data in ventura⁵¹».

160

Il rapporto fra *Rosa fresca aulentissima* e la Scuola siciliana non è chiaro: è infatti difficile valutare se l'uso del registro comico corrisponda effettivamente a una scelta stilistica simile a quella operata dai trovatori che scrivono una pastorella, abbandonando temporaneamente il registro cortese, o se il componimento appartenga a una tradizione diversa, del tutto o in parte slegata da quella rappresentata da Giacomo da Lentini, Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e altri. In ogni caso, il contrasto è una delle più importanti testimonianze della compresenza, all'interno del canzoniere Vaticano, del registro «alto», normalmente riservato alla poesia amorosa, e di quello «basso», più tipico della tradizione dei poeti comico-realistici, dei quali si tratterà a parte (vd. *infra*, Capitolo 5).

■ 9. Dalla Sicilia alla Toscana

La 'diffusione'
della Scuola siciliana

L'esperienza poetica della Scuola siciliana ebbe una rapida influenza in tutta la penisola, forse in parallelo con le vicende politiche di Federico II e dei suoi eredi e dei loro rapporti con il mondo comunale e con le corti dell'Italia centro-settentrionale. Le dinamiche di questo passaggio nel continente sono molto complesse: benché non si possa escludere che siano esistite tradizioni poetiche indipendenti dal modello dei siciliani, è certo che nel giro di pochi anni molti rimatori adottano i generi metrici, il vocabolario e lo stile di Giacomo da Lentini e dei suoi sodali. Nel corso del Duecento si assiste in tutta la penisola a un intenso sviluppo della tradizione poetica volgare: per ragioni sociali, economiche e culturali i centri più attivi sono Bologna e la Toscana.

I poeti più importanti di questa fase storica sono Bonagiunta Orbicciani da Lucca (nato attorno al 1224), Guittone d'Arezzo e Guido Guinizelli, nati entrambi, presumibilmente, tra gli anni Trenta e Quaranta del Duecento. Questo passaggio dai poeti della corte federiciana a quelli dell'Italia municipale è ben visibile nel canzoniere Vaticano. Il fascicolo sesto si apre infatti con le canzoni di Guido Guinizelli, il più importante poeta bolognese del Medioevo, definito da Dante «padre», e ritenuto comunemente il precursore del cosiddetto Stilnovo, ragion per cui sarà trattato a parte (vd. *infra*, Capitolo 4, §3). L'altro poeta ampiamente rappresentato in questo primo fascicolo dedicato ai poeti dell'Italia comunale è il notaio Bonagiunta Orbicciani. Descritto spesso come un seguace di

Guittone d'Arezzo, Bonagiunta va invece collocato in parallelo all'aretino. Si è parlato di una «linea Bonagiunta-Guinizzelli» della poesia italiana del Duecento, dimostrando innanzitutto l'affinità stilistica con Guido Guinizzelli. Bonagiunta ebbe infatti un ruolo centrale nel processo di acquisizione del modello siciliano in Toscana: da un lato i suoi componimenti sono prossimi a quelli della Scuola siciliana; dall'altro, assieme a Guinizzelli, influenza in maniera profonda i poeti toscani predanteschi e anticipa persino alcune innovazioni che ritroveremo nei poeti stilnovisti.

Bonagiunta, come i siciliani, è essenzialmente un poeta d'amore. La prima canzone trasmessa dal Vaticano (che in questo caso è testimone unico assieme a una sua copia cinquecentesca) sfrutta un tema tradizionale: il mondo è in festa per l'arrivo della primavera, ma il poeta soffre perché il suo amore non è corrisposto. Questo tema è svolto con uno stile caratterizzato da molte riprese da Giacomo da Lentini.

Bonagiunta Orbicciani da Lucca

Nota metrica: Canzone di ottonari (versi di otto posizioni) su schema abab bcd bcd. **Testo:** Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, p. 7.

Quando apar l'aulente¹ fiore
lo tempo dolse e sereno²,
gli aucelletti³ infra gli albore⁴
ciascun canta in suo latino⁵,
per lo dolse canto e fino⁶ 5
si confortan gli amadore⁷,
quegli ch'aman lealmente:
ëo, lasso⁸, no rifino⁹,
[e] per quella c'ha 'l meo core
va[o] pensoso¹⁰ infra la gente. 10

¹ *aulente*: 'profumato'.
² *lo... sereno*: 'nella stagione dolce e serena'.
³ *aucelletti*: 'uccelletti'.
⁴ *albore*: 'alberi'.
⁵ *in suo latino*: 'nel suo linguaggio'.
⁶ *fino*: 'perfetto'.
⁷ *gli amadore*: 'gli amanti' (forma di origine occitana).
⁸ *lasso*: 'povero me'.
⁹ *rifino*: 'smetto di piangere, di soffrire'.
¹⁰ *pensoso*: 'pensoso e sofferente'.

Bonagiunta reintroduce d'altra parte nella poesia volgare alcuni temi che erano stati messi da parte dai poeti della corte di Federico II. Scrive infatti anche componimenti di carattere politico e morale, anticipando una modalità che sarà propria soprattutto di Guittone d'Arezzo. La canzone detta 'dell'onore' (*Similmente onore*) elogia la liberalità contro l'avarizia ed è un ottimo esempio di poesia civile che anticipa per alcuni tratti le rime dottrinali di Dante (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §7):

Nota metrica: Canzone di quinari, settenari ed endecasillabi su schema ab₃b₃cab₃b₃c₃dde₃e₃Fggh₃h₃F. **Testo:** Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, pp. 43-59 (canz. V, vv. 55-72).

Tant'è l'om da pregiare 55
di canoscensa
e di valensa,
quant'opra per ragione¹;
e tant'è da blasmare²
quant'ha³ potensa 60
e intendensa⁴
e non fa messione⁵

¹ *Tant'è... ragione*: 'Ciascuno (l'om) si deve stimare (*pregiare*) tanto saggio (*di canoscensa*) e valoroso (*di valensa*) nella misura in cui agisce (*quant'opra*) secondo ragione (*per ragione*)'.
² *blasmare*: 'biasimare'.
³ *quant'ha*: 'chi ha'.
⁴ *intendensa*: 'intendimento'.
⁵ *messione*: 'elargizione, atto liberale'.

⁶ *per... orransa*: 'per ottenere onore'.

⁷ *e... contansa*: 'e ottenere vasta fama (*contansa*)'.

⁸ *capere*: 'rientrare', 'essere annoverato'.

⁹ *s'abandona*: 'viene abbandonato'.

¹⁰ *dismisuransa*: 'eccesso'.

¹¹ *malvagia usansa*: 'perversa abitudine'.

¹² *poco d'aver*: 'un po' di denaro'.

¹³ *più... persona*: 'più della bontà o (*u*) del prestigio individuale della persona (*pregio di persona*)'.

per venire in orransa⁶
 e 'n lontana contansa⁷
 e per potere 65
 tra i bon' capere⁸
 e conquistar l'onor, che s'abandona⁹
 per la dismisuransa¹⁰
 de la malvagia usansa¹¹
 che fa valere 70
 poco d'aver¹²
 più che bontà u pregio di persona¹³.

Bonagiunta concepisce la poesia come un insegnamento: qui, in particolare, si rivolge alla classe dei cavalieri (i *milites*) e spiega loro che merita lode chi agisce secondo ragione («opra per ragione») e deve invece essere disprezzato chi, pur avendone il potere e la facoltà («potensa», «intendensa»), non fa «missione», cioè non compie atti liberali che facciano parlare bene di lui, e si abbandona alla dismisura («dismisuransa»). Nel mondo cortese, infatti, tra le virtù più importanti c'erano la misura (l'utilizzo oculato delle proprie risorse) e la liberalità (la disponibilità a dividerle con gli amici, i familiari e i membri della corte).

Ma il testo forse più celebre di Bonagiunta è il sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera*, al quale risponde Guido Guinizzelli con *Omo ch'è saggio non corre leggero* (vd. *infra*, Capitolo 4, §3). Attraverso questa tenzone possiamo infatti seguire il passaggio tra una maniera poetica ancora strettamente legata alla Scuola siciliana e lo stile che Dante, nel *Purgatorio*, definirà «nuovo». Tra queste due fasi si pone l'esperienza poetica di Guittone d'Arezzo, il più importante e influente rimatore toscano del Duecento prima di Dante.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

Le poesie di tutti i poeti della Scuola siciliana sono pubblicate in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I: *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III: *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Mondadori, Milano, 2008 (è l'edizione da cui si cita); per il testo di re Enzo vedi VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*, L. Cappelli, Bologna, 1927, p. 91.

Per Bonagiunta vd. *Rime*, ed. critica e commento a cura di Aldo Menichetti, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2012.

Lecture critiche

Un ottimo profilo sintetico della Scuola è: GIANFRANCO FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano, 1970, pp. 273-332. Sui canzonieri delle Origini, cfr. LINO LEONARDI, *La poesia delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. X: *La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Salerno Editrice, Roma, 2001, pp. 5-89. Sul rapporto tra poesia e musica, vd. MARIA SOFIA LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, nel volume *Tracce di una tradizione sommersa*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005. Per le poesie ritrovate a Bergamo, vd. GIUSEPPE MASCHERPA, *Reliquie lombarde duecentesche della Scuola siciliana. Prime indagini su un recente ritrovamento*, in «Critica del testo», vol. 16, fasc. 2, 2013.

1. Il punto di vista di Dante
2. Un poeta «impegnato»

Capitolo 3

La centralità di Guittone d'Arezzo. Il Laurenziano Redi 9

■ 1. Il punto di vista di Dante

Guittone d'Arezzo (1230 ca.-1249) è il più importante poeta italiano della seconda metà del Duecento ed è il primo a introdurre con sistematicità nella lirica italiana i temi morali, politici e religiosi che erano stati invece esclusi dalla Scuola siciliana. La sua produzione letteraria influenza profondamente una serie di rimatori che vengono per questo definiti *guittoniani*; e anche Dante, che più volte esprime su di lui un giudizio negativo, gli deve molto: sia perché nelle rime della giovinezza utilizza alcune soluzioni stilistiche tipiche di Guittone sia perché, quando dopo la *Vita nuova* decide di cantare anche di argomenti morali, segue, pur con maggiore consapevolezza filosofica e con diverse soluzioni linguistiche, la strada tracciata dall'aretino. La fama di Guittone tra i contemporanei è tra l'altro confermata da Guido Guinizzelli, che in un sonetto a lui indirizzato lo chiama «padre» (vd. *infra*, Capitolo 4, §3), e da Dante stesso, che nel canto XXVI del *Purgatorio* ricorda come «molti antichi» hanno elogiato Guittone finché «il ver», la verità, non è stata ristabilita (vv. 124-126). Dal punto di vista di Dante, Guittone è un *antico* la cui maniera di fare poesia si oppone radicalmente a quella dei *moderni*, cioè Dante stesso, Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti: vale a dire i poeti che chiamiamo stilnovisti. Dal nostro punto di vista, ciò che più conta è che Guittone abbia svolto un ruolo cruciale per gli sviluppi complessivi della poesia italiana.

Una raccolta (quasi) monografica

Il manoscritto conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze con la segnatura Redi 9 è la più importante testimonianza della centralità di Guittone nel panorama della poesia italiana della seconda metà del Duecento. Copiato probabilmente a Pisa tra l'ultimo decennio del XIII secolo e l'inizio del XIV, il Laurenziano è infatti una raccolta di poeti siciliani e toscani costruita attorno alla figura di Guittone. Nei primi fascicoli si trovano le sue lettere in prosa; le successive sezioni di can-

zoni e di sonetti si aprono con i testi dell'aretino e sono entrambe divise in due parti: le poesie di «frate Guittone», poi quelle di «Guittone». I testi di tutti gli altri rimatori sono collocati in posizione subordinata. La bipartizione riflette l'adesione del poeta ai «Milites Beate Virginis Mariae» ('Cavalieri della beata vergine Maria'), detti anche frati Gaudenti, e sta a significare che già i primi lettori avevano individuato una frattura nella produzione del poeta: nel Laurenziano troviamo quindi da un lato i testi di carattere morale e religioso (24 canzoni e 90 sonetti), ai quali viene data maggiore importanza, e dall'altro, in quantità paragonabile, quelli di argomento amoroso. Oltre che nel Laurenziano, Guittone è presente in tutti i principali manoscritti della poesia italiana delle Origini: il *corpus* è formato complessivamente da circa 50 canzoni e 250 sonetti.

Il 1265 è una data fondamentale per la storia della letteratura italiana. È l'anno della nascita di Dante Alighieri, ma è anche l'anno più importante nella vita di Guittone, quello in cui appunto aderisce ai «Milites», una confraternita laica i cui membri combattevano per la fede cristiana. La conversione è narrata nella canzone *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio* (43-49, ed. Egidi):

poi¹ voi, tradolze² e beata Maria³,
non guardando⁴ mia grande e vil⁵ bassezza,
[...]
a vostro cavaleri⁶
mi convitaste⁷, e mi degnaste amare,
e del secol retrare⁸,
che loco è de bruttezza e de falsia⁹.

Poiché nel 1265 Guittone era già un poeta noto e poiché in questa canzone scrive anche di essersi convertito «a mezza etate», si ritiene che sia nato verso il 1230, nei dintorni di Arezzo. L'espressione *mezza etate* è analoga al *Nel mezzo del cammin di nostra vita* con cui inizia la *Commedia* di Dante e che corrisponde ai 35 anni, la piena maturità degli uomini secondo il pensiero medievale. Sia Guittone sia Dante, quindi, affermano (o immaginano) di aver compiuto all'età di 35 anni, il primo nel 1265 e il secondo nel 1300, l'esperienza fondamentale per la loro vita e per la loro carriera letteraria: la conversione per Guittone, il viaggio attraverso i regni ultraterreni per Dante. Guittone morì presumibilmente nell'agosto del 1294, quando Dante aveva appena scritto o stava per terminare il suo primo libro, la *Vita nuova*.

La produzione poetica di Guittone è caratterizzata da un'estrema perizia tecnica; la ricercatezza formale, la complessità metrica, sintattica e lessicale e il frequente utilizzo di figure retoriche si traducono talvolta in un dettato difficilmente comprensibile che si avvicina al *trobar clus* ('poetare oscuro') dei trovatori. I modelli poetici principali sono i rimatori siciliani e i poeti occitani (particolarmente Giacomo da Lentini e Bernard de Ventadorn); ma nelle lettere e nelle canzoni, specie quelle morali, Guittone mostra di conoscere anche i classici latini, la patristica e alcune opere filosofiche. Arezzo era all'epoca un centro culturale molto attivo, ma non c'è traccia di studi regolari compiuti dal poeta: si ritiene quindi

Dal 1265 al 1300:
nel mezzo del cammin

¹ *poi*: 'dal momento che'.

² *tradolze*: 'dolcissima'.

³ *beata Maria*: l'ordine di cui entra a far parte Guittone era dedicato alla Vergine Maria.

⁴ *guardando*: 'considerando'.

⁵ *vil*: 'ignobile'.

⁶ *a vostro cavaleri*: 'a diventare vostro cavaliere' (l'italiano *cavaliere* è l'equivalente di *miles*).

⁷ *mi convitaste*: 'mi invitaste'.

⁸ *e... retrare*: 'ritirarmi dal mondo (*secolo*)', quindi a entrare nell'ordine religioso.

⁹ *falsia*: 'falsità'.

Un geniale autodidatta

che si sia formato da autodidatta. Proprio come farà Dante, il quale solo a un'età per l'epoca molto avanzata si avvicinerà agli studi filosofici.

■ 2. Un poeta «impegnato»

Proveniente da una famiglia probabilmente borghese, Guittone riuscì attraverso la sua attività poetica a entrare in contatto con alcune delle più importanti casate nobiliari toscane di parte guelfa, come i conti Guidi. Dalle poesie possiamo ricostruire le tappe di un continuo interesse per gli eventi storici e politici in una fase delicata per la città di Arezzo, nel mezzo delle lotte tra guelfi e ghibellini e tra Papato e Impero. La scelta di comporre testi poetici di argomento storico e politico è una novità nel panorama della lirica italiana. I poeti siciliani avevano utilizzato il volgare per comporre testi che parlavano quasi esclusivamente di amore. Guittone segue invece più fedelmente il modello trobadorico e introduce nella poesia italiana anche la riflessione morale, politica, religiosa.

Nel 1259 si ritrovò in netta opposizione con le decisioni politiche e militari del Comune e scelse di andare in **esilio**, auspicando la pacificazione tra le parti. La battaglia di Montaperti (1260), che determinò la sconfitta dei guelfi fiorentini contro i ghibellini appoggiati da Manfredi di Svevia, mutò profondamente l'equilibrio, aggravando la posizione di Arezzo; Guittone in questa occasione compone un'importante canzone di argomento politico, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*.

Nota metrica: Canzone di sei stanze di 15 versi (endecasillabi e settenari), divise in fronte e sirma secondo lo schema ABBA CDDC EFGGfFfE. **Testo:** *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 206-209.

¹ *lasso*: 'povero me' (esclamazione tipica del lessico lirico).

² *stagion*: 'tempo'.

³ *a...* *Ragione*: 'per ogni uomo che ama la giustizia'; *ben*: rafforza il verbo.

⁴ *meraviglio*: 'mi meraviglio'.

⁵ *u*: 'dove' (dal latino *ubi*).

⁶ *guerigione*: 'salvezza'.

⁷ *ca*: 'poiché' (sicilianismo poetico).

⁸ *morto*: 'ucciso'.

⁹ *corrotto*: 'lamento'.

¹⁰ *alta*: 'insigne'.

¹¹ *Fior*: 'Firenze', al femminile, come in francese e occitano. Il gioco di parole tra *Firenze* e *fiore* è frequente nel Duecento e funziona anche perché l'emblema di Firenze è il giglio.

¹² *granata*: 'fruttuosa', 'prospera'.

¹³ *uso romano*: 'tradizioni romane' (Firenze vantava una discendenza diretta dall'antica Roma).

¹⁴ *a certo*: 'con certezza'.

¹⁵ *pèr*: 'muore'.

¹⁶ *crudel forte villano*: 'crudeltà fortemente vile'.

¹⁷ *avaccio*: 'velocemente'.

¹⁸ *ella*: l'*alta Fior*. Firenze.

¹⁹ *ricoverata*: 'salvata'.

²⁰ *ricca*: 'potente'.

²¹ *pregio*: 'valore', 'gloria'.

²² *perito*: 'morto'.

²³ *desvia*: 'cambia strada'.

²⁴ *dia*: 'giorno' (sicilianismo).

²⁵ *fu... audito*: 'si è sentita una sventura (*dannaggio*) tanto crudele'.

²⁶ *hailo*: 'lo hai' (-lo anticipa la dipendente del v. 15).

²⁷ *sofrito*: 'sopportato'.

Ahi lasso¹, or è stagion² de doler tanto
 a ciascun om che ben ama Ragione³,
 ch'eo meraviglio⁴ u⁵ trova guerigione⁶,
 ca⁷ morto⁸ no l'ha già corrotto⁹ e pianto,
 vedendo l'alta¹⁰ Fior¹¹ sempre granata¹² 5
 e l'onorato antico uso romano¹³
 ch'a certo¹⁴ pèr¹⁵, crudel forte villano¹⁶,
 s'avaccio¹⁷ ella¹⁸ no è ricoverata¹⁹:
 ché l'onorata sua ricca²⁰ grandezza
 e 'l pregio²¹ quasi è già tutto perito²² 10
 e lo valor e 'l poder si desvia²³.
 Oh lasso, or quale dia²⁴
 fu mai tanto crudel dannaggio audito²⁵?
 Deo, com'hailo²⁶ sofrito²⁷,
 deritto pèra e torto entri 'n altezza? 15