

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 mediceo	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'innamoramento 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,
moralì 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 foco*). 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'*Istorieta 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.

I volgarizzamenti
e il *Novellino*

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.

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.

In questa fase risulta ben rappresentata l'Italia mediana, un'area linguistica che comprende la zona orientale e centro-meridionale delle Marche, dell'Umbria e del Lazio, dove sono localizzabili due dei testi più importanti, il *Ritmo su sant'Alessio* e il *Ritmo cassinese*. Il primo racconta la storia di Alessio, un patrizio romano convertito al cristianesimo, e a una vita povera e casta, che lascia la famiglia per ritornarvi solo di nascosto come mendicante; il ritmo è una traduzione della *Vita* latina del santo, come la famosa e più antica versione francese (la *Vie de saint Alexis*), ed è composto in lasse monorime di ottonari-novenari concluse da due o tre versi decasillabi o endecasillabi con rima diversa.

Un metro molto simile è impiegato nel *Ritmo cassinese*, databile alla fine del XII secolo, che appartiene alla **tradizione dei contrasti**, molto diffusa nella letteratura mediolatina (è un contrasto anche *Rosa fresca aulentissima*, uno dei testi più interessanti del Duecento italiano; vd. *infra*, Capitolo 2, §8). L'autore anonimo, probabilmente un giullare, riprende una fonte latina, la *Collatio Alexandri cum Dindimo rege*, nella quale dibattevano Alessandro Magno e il re indiano Dindimo; e narra quindi di due sapienti, uno occidentale e uno orientale, che discutono e si scontrano sulle loro concezioni del mondo: il primo ha una visione materialistica, il secondo ascetica e mistica. La lingua è ricca di termini latini e di francesismi. Come molti altri testi giullareschi, il *Ritmo* si apre con una dichiarazione in prima persona del poeta, con la quale richiede l'attenzione del lettore, dichiara il soggetto del testo (il disprezzo della vita terrena e la celebrazione di quella ultraterrena) e, infine, sottolinea la sua funzione di guida, ricorrendo alla metafora della candela che giova agli altri distruggendo sé stessa: il suo sacrificio in questo modo è offerto a beneficio dei lettori.



Figura 1
La corte del dio
Amore, Firenze,
Biblioteca Nazionale,
Banco Rari 217, f. 1r.

Nota metrica: Lasse monorime di ottonari e novenari concluse da due o più decasillabi o endecasillabi con rima diversa.

Testo: *Antologia della poesia italiana, Duecento*, pp. 10-15.

Eo, sinjuri, s'eo fabello¹,
lo bostru audire² compello³:
de questa bita interpello⁴
e-ddell'altra bene spello.

Poi ke⁵ 'nn altu me 'ncastello,
ad altri bia renubello
e-mmebe cendo [e] flagello.
Et arde la candela, sebe libera,
et altri mustra bia dellibera⁶.

5

[Io, signori, se io parlo (*fabello*), sollecito (*compello*) la vostra attenzione
(*lo bostru audire*): disprezzo (*interpello*) questa vita terrena e parlo bene
(*bene spello*) dell'altra (quella ultraterrena). Poiché mi rifugio (*me 'nca-*

¹ *fabello*: cioè *favello*, 'parlo'. In area cassinese è tipica la resa di *v* con *b* (quindi nel testo si trova anche *bostru* per *vostru*, 'vostro', *bita* per *vita*, ecc.).

² *audire*: cioè *udire*, con conservazione del dittongo *au-* (come in tutto il ritmo).

³ *compello*: 'sollecito' (latinismo).

⁴ *interpello*: 'depreco' (lat.).

⁵ *ke*: grafia normale per *che*.

⁶ *dellibera*: 'libera', francesismo, come il fr. mod. *délivrer*.

stello) in alto, faccio ritrovare la via (*bia renubello*) ad altri, e così mi incendio e brucio (*cendo [e] flagello*). La candela arde, si consuma (*sebe libera*), ma ad altri illustra la via libera (*mustra bìa dellibera*).]

Si descrive quindi l'incontro tra il *vir* d'Oriente e quello d'Occidente:

¹ *Ergo*: 'quindi' (lat.).

² *vir*: 'uomo' (lat.).

³ *Quillu*: 'quello', con metafonese meridionale.

⁴ *altia*: notevole la grafia *ti* per *z*.

⁵ *occlu*: si noti la conservazione del nesso con *l*.

⁶ *addemandaulu...*: il passo è in realtà di difficile interpretazione e si è ipotizzata una lacuna o un guasto. L'ipotesi più ragionevole è che vi sia un cambio improvviso di soggetto, che ai vv. 36-37 è il *vir* d'oriente e al v. 38 quello d'occidente.

*Ergo*¹ poneteb'a mente
la scriptura como sente:
ca là-sse mosse d'oriente
unu magnu *vir*² prudente, 30
et un altru occidente.

Foru junti 'n albescente:
addemandaruse presente.
Ambo addemandaru de nubelle,
l'uno e ll'altru discuse nubelle. 35

Quillu³ d'oriente pria
altia⁴ l'occlu⁵, s'illu spia:
addemandaulu⁶ tuttabia
c'omo era, como gia.
«Frate meu, de quillu mundu bengo; 40
loco sejo, et ibi me combengo».

[Quindi (*Ergo*) pensate a ciò che dice (*sente*) la scrittura (il testo scritto al quale il giullare si ispira): che da laggiù, dall'Oriente, intraprese un viaggio per venire qui un uomo (*vir*) nobile e saggio, e un altro da Occidente. Si incontrarono all'alba (*'n albescente*) e posero l'un l'altro delle domande (*addemandaruse*) immediatamente (*presente*). Entrambi (*Ambo*) fecero domande sulle novità (*nubelle*), e tutti e due si dissero (*dicuse*) notizie nuove. Quello (*Quillu*) che viene dall'Oriente prima (*pria*) alza gli occhi, lo guarda (*altia l'occlu*), per vedere se l'altro lo interroga (*spia*): gli chiese (*addemandaulu*) subito (*tuttabia*) chi era e perché andava in quel luogo (*gia*).]

Nei versi successivi i due sapienti si siedono a discutere e l'orientale descrive la sua esistenza ascetica, totalmente dedicata a Cristo. Manca probabilmente una conclusione per voce del giullare che riassume i termini del dibattito riprendendo le considerazioni svolte nel prologo.

In Toscana si colloca invece il *Ritmo laurenziano*, databile tra 1188 e 1207, ma riconducibile a modelli francesi molto antichi, dell'XI e XII secolo (lasse monorime di versi ottonari e novenari), con il quale l'anonimo, forse un giullare, elogia il vescovo Grimaldesco per la sua generosità.

Occorre inoltre ricordare **due ritmi di argomento storico-politico**, localizzabili linguisticamente a Belluno e a Lucca: il *Ritmo* detto appunto *bellunese*, costituito da soli 4 versi, inseriti in una narrazione latina delle vittorie di Belluno e Feltre contro Treviso (tra il 1193 e il 1196), e il *Ritmo lucchese*, che celebra una vittoria del Comune di Lucca contro i feudatari del contado ed è databile al 1213. Al di là di questi casi, però, nell'Italia del Duecento la poesia di argomento storico-politico ri-

Il Ritmo laurenziano

Tracce di poesia
storico-politica

a il primato cronologico de

na è infatti la traccia più c

si afferma poi nella tradizione della canzone italiana, la fronte è tripartita e non bipartita.

Testo: *Antologia della poesia italiana, Duecento*, pp. 607-620.

5

10

¹ *eu: 'io: 'tu: 'tue;* *cathe:* secondo Castellani (*Grammatica*, p. 532), l'utilizzo costante del digramma *th* è un indizio forte a favore dell'ipotesi di una trascrizione da parte di un copista settentrionale che copia un testo anch'esso settentrionale (vedi anche *fiñhança, disgrathu, bontathe*).

³ *sufirir*: 'soffrire'.

⁴ *rechiçe*: 'ricchezze' (con chiusura della *e* tonica in *i*, riconducibile all'area centro-meridionale).

⁵ *ènno*: 'sono' (è + desinenza di sesta pers.); *plene*: la grafia *pl* per *pi* è diffusa, ed è anche nel *Ritmo cassinese*.

⁶ *disfrutamen]te*: 'immediatamente'. Si noti l'alternanza *tul/voi*, ben documentata sia in italiano sia in francese antico.

⁷ *fithança*: *fidanza*, 'fe-
de' (come *fiansa*, *fizanza*
dei trovatori); *non*
avea niente: 'non avevo
affatto'.

* *gente*: cioè *gente*, gallicismo per 'gentile', 'nobile', attestato anche al di fuori del lessico cortese.

⁹ cui... *plasea*: 'alla quale non piaceva fare in fretta'; *fistinança*: cioè *festinanza*, 'fretta', 'rapidità' (dal lat. *festinare*); *plasea*: 'piaceva'.

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 *Fùcere*: '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.

Fùcere¹⁶ 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 *curtisìa* (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.

Letture 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.

Capitolo 2

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 contraddistinguono 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 : amuruso*, 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 *nulli s'accompagna*: '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 carte*, 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 dului,
Sinz'alligrar³, ché nulli s'accompagna⁴;
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'alleggar, 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.

La suddivisione:
canzoni e sonetti

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.

Ordinamento
cronologico dei fascicoli

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

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 *canço* 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

ferite 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 veggì'io² – diss'elli – il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne³
di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo».

(*Purg.* XXIV, 55-57)

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

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

³ *ritenne*: 'trattenne'.

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.

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
 così-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) G₁₄, h, h, i, (i)G₁₄. 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 priso,
 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 niente
 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 sì 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 (*co-ralamente*): 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*: 'sembrerebbe 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 risolviaste (*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 *distinge*: 'costringe'.

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 distinge⁴ 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 *credeno*: '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 nñente; 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 sì 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 nientè»). 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 «nientè» (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 toscannizzata).

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 *canzonieri* (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 chiamaremo 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'aparì 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 a rompere¹², a venti a seminare¹³,
l'abere d'esto secolo tuto quanto a sembrare¹⁴:
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 artònniti¹⁸, avanti foss'io morto¹⁹,
donna, ch'aisi²⁰ mi pèrdere²¹ 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 a seminare*: 'seminare il vento'.

¹⁴ *l'abere... a sembrare*: '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 *artònniti*: 'ti tagli'.

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

²⁰ *aisi*: 'così'.

²¹ *pèrdere*: '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 Vuangelie*: 'i Van-
geli'.

³⁷ *càrama*: 'mia cara'.

³⁸ *mostero*: 'monastero'.

³⁹ *patrino*: 'prete'.

⁴⁰ *iùroti*: 'ti giuro'.

⁴¹ *Arcompli... caritate*:
'soddisfa il mio deside-
rio per carità'.

⁴² *arma*: 'anima'.

⁴³ *sutilitate*: 'consunzio-
ne'.

⁴⁴ *sire*: 'signore'.

⁴⁵ *incenno*: 'brucio'.

⁴⁶ *difenko*: 'difendo'.

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

⁴⁸ *m'arenno*: 'mi arren-
do'.

⁴⁹ *ne gimo*: 'ce ne an-
diamo'.

⁵⁰ *a la bon'ora*: 'presto'.

⁵¹ *che... ventura*: 'che
chissà che cosa ci riser-
va la fortuna'.

«Le Vuangelie³⁶, 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 Guinizzelli, 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 Guinizzelli, 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 auelletti³ 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 *auelletti*: '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 ab₁b₂cab₁b₂c₁dde, e, f₁ggh₁h₁F. **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'avere*: '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'avere¹²
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.

Letture 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 retrace⁸,
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... retrace: '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 EFGGFfE.

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 *për*: '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
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
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?

5

10

15

Come nei sirventesi dei trovatori, gli eventi terreni vengono messi in parallelo con la decadenza di valori universali: la sconfitta di Firenze, in questo caso, è un riflesso del declino della giustizia (*deritto*) e della vittoria dell'ingiustizia (*torto*). Ritroveremo questa modalità nella canzone di Dante sull'esilio, *Tre donne intorno al cor mi son venute* (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §7). Ma il discorso di Guittone non è astratto; Firenze è stata sconfitta perché era divisa al suo interno e ha rinunciato alla propria libertà. E ora i ghibellini rimasti in città dopo aver scacciato i guelfi devono accettare di servire gli «Alamanni», cioè i cavalieri tedeschi dell'esercito di Manfredi che li hanno aiutati a vincere.

Foll'è chi fugge il suo prode²⁸ e cher²⁹ danno,
e l'onor suo fa che vergogna i³⁰ torna,
e di bona libertà, ove soggiorna
a gran piacer, s'aduce a suo gran danno
sotto signoria fella e malvagia³¹, 65
e suo signor fa suo grand' nemico³².
A voi che siete ora in Fiorenza³³ dico,
che ciò ch'è divenuto, par³⁴, v'adagia³⁵;
e poi³⁶ che li Alamanni³⁷ in casa avete,
servite-i³⁸ bene, e faitevo³⁹ mostrare 70
le spade lor, con che⁴⁰ v'han fesso⁴¹ i visi,
e padri e figliuoli aucisi⁴²;
e piacemi che lor dobiare dare,
perch'ebber en ciò fare
fatica assai, de vostre gran monete⁴³. 75

In questa situazione di crisi politica e morale matura probabilmente la decisione di entrare a far parte dei frati Gaudenti. La canzone *Ora parrà*, che apre la prima sezione dedicata a Guittone nel manoscritto Laurenziano, mette in scena la dialettica tra canto d'amore e canto morale e proclama la scelta di una poesia ispirata a un ideale di giustizia e saggezza in nome di Dio.

Nota metrica: Canzone di cinque stanze (più un congedo) di endecasillabi e settenari secondo lo schema ABBA

CDdCEFGgFEE (complicato dalla fitta presenza di rime interne).
Testo: *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 206-209.

Ora parrà¹ s'eo saverò² cantare
e s'eo varrò quanto valer già soglio³,
poi che del tutto Amor fug[g]h⁴ e disvoglio⁵,
e più che cosa mai forte⁶ mi spare⁷:
ch'a om tenuto⁸ saggio audio⁹ contare¹⁰ 5
che trovare¹¹ – non sa né valer punto¹²
omo d'Amor non punto¹³;

²⁸ *prode*: 'utile'.

²⁹ *cher*: 'cerca'.

³⁰ *i*: 'gli'.

³¹ *e... malvagia*: 'e da uno stato di libertà, nel quale si trova, si riduce (s'aduce), causando a sé stesso un forte danno, sotto una signoria malvagia e riprovevole (*fella*)'.

³² *e... nemico*: 'e rende suo signore il suo grande nemico'.

³³ *A... Fiorenza*: si rivolge direttamente ai fiorentini.

³⁴ *par*: 'sembra' o forse 'è evidente'.

³⁵ *v'adagia*: 'vi conviene'.

³⁶ *poi*: 'dal momento che'.

³⁷ *Alamanni*: 'tedeschi' (con riferimento ai soldati di Manfredi di Svevia).

³⁸ *servite-i*: 'serviteli'.

³⁹ *faitevo*: 'fatevelo'.

⁴⁰ *con che*: 'con le quali'.

⁴¹ *fesso*: 'squarciato'.

⁴² *aucisi*: 'uccisi' (la forma in *au-* è comune in it. ant., dal lat. volg. *AUCIDERE).

⁴³ *e... monete*: 'e mi compiacio che dobbiate dare loro, poiché nel fare ciò [nell'uccidere padri e figli] fecero una grande fatica, molto del vostro denaro (*gran monete*)'.

¹ *parrà*: da *parere*: 'apparirà con evidenza', 'sarà evidente'.

² *saverò*: 'saprò'.

³ *soglio*: con valore di imperfetto: 'avevo l'abitudine'.

⁴ *fug[g]h(o)*: transitivo.

⁵ *disvoglio*: 'non voglio', 'rifiuto'. Le formazioni in *dis-* sono tipiche della lingua poetica.

⁶ *forte*: avverbio.

⁷ *mi spare*: 'riesce odioso'.

⁸ *tenuto*: 'ritenuto'.

⁹ *audio*: 'ascolto' (la forma in *au-* è più vicina al latino, ma anche all'occitano).

¹⁰ *contare*: 'raccontare'.

¹¹ *trovare*: 'poetare'. Anche Dante chiama *trovatori* i poeti in generale.

¹² *punto*: 'affatto' (francese *point*).

¹³ *punto*: 'trafitto' (in rima equivoca con *punto* del v. 6).

¹⁴ *digiunto*: 'lontano'.

¹⁵ *vertà*: in una forma sincopata imposta dalla metrica.

¹⁶ *follore*: 'folli' (provenzalismo).

¹⁷ *in loco*: 'al posto di'.

¹⁸ *savere*: vd. v. 1.

¹⁹ *Fattor d'ogne valor*: 'Creatore di ogni valore', cioè Dio.

²⁰ *disembra*: 'diverge', 'è dissimile' (in rima e in rapporto etimologico con *asembra* del v. 15).

²¹ *al contrar*: 'a ciò che è contrario a Dio' (al Fattor).

²² *asembra*: 'rassomiglia'.

²³ *legno*: metonimico per nave, che rappresenta, secondo una metafora tradizionale, l'esistenza umana.

²⁴ *a... pone*: 'pone la giustizia (*Diritto*) come manovratore (*nochier*)'.

²⁵ *orato*: 'onorato', 'degno di onore'.

²⁶ *Saver*: 'sapere', 'conoscenza'.

²⁷ *Dio fa sua stella*: la metafora dell'uomo come una barca e dell'esistenza come navigazione genera l'immagine di Dio come una stella che indica la via da seguire.

ma' che digiunto¹⁴ – da vertà¹⁵ mi pare,
se lo pensare – a lo parlare – sembra,
ché 'n tutte parte ove dstringe Amore 10
regge follore¹⁶ – in loco¹⁷ di savere¹⁸:
donque como valere
pò, né piacer – di guisa alcuna fiore,
poi dal Fattor – d'ogne valor¹⁹ – disembra²⁰
e al contrar²¹ d'ogni mainer' asembra²²? 15

Nella seconda strofa spiega che chi vuole poetare e allo stesso tempo dimostrare di «valere» deve lasciarsi guidare dalla giustizia, dalla conoscenza e da Dio e riporre ogni speranza nella lode divina.

Ma chi cantare vole e valer bene, 16
in suo legno²³ a nochier Diritto pone²⁴,
e orrato²⁵ Saver²⁶ mette al timone,
Dio fa sua stella²⁷, e 'n ver Lausor sua spene [...].

Per frate Guittone, quindi, non è vero che solo chi ama può essere un poeta. Come vedremo, Dante al tempo della *Vita nuova* crede invece che i poeti volgari possano cantare solo di argomenti amorosi; ma cambierà idea negli anni della maturità andando in una direzione molto simile a quella di Guittone e introducendo in poesia anche argomenti morali e politici. E non riconoscerà mai il proprio debito nei confronti del poeta aretino.

L'altra metà del *corpus* di Guittone è di argomento amoroso. Dal punto di vista cronologico dovrebbe precedere la parte morale e religiosa; tuttavia, nel Laurenziano la cronologia viene rovesciata ed è «frate Guittone» ad assumere il ruolo del protagonista. Nella sezione amorosa è compreso tra l'altro il cosiddetto *Manuale del libertino*, 24 sonetti in forma di istruzioni all'amante per sedurre la donna amata, secondo il modello dell'*Ars amandi* di Ovidio e del *De amore* di Andrea Cappellano. Ma la sezione più importante è costituita dagli 86 sonetti che aprono la sezione del Laurenziano e che costituiscono con tutta probabilità una serie concepita dall'autore come **un testo unitario**. Tuttavia, a differenza della *Vita nuova* di Dante o dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, il cosiddetto *Canzoniere* di Guittone non racconta propriamente una storia attraverso una voce narrante: i soli protagonisti sono il poeta e la donna amata cui questi si rivolge costantemente, e alla quale viene data la parola in un sottogruppo di sonetti in tenzone. L'unità della serie è data soprattutto da una fitta rete di simmetrie, di riprese e di parallelismi sia formali sia contenutistici. I motivi principali sono gli stessi che si ritrovano nella prima parte della *Vita nuova*: la donna schermo, la lontananza dell'amata, il *gabbo*.

Nel primo sonetto della serie il poeta descrive la propria completa sottomissione ad Amore e sembra poi rivolgersi direttamente al testo poetico (vv. 12-14) chiedendogli di descrivere la propria condizione.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CDC DCD. **Testo:** *Il Canzoniere*, p. 3.

Amor m'à priso¹ e incarnato² tutto,
e a lo core di sé fa posanza³,
e di ciascuno menbro tragge⁴ frutto,
dapoi che priso à tanto di possanza⁵. 4
Doglia, onta, danno⁶ àme⁷ condotto⁸
e del mal meo mi fa 'ver disianza⁹,
e del ben di lei¹⁰ spietato¹¹ m'è 'n tutto:
sì meve¹² e ciascun c'ama¹³ à 'n disdegnanza¹⁴. 8
Spessamente¹⁵ il chiam'e dico: «Amore,
chi t'à dato di me tal signoraggio¹⁶,
ch'ài conquiso¹⁷ meo senno e meo valore?» 11
Eo prego che ttu facci meo messaggio
e che vadi davante 'l tuo signore
e d'esto conveniente lo fa' saggio¹⁸. 14

In questo sonetto sembrerebbe già implicito il rifiuto dell'amore cortese cui Guittone giungerà nella seconda parte della sua carriera poetica. L'amore ha infatti sconfitto l'intelletto e le forze del poeta (*senno e valore*); proprio per questo, come Guittone spiega in *Ora parrà*, per recuperarli si deve abbandonare il canto d'amore e rivolgersi alla poesia di argomento morale e religioso.

¹ *priso*: 'preso' (forma siciliana). È un termine tecnico del linguaggio cortese per indicare la sottomissione ad Amore.

² *incarnato*: 'compennato'.

³ *e... posanza*: 'e prende la sua (di sé) dimora (fa posanza) nel cuore (a lo core)'.

⁴ *tragge*: 'trae' (uscita analogica modellata sulla 1ª persona *traggo*).

⁵ *possanza*: 'potere'.

⁶ *Doglia, onta, danno*: 'dolore, vergogna' (*onta* e *danno* sono una coppia sinonimica).

⁷ *àme*: 'mi hanno'.

⁸ *condotto*: 'condotto' (in una forma frequente in italiano antico).

⁹ *'ver disianza*: 'avere desiderio'.

¹⁰ *ben di lei*: 'il bene che proviene da lei'.

¹¹ *spietato*: 'privo di pietà'.

¹² *meve*: 'me stesso' (forma meridionale, presente anche nel *Ritmo cassinese*).

¹³ *ciascun c'ama*: 'tutti quelli che amano', per sottolineare il valore universale del ragionamento.

¹⁴ *à 'n disdegnanza*: 'disprezza'.

¹⁵ *Spessamente*: 'spesso'.

¹⁶ *tal signoraggio*: 'tale potere', ma il termine indica un rapporto di dipendenza tra signore (Amore) e servo (il poeta).

¹⁷ *conquiso*: 'conquistato'.

¹⁸ *Eo... saggio*: si rivolge al son. invitandolo a recarsi da Amore ('l tuo signore) per descrivere la situazione in cui si trova il poeta; *conveniente*: 'situazione', 'faccenda' (gallicismo); *lo fa*: 'fallo'; *saggio*: 'consapevole'.

BIBLIOGRAFIA**Edizioni**

Esiste un'edizione di tutte le poesie (*Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Laterza, Bari, 1940). L'edizione critica dei sonetti d'amore è: *Il canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, ed. critica a cura di Lino Leonardi, Einaudi, Torino, 1994. Per le lettere, cfr. *Lettere*, ed. critica a cura di Claude Margueron, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1990. Un'importante scelta antologica è contenuta nei *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 189-255.

Lecture critiche

Sulla vita e sulle opere, cfr. CLAUDE MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo: sa vie, son époque, sa culture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966; MONICA CERRONI, *Guittone d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, 2004 (in rete) e *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 189-191.

Capitolo 4

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

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

■ 1. Un manoscritto del Trecento

Il manoscritto conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura **Chigi L VIII 305** sancisce un passaggio epocale. Il canone letterario dei canzonieri toscani delle Origini aveva come protagonisti Giacomo da Lentini, i siciliani e Guittone d'Arezzo; all'epoca del Chigiano, copiato a Firenze fra gli anni Trenta e Cinquanta del Trecento, il canone è ormai mutato. Il canzoniere raccoglie infatti solo nei fascicoli finali alcuni dei rimatori della Scuola siciliana (Federico II, Re Enzo, Rinaldo d'Aquino, Giacomo da Lentini), copia adespota (cioè privi di rubrica d'autore) i comico-realistici, elimina del tutto il nome di Guittone d'Arezzo e si apre invece con un gruppo di poeti che nei manoscritti più antichi erano assenti o comunque marginali: Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Dante Alighieri, ai quali si aggiunge Guinizzelli, l'unico che aveva trovato posto nei canzonieri delle Origini. Sono i poeti definiti stilnovisti in quanto appartenenti al «dolce stil novo», un'etichetta utilizzata per la prima volta da Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* (1870-1871) per indicare un piccolo gruppo di poeti che ruota attorno a Dante.

La novità del Chigiano

■ 2. Una definizione problematica

La nostra idea di Stilnovo dipende in massima parte da Dante stesso. Più precisamente, dall'espressione che trae origine dal passo del *Purgatorio* – già ricordato a proposito di Giacomo da Lentini – nel quale il personaggio di Bonagiunta Orbicciani, dopo aver citato la più importante canzone dantesca contenuta nella *Vita nuova* (*Donne ch'avete intelletto d'amore*), dichiara:

La maniera *moderna*
di fare poesia
per Dante

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

(*Purg.* XXIV, 55-57)

Cioè: 'vedo bene il nodo che trattenne Giacomo da Lentini (il «Notaro»), Guittone d'Arezzo e me stesso al di qua del «dolce stil novo», lo stile con il quale Bonagiunta identifica Dante. Poco dopo, nella cornice dei lussuriosi, Dante incontra un altro poeta, Guido Guinizzelli, definito:

[...] il padre
mio e delli altri, miei miglior, che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre

(*Purg.* XXVI, 97-99)

Queste testimonianze sembrano andare tutte nella stessa direzione: per Dante esiste un punto di snodo (un «nodo») tra una maniera *antica* di fare poesia – rappresentata principalmente da Giacomo da Lentini, Bonagiunta Orbicciani e Guittone d'Arezzo – e **una maniera moderna** che ha come progenitore Guinizzelli e che trova il suo principale esponente in Dante stesso, al quale si possono aggiungere almeno Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Lapo Gianni, tutti ricordati nel *De vulgari eloquentia* come poeti di grande bravura e tutti legati tra loro, a giudicare dai sonetti che s'invisano l'un l'altro, da reali rapporti di amicizia.

Questa poesia per Dante è nuova e dolce, dove *dolce* esprime una qualità formale, probabilmente in opposizione all'asprezza linguistica e stilistica della poesia di Guittone e dei guittoniani. È ispirata da Amore e rivendica una più esatta corrispondenza tra ciò che il poeta prova e il modo in cui si esprime, come Dante afferma ancora nel *Purgatorio* (XXIV, 52-54), sempre nell'incontro con Bonagiunta, quando si definisce come «un che, quando / Amor mi spira, noto e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando». Cioè: 'uno che quando viene **ispirato da Amore** prende nota ed esprime all'esterno esattamente nel modo in cui questo Amore detta nel cuore'. Sembra essere questo, dunque, il significato dell'espressione *dolce stil novo*.

Poiché lo snodo sembra corrispondere a quello individuabile tra i canzonieri duecenteschi e il Chigiano, si può pensare che chi ha organizzato questo manoscritto fosse già influenzato da Dante. Ma è anche possibile che si fosse effettivamente verificato un generale mutamento di gusto e di canone. L'autorità di Dante e dei canzonieri antichi non basta tuttavia per considerare lo «stil novo» un movimento letterario organizzato, come il Futurismo o il Gruppo 63 nel Novecento: innanzitutto perché, come vedremo, tra i vari poeti vi sono differenze anche notevoli. Si dovrà pensare piuttosto a un gruppo eterogeneo ma forse consapevole della propria identità e della propria differenza rispetto ai contemporanei, un gruppo all'interno del quale si deve distinguere tra chi viene prima (il «padre» Guinizzelli) e chi viene dopo (Dante, Cavalcanti, Lapo Gianni e Cino da Pistoia).

■ 3. Tra antico e moderno: Guido Guinizzelli

Il mutamento fu però graduale. Guido Guinizzelli, il poeta che Dante considera «padre» suo e degli altri rimatori del «dolce stil novo» e con il quale si apre il canzoniere Chigiano (con la rubrica «messer Guido Guinizzelli da Bologna»), è l'unico tra i cosiddetti stilnovisti di cui è attestata una presenza significativa nei canzonieri delle Origini: è infatti il solo presente nel canzoniere Vaticano Latino 3793, dove è ampiamente rappresentato in una posizione rilevante, in stretta relazione con Guittone d'Arezzo. Guinizzelli, di cui si conservano solo cinque canzoni e quindici sonetti di sicura attribuzione, è infatti contemporaneo dell'aretino: nato presumibilmente nel terzo decennio del Duecento, da una famiglia della piccola nobiltà di Bologna legata all'ambiente giuridico e di orientamento ghibellino, Guinizzelli esercitò come il padre la professione di giudice («iudex»). Si sa che si sposò due volte (la prima con una donna di nome Beatrice) e che fu probabilmente in contatto con gli ambienti universitari bolognesi. Nel 1274, quando la famiglia guelfa dei Geremei sconfigge i ghibellini Lambertazzi costringendoli all'esilio assieme ai loro sostenitori, potrebbe essere stato condannato anche Guinizzelli; muore in quello stesso anno, forse prima di lasciare Bologna.

Per comprendere in che senso Dante possa definire «padre» Guinizzelli dobbiamo fare un passo indietro, ritornando ai canzonieri duecenteschi. In uno scambio di sonetti tra Guinizzelli e Guittone (*O caro padre meo, de vostra laude* e *Figlio mio diletto, in faccia laude*) l'**epiteto di «padre»** viene invece rivolto dal bolognese all'aretino. Potrebbe trattarsi di un semplice riconoscimento del ruolo di primo piano di Guittone, ma è preferibile interpretare in senso antifrastico: Guido metterebbe in dubbio l'autorità di Guittone ironizzando sui suoi vizi individuali e su quelli dell'ordine dei Gaudenti. È un primo segno del conflitto tra antichi e moderni. Ma la traccia più importante del passaggio di consegne è una tenzone tra Guido e Bonagiunta Orbicciani (vd. *supra*, Capitolo 2, §9). Il poeta lucchese invia infatti il sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera* al bolognese, che risponde con *Omo ch'è saggio non corre leggero*. Bonagiunta rimprovera Guido, forse in tono leggermente scherzoso, di aver cambiato il modo in cui si compongono poesie d'amore («mutata la mainera / de li plagenti ditti de l'amore»), puntando sull'oscurità («cotant'è iscura») e su contenuti difficili di carattere filosofico o teologico veicolati dalle conoscenze universitarie (sembra essere questo il senso dell'allusione al «senno» che viene da Bologna, città celebre per la sua università); ma il tentativo di Guinizzelli di superare tutti i poeti volgari «per avansare ogn'altro trovatore» non può riuscire là dove si trova Bonagiunta (il riferimento a «l'alta spera / la quale avansa e passa di chiarore» è oscuro, ma potrebbe riferirsi alla produzione poetica di Bonagiunta stesso oppure di un altro poeta considerato più bravo di Guido).

La nuova maniera

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CDE CDE. **Testo:** *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 54-56.

[Bonagiunta Orbicciani a Guido Guinizzelli]

Voi, ch'avete mutata la mainera
de li plagenti ditti de l'amore
de la forma dell'esser là dov'era,
per avansare ogn'altro trovatore, 4
avete fatto como la lumera,
ch'a le scure partite dà sprendore,
ma non quine, ove luce l'alta spera
la quale avansa e passa di chiarore. 8
Così passate voi di sottigliansa,
e non si può trovar chi bene ispogna,
cotant'è iscura vostra parlatura. 11
Ed è tenuta gran dissimigliansa,
ancor che 'l senno vegna da Bologna,
traier canson per forza di scrittura. 14

1. *mainera*: 'modo', 'maniera'.

2. *de... amore*: 'dei piacevoli componimenti (ditti) d'amore'. In it. ant. *dettare* significa 'comporre un testo secondo le regole della retorica'.

3. *de... era*: 'dallo stato in cui si trovava' (usando un lessico di tipo filosofico: *forma*, *essere*).

4. *avansare*: 'superare' (la forma è tipicamente lucchese); *trovatore*: 'poeta'.

5. *como*: 'come'; *lumera*: 'lume'.

6. *partite*: 'parti', 'luoghi'; *sprendore*: 'splendore', in una forma esclusiva della lingua letteraria dei primi secoli.

7. *quine*: 'qui', con epitesi; *alta spera*: letteralmente 'il sole', ma non è chiaro a che cosa si alluda: forse un'autorità poetica maggiore di quella di Guinizzelli (Guittone o lo stesso Bonagiunta).

8. *avansa e passa*: 'supera' (dittologia sinonimica).

9. *Così*: come il sole supera tutte le altre fonti di luce, così Guinizzelli supera tutti gli altri poeti in sottigliezza.

10. *ispogna*: 'esponga'.

11. *cotant(o)*: 'tanto'; *parlatura*: 'modo di esprimersi'.

12. *dissimigliansa*: 'stranezza'.

13. *ancor che*: 'benché'; *Bologna*: in riferimento sia alla provenienza di Guinizzelli, sia al prestigio dell'Università di Bologna.

14. *traier canson*: 'comporre una canzone'; *per forza di scrittura*: 'attraverso la scrittura', alludendo o alla Scrittura, cioè alla Bibbia, dalla quale Guinizzelli e gli altri stilnovisti traggono in effetti un buon numero di immagini e parte del loro lessico, o alle «scritture filosofiche».

La risposta di Guido potrebbe sembrare apparentemente slegata dal sonetto di Bonagiunta: ha infatti i caratteri di un testo di argomento morale rivolto a tutti gli uomini e non a una persona precisa, nel quale si spiega che il vero saggio non dà mai giudizi affrettati e riflette sempre bene su quello che dice; che è folle chi pensa di essere il solo detentore della verità; e che non si deve essere né superbi né sdegnosi. La verità, per Guido, è che come esistono uccelli di ogni tipo così ci sono persone diversamente dotate di intelligenza e capacità di giudizio; per questo si deve evitare di dire ciò che si pensa. Il sonetto sembra essere quindi un modo ironico ed elegante per suggerire a Bonagiunta che avrebbe fatto

meglio a tacere. Ma è soprattutto una rivendicazione della legittimità della *dissimiglianza* e quindi della novità della propria poesia.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CDE CDE (lo stesso della proposta, ma senza ripresa sistematica delle rime). **Testo:** *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 56-57.

[Risposta di Guido Guinizzelli]

Omo ch'è saggio non corre leggero,
ma a passo grada sì com' vol misura:
quand'ha pensato, riten su' pensiero
infin a tanto che 'l ver l'asigura. 4

Foll'è chi crede sol veder lo vero
e non pensare che altri i pogna cura:
non se dev' omo tener troppo altero,
ma dé guardar so stato e sua natura. 8

Volan ausel' per air di straine guise
ed han diversi loro operamenti,
né tutti d'un volar né d'un ardire. 11

Dëo natura e 'l mondo in grado mise,
e fe' despari senni e intendimenti:
perzò ciò ch'omo pensa non dé dire. 14

2. *a passo grada*: 'procede gradualmente';
misura: la misura è il cardine di tutte le
virtù nell'etica aristotelica ed è al centro
del sistema di valori trobadorico (*mezura*).
3. *riten*: 'trattiene'.
4. *infin... asigura*: 'fino a che non è sicuro
che corrisponda alla verità'.
5. *sol*: 'lui solo'.
7. *tener... altero*: 'comportarsi in maniera
troppo superba'.
8. *guardar*: 'considerare'.
9. *ausel'*: 'uccelli'; *air*: 'aria'; *guise*: 'ma-
niere'.

10. *operamenti*: 'modi di agire'.
11. *né... ardire*: 'né tutti hanno (verbo sot-
tinteso) lo stesso modo di volare e lo stesso
coraggio (*ardire*)'.
12. *Dëo... mise*: 'Dio ordinò gradualmente
la natura e il mondo'.
13. *despari*: 'dissimili'; *senni*: 'intelligen-
ze'; *intendimenti*: 'capacità di compren-
sione'.
14. *perzò*: 'perciò'; *ciò... dire*: 'non si de-
ve dire (*omo* è impersonale) quello che si
pensa'. Probabilmente si deve intendere
però: 'non si deve dire precipitosamente'.

La tenzone testimonia il cambiamento in atto e il distacco di Guinizzelli da Bonagiunta e dagli altri poeti della vecchia maniera, come Guittonne. Dante, se l'ha conosciuta, potrebbe averla interpretata come uno spartiacque tra vecchia e nuova maniera e aver preso spunto anche da qui per fondare il proprio canone storiografico, nel quale Bonagiunta è uno dei poeti «al di qua» dello Stilnovo, mentre Guinizzelli è il «padre» della nuova poesia che trova in Dante stesso il suo principale rappresentante.

Nella produzione di Guinizzelli ritroviamo molti temi tipici della tradizione poetica romanza: la descrizione minuziosa dell'innamoramento, il servizio d'amore per la donna concepito come un rapporto feudale, la passione che conduce alla morte, la speranza della ricompensa. Ma è possibile individuare anche alcuni temi che, pur non essendo esclusivi di

Guinizzelli, avranno particolare fortuna tra gli stilnovisti e costituiscono probabilmente la ragione per la quale Dante ha individuato nel bolognese il proprio «padre» letterario. Il miglior esempio è un sonetto interamente dedicato all'elogio della donna amata.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB **Testo:** *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 43-44. ABAB CDE CDE.

Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare
ed asemprarli la rosa e lo giglio:
più che stella d'iana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio. 4
Verde river' a lei rasembro e l'âre,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio. 8
Passa per via adorna, e sí gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede; 11
e non le pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om pò mal pensar fin che la vede. 14

1. *del ver*: 'per davvero', 'effettivamente'.

2. *asemprarli*: 'paragonare a lei'. È il primo di una serie di verbi (*somiglio*, *rasembro*) che indicano la volontà del poeta di trovare dei termini di paragone per la bellezza dell'amata; *rosa*... *giglio*: coppia di fiori spesso menzionati in poesia per la loro bellezza.

3. *più... pare*: 'appare più splendente della stella del mattino'. La *stella d'iana* è Venere, la stella più brillante che compare all'alba.

4. *e... somiglio*: 'e paragono a lei tutto ciò che lassù in cielo è bello'. Utilizza la donna come termine di paragone delle bellezze celesti.

5-8. Dopo aver utilizzato come paragone i fiori, le stelle e gli astri, passa ad altri elementi naturali: la campagna, tutti i colori dei fiori, l'oro, i lapislazzuli (*azzurro*), le pietre preziose (*ricche gioi*).

5. *Verde river(a)*: 'verde campagna'; *rasembro*: 'rassomiglio'; *âre*: 'aria' (da *aire*, con riduzione ad *a*-).

6. *giano*: 'giallo' (dal fr. *jaune*); *vermiglio*: 'rosso brillante'.

7. *per dare*: 'che vanno donate'.

8. *medesmo Amor*: 'Amore stesso'; *per lei*: 'attraverso di lei', perché è la pietra di paragone, cioè la pietra attraverso la quale si verifica la qualità degli altri materiali; *rafina*: 'si perfeziona'.

9. *adorna*: 'bella'; *sí gentile*: 'talmente nobile' (ma nobile in senso spirituale).

10. *abassa*: 'abbatte'; *salute*: gioca con i due significati di *salute*, 'saluto' e 'salvezza'. La donna quando saluta qualcuno lo salva. Il gioco di parole ritorna spesso in Dante.

11. *e... crede*: 'e lo converte alla nostra fede se non è già credente'.

12. *apressare*: 'avvicinare'; *vile*: il contrario di *gentile*, quindi 'privo di nobiltà interiore'.

13. *vertute*: 'potere'.

14. *null'om*: 'nessuno'; *mal pensar*: 'concepire pensieri malvagi'.

Il sonetto è strutturato in due parti. Nelle quartine Guinizzelli elenca una serie di similitudini naturali attraverso le quali intende restituire l'idea della bellezza dell'amata utilizzando un modulo tipico degli elogi poetici mediolatini e romanzeschi; nelle terzine si concentra sugli effetti nobilitanti dell'amore. I motivi principali sono la lode dell'amata (1); il passaggio per via (9); la capacità di rendere umile, grazie alla propria nobiltà

interiore («sì gentile»), l'atteggiamento orgoglioso di coloro che incontra sulla sua strada e ai quali concede il proprio saluto (9-10); la «conversione dei fedeli»: per Guinizzelli la donna è infatti capace di rendere un uomo «de nostra fé se non la crede» (11), cioè di convertire un infedele. Alcuni concetti sono già nel *De amore* di Andrea Cappellano, specie dove si dice chiaramente che l'amore rende umili i superbi e l'uomo nobile e virtuoso; ma qui ritroviamo quasi tutti gli elementi più caratteristici dello Stilnovo, e in particolare il *focus* sulla lode dell'amata, immaginata come un essere dai tratti sovranaturali, in grado di attirare su di sé una devozione paragonabile a quella di un fedele per la divinità e di compiere atti miracolosi che rendono gli uomini virtuosi. L'altro aspetto che più interessa è che l'amore, per Guinizzelli e per gli altri stilnovisti, è un fenomeno che conduce a un **rinnovamento interiore** rendendo degni di accedere a una nobiltà tutta spirituale.

Nel corso del Duecento la civiltà italiana muta profondamente. La nuova borghesia, legata innanzitutto al commercio e alle professioni pubbliche, aspira ormai a posizioni di potere e di egemonia culturale e cerca una legittimazione sociale e ideologica che non dipenda esclusivamente dai legami familiari e di sangue. I poeti stilnovisti, a partire da Guinizzelli, si fanno interpreti di questa istanza e teorizzano la superiorità della nobiltà interiore sulla nobiltà di sangue. Le ragioni sociali sono chiare: Guinizzelli, pur provenendo da una famiglia nobile, è un giudice, un professionista della cultura; Dante è un piccolo borghese che trova nella poesia e nell'arte della parola gli strumenti per affermarsi; Cino da Pistoia è un giurista. Fa eccezione Guido Cavalcanti, che appartiene a una famiglia nobile e non sembra aver esercitato alcuna professione. Gli stilnovisti concepiscono dunque un nuovo tipo di aristocrazia fondata sulla virtù e sui meriti individuali. L'esperienza attraverso la quale si raffina e si manifesta questa nuova nobiltà è l'amore. L'amore e l'animo nobile sono infatti una sola cosa: è il concetto che viene espresso da Guido Guinizzelli nella canzone *Al cor gentil*, che per questa ragione viene spesso considerata il «manifesto» dello Stilnovo.

Nota metrica: Canzone di cinque stanze di endecasillabi e settenari secondo lo schema ABAB cDcEdE. Tutte le stanze sono connesse al modo delle *coblas capfinidas* troba-

doriche, cioè con la ripresa di un elemento lessicale dell'ultimo verso di una stanza all'inizio della successiva.

Testo: *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 26-32.

Al cor gentil¹ rempaira² sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura³;
né fe⁴ amor anti⁵ che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura⁶;
ch'adesso con⁷ fu 'l sole,
sì tosto⁸ lo splendore fu lucente,

5



Figura 1

Guido Guinizzelli, *Al cor gentil*, lettera incipitaria; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, c. 13r.

Amore e nobiltà

¹ *cor gentil*: 'cuore, animo nobile'.

² *rempaira*: 'ritorna'.

³ *come... verdura*: 'come l'uccello selvatico tra gli alberi'.

⁴ *fe*: 'fece', 'cred'.

⁵ *anti*: 'prima' (lat. *ante*). La natura non credè l'amore prima del cuore nobile, né viceversa.

⁶ *natura*: ha funzione di soggetto.

⁷ *adesso con*: 'nel momento in cui', 'non appena'.

⁸ *sì tosto*: 'altrettanto rapidamente'. Viene introdotta un'altra immagine per esprimere sempre lo stesso concetto: il sole è stato creato assieme al suo splendore, come il cuore nobile assieme all'amore.

⁹ *fu davanti*: 'esistette prima'.

¹⁰ *prende... loco*: 'ha la sua sede'; *gentilezza*: 'nobiltà interiore', 'nobiltà d'animo'.

¹¹ *propriamente*: 'naturalmente'.

¹² *come... foco*: nell'ultima comparazione l'amore sta alla nobiltà interiore come il calore allo splendore del fuoco (*clarità di foco*).

né fu davanti⁹ 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco¹⁰
così propriamente¹¹
come calore in clarità di foco¹². 10

Nella stanza successiva Guinizzelli chiarisce la dinamica per la quale l'amore si accende («s'apprende») nel cuore nobile: come il potere («vertute») di una pietra preziosa, che nel Medioevo si riteneva provenisse dalle stelle, non discende in essa prima che il sole l'abbia purificata e resa nobile («anti che 'l sol la faccia gentil cosa») e solo quando il sole tira fuori dalla pietra tutto ciò che è senza nobiltà («poi che n'ha tratto fòre / per sua forza lo sol ciò che li è vile»), la stella può dare energia («valore») alla pietra, così il cuore che la natura crea 'eletto, puro e nobile' («asletto, pur, gentile»), si innamora grazie alla donna, che è proprio come una stella.

¹³ *gentil cor*: come al v. 1.

¹⁴ *vertute*: 'potere'.

¹⁵ *i*: 'qui'.

¹⁶ *vile*: 'privo di nobiltà'.

¹⁷ *valore*: 'energia', 'potere'.

¹⁸ *asletto*: 'eletto' (francesismo).

¹⁹ *a guisa di stella*: 'come una stella'.

Foco d'amore in gentil cor¹³ s'apprende
come vertute¹⁴ in petra preziosa,
che da la stella valor no i¹⁵ discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre 15
per sua forza lo sol ciò che li è vile¹⁶,
stella li dà valore¹⁷:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto¹⁸, pur, gentile,
donna a guisa di stella¹⁹ lo 'nnamora. 20

L'amore, per il fenomeno appena descritto («per tal ragion»), si accende e si situa nell'animo nobile come una fiamma in cima a un candelabro, vi risplende liberamente, luminoso, puro; e non potrebbe fare diversamente, giacché l'amore, come il fuoco, è violento. E poiché l'amore è come un fuoco, la natura vile lo contrasta come l'acqua fa con il fuoco, che è caldo, per la sua freddezza. Al contrario, l'amore prende dimora nell'animo nobile, come nel luogo che è più appropriato alla sua natura, come il diamante nelle miniere di ferro.

²⁰ *doplero*: 'candelabro' (gallicismo).

²¹ *splendeli*: 'vi risplende'.

²² *al su' diletto*: 'liberamente', 'a proprio piacere'.

²³ *clar*: 'luminoso'.

²⁴ *sottile*: 'puro'.

²⁵ *li stari(a)*: 'vi starebbe' (condizionale siciliano).

²⁶ *fero*: 'violento'.

²⁷ *prava*: 'vile', 'ignobile'.

²⁸ *recontra*: 'contrasta'.

²⁹ *aigua*: 'acqua' (provenzalismo).

³⁰ *freddura*: 'freddo'.

³¹ *riviera*: 'dimora'.

³² *adamàs*: 'diamante'.

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero²⁰:
splendeli²¹ al su' diletto²², clar²³, sottile²⁴,
no li stari²⁵ altra guisa, tant' è fero²⁶. 25
Così prava²⁷ natura
recontra²⁸ amor come fa l'aigua²⁹ il foco
caldo, per la freddura³⁰.
Amore in gentil cor prende riviera³¹
per suo consimel loco
com' adamàs³² del ferro in la minera. 30

Nella quarta stanza l'intenzione sociale della canzone si fa più esplicita. Poiché l'amore si accende solo negli uomini naturalmente di-

sposti, al contrario non può diventare davvero nobile chi non possiede meriti individuali.

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis' omo alter: «Gentil per sclatta³³ torno»;
lui semblo³⁴ al fango, al sol gentil valore:
ché³⁵ non dé dar om fé³⁶ 35
che gentilezza sia fòr di coraggio³⁷
in degnità d'ere³⁸
sed a vertute non ha gentil core,
com' aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore. 40

Nelle ultime due stanze diviene evidente che l'identità tra amore e nobiltà d'animo si realizza solo tramite la mediazione della donna. Il concetto è espresso attraverso una complessa comparazione tra il modo in cui Dio risplende sugli angeli («la 'ntelligenza del cielo»), facendo sì che essi gli obbediscano («a lui obedir tole») nell'atto di ruotare i cieli («e 'l ciel volgiando») e ottenendo in tal modo, immediatamente («al primero»), una perfetta beatitudine («beato compimento») e il modo in cui la donna amata, poiché risplende negli occhi del suo amante d'animo nobile («poi che <n> gli occhi splende / del suo gentil») dovrebbe («dovria») fare sì che egli abbia voglia («talento») di obbedirle continuamente («che mai di lei obedir non di disprende»).

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo
Deo criator piú che <n> nostr'occhi 'l sole³⁹:
ella⁴⁰ intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole⁴¹;
e consegue⁴², al primero, 45
del giusto Deo beato compimento,
cosí dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che <n> gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende⁴³. 50

Guinizzelli sembra rendersi conto che la comparazione tra Dio e la donna è troppo ardita e immagina nell'ultima strofa di poter essere rimproverato per questo da Dio stesso. La giustificazione è però nei fatti una nuova celebrazione della donna, alla quale il poeta si rivolge direttamente: è stato il suo aspetto angelico ad aver generato l'innamoramento.

Donna⁴⁴, Deo mi dirà: «Che presomisti⁴⁵?»,
siando⁴⁶ l'alma⁴⁷ mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti⁴⁸ e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti⁴⁹:
ch'a⁵⁰ Me conven⁵¹ le laude⁵² 55
e a la reina del regname degno⁵³,

³³ sclatta: 'stirpe'.

³⁴ semblo: 'paragono'.

³⁵ ché: 'poiché'.

³⁶ fé: 'fede'.

³⁷ coraggio: 'cuore'.

³⁸ degnità d'ere: 'privilegio di erede'.

³⁹ piú... sole: 'più di quanto non risplenda il sole ai nostri occhi'.

⁴⁰ ella: l'intelligenza, gli angeli; suo fattor: 'suo creatore', Dio; oltra 'l cielo: 'che si trova al di sopra dei cieli', nell'Empireo.

⁴¹ tole: 'prende'.

⁴² consegue: 'ottiene'.

⁴³ disprende: 'desiste'.

⁴⁴ Donna: vocativo.

⁴⁵ presomisti: 'pretendesti'.

⁴⁶ siando: 'essendo' (forma di tipo settentrionale).

⁴⁷ alma: 'anima' (forma esclusiva della lingua poetica).

⁴⁸ passasti: 'oltrepassasti'.

⁴⁹ e... semblanti: 'e hai utilizzato me come termine di paragone (per semblanti) per un amore vano, terreno (in vano amor)'.

⁵⁰ ch(e): 'poiché'.

⁵¹ conven: 'si addice'.

⁵² laude: 'lodi' (si chiamano laudi componimenti religiosi in lode di Dio, della Madonna o dei Santi).

⁵³ reina... degno: 'la regina del regno dei cieli', la Vergine Maria.

⁵⁴ *per... fraude*: 'grazie alla quale cessa ogni inganno (*fraude*)'.

⁵⁵ *Li*: 'gli', a Dio.

⁵⁶ *porò*: 'potrò'.

⁵⁷ *Tenne... sembianza*: 'ebbe l'aspetto di un angelo'.

⁵⁸ *non... fallo*: 'non fu un mio peccato'.

⁵⁹ *amanza*: 'amore' (occitanismo).

per cui cessa onne fraude⁵⁴.

Dir Li⁵⁵ porò⁵⁶: «Tenne d'angel sembianza⁵⁷
che fosse del Tuo regno;

non me fu fallo⁵⁸, s'in lei posi amanza⁵⁹». 60

La canzone, caratterizzata da un ricco sistema di comparazioni che procede dagli elementi naturali fino alle sfere celesti e alla divinità stessa, da un linguaggio limpido e preciso e da una tecnica argomentativa logica e consequenziale, espone i due concetti fondamentali che ritroveremo anche negli altri stilnovisti e soprattutto in Dante: amare nobilmente significa possedere delle qualità morali individuali che ci distinguono da tutti gli altri uomini. E questo tipo di amore scatta solo se interviene **la mediazione di una donna** diversa da tutte le altre che ha l'aspetto e la virtù di un angelo.

Nel *corpus* di Guinizzelli, oltre ai testi che cantano la lode della donna e la nobiltà di spirito che si raffina nell'amore, ritroviamo altri due tipi di componimenti. Innanzitutto c'è il registro tragico e doloroso, che è caratteristico di Cavalcanti ed è praticato intensamente dal Dante giovane. Ma Guinizzelli scrive inoltre un paio di sonetti di registro comico (*Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, cioè 'cappuccio di pelliccia di vaio', e *Volvol te levi, vecchia rabbiosa*, 'ti porti via un vortice, vecchia infoiata'), una via poetica che anche Dante pratica occasionalmente (vd. *infra*, Capitolo 5).

■ 4. Guido Cavalcanti: il poeta e il filosofo

Dopo Guinizzelli, nel Chigiano il posto d'onore accanto a Dante è occupato da Guido Cavalcanti. Nato a Firenze verso il 1259 da una importante famiglia magnatizia, nel 1300 prende parte ad alcuni scontri con i Donati, una famiglia di parte nera fieramente avversa ai Cavalcanti, schierati con i guelfi bianchi: è per questo condannato all'esilio dai priori di Firenze, tra i quali figura anche Dante Alighieri. Muore probabilmente in esilio nell'agosto del 1300, lo stesso anno in cui è ambientato il viaggio di Dante nella *Commedia*. Le fonti più antiche non lo descrivono come un poeta ma come **un filosofo**, probabilmente in ragione della complessità teorica della sua canzone più celebre, *Donna me prega*. Dante gli dedica la *Vita nuova*, definendolo il suo «primo amico»; e i manoscritti e le stampe antiche trasmettono vari testi in dialogo fra i due, tra cui una risposta di Guido al primo sonetto del libro, *A ciascun'alma presa e gentil core* (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §5). Il testo più importante è il sonetto di Dante *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, dove immagina un viaggio fantastico in compagnia di Guido, Lapo Gianni e delle donne da loro amate.

In questa fase giovanile Dante e Guido sono molto vicini sul piano stilistico, in particolare per le modalità di rappresentazione di alcuni motivi ricorrenti: l'effetto che la donna produce sugli uomini; la dichiarazione dell'impossibilità di esprimere compiutamente la lode dell'amata; la fenomenologia delle emozioni e delle passioni. A un certo punto tra Dante e Guido potrebbe essersi verificata una rottura: non si sa se per ragioni politiche, filosofiche o ideologiche. Certo è che Dante colloca all'Inferno il padre di Guido, Cavalcante de' Cavalcanti, posizionandolo tra gli epicurei,

cioè tra coloro che ritengono che l'anima dell'uomo muoia assieme al corpo; alludendo forse anche a uno scetticismo dell'amico in materia religiosa. Ed è questa l'immagine di Guido recepitata nel Trecento: in una novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (giornata VI, novella 9) Cavalcanti è descritto come «un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale»; ma si aggiunge anche che «teneva della oppinione degli epicuri» ('aderiva alle opinioni degli epicurei'), al punto che il popolo era convinto che tutti i suoi ragionamenti fossero rivolti «in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse» ('solo alla ricerca della non esistenza di Dio'). Non sappiamo se Cavalcanti fosse realmente ateo e materialista; ma è forse questa l'immagine che voleva trasmettere Dante nella *Commedia*. In ogni caso, la fama di Cavalcanti cresce nel Trecento accanto a Dante.

Nel sonetto di Guinizzelli *Io vo' [glio] del ver la mia donna laudare* abbiamo già trovato il motivo della lode della donna. In *Chi è questa che vèn* scopriamo una scenografia molto simile (la descrizione del passaggio dell'amata, gli effetti che produce su coloro che la guardano); tuttavia, dopo aver dispiegato le più alte lodi possibili (la donna è umile, si oppone alla superbia, è la regina di tutte le virtù, è la dea della bellezza), Cavalcanti pone l'accento su un altro aspetto: l'incapacità del poeta di descrivere compiutamente il fenomeno al quale assiste. Il sonetto si apre con una citazione biblica; nel *Cantico dei Cantici* (6, 9) si dice infatti della sposa: «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens» ('Chi è questa che sorge come aurora'). E tutta la raffigurazione, in fondo, è di **matrice biblica**, perché anche la sposa del *Cantico* è bella e terribile: «pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata» ('bella come la luna, fulgida come il sole, terribile come schiere a vessilli spiegati'). Benché tutta la poesia lirica medievale sia costellata di citazioni bibliche, negli stilnovisti il riutilizzo è più intenso e costante.

Accanto alla donna compare la personificazione di Amore, che è diffusa in tutta la poesia romanza ma che solo in Cavalcanti, in Dante e negli altri stilnovisti assume i tratti di un vero e proprio personaggio.

Nota metrica: Sonetto su schema ABBA **Testo:** *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 91-93. ABBA CDE EDC.

Chi è questa che vèn¹, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre²
e mena³ seco⁴ Amor, sì che parlare
null'omo⁵ pote⁶, ma ciascun sospira? 4
O Deo, che sembra quando li occhi gira!
dical⁷ Amor, ch'i' noi⁸ savria⁹ contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare¹⁰,
ch'ogn'altra ver' di lei¹¹ i' la chiam' ira¹². 8
Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra. 11
Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propriamente n'aviàn canoscenza. 14

¹ *Chi... vèn*: ripresa biblica (*Cantico*, 6, 9); *mira*: 'guarda'.

² *che... âre*: l'aria sembra tremare per effetto dell'intensità della luce: è il fenomeno ottico noto come scintillazione; *chiaritate*: 'chiarezza' (nella forma più vicina al lat. *claritas*).

³ *mena*: 'conduce'.

⁴ *seco*: 'con sé' (forma diffusa in it. ant., come *meco* 'con me').

⁵ *null'omo*: con *omo* impersonale, quindi 'nessuno'.

⁶ *pote*: 'può'.

⁷ *dical*: 'lo dica'.

⁸ *noi*: 'non lo'.

⁹ *savria*: 'saprei'; condizionale di tipo siciliano (come *poria* 9).

¹⁰ *cotanto... pare*: 'mi appare evidentemente (*mi pare*) come una donna in tal misura (*cotanto*) umile'. La costruzione con genitivo qualificativo (*donna d'umiltà*) è diffusa in it. ant.

¹¹ *ver' di lei*: 'a confronto di lei'.

¹² *ira*: 'sdegno', 'superba indifferenza' verso l'amore e l'amante (come in occitano). La donna incarna il sentimento contrario.



Figura 2

Guido Cavalcanti in una illustrazione della nona novella della VI giornata del *Decameron*, di cui è protagonista; Parigi, Bibliothèque nationale de France, It. 63, f. 203v.

In Cavalcanti si accentua la tendenza della poesia romanza a trasferire il discorso dall'esterno (la lode della donna, la descrizione della natura, il racconto degli eventi) all'interno (gli stati d'animo del poeta). Nel sonetto *L'anima mia*, ad esempio, il mondo è quasi cancellato: non c'è nessun riferimento alla donna e tutto si svolge in una dimensione astratta. I personaggi principali sono l'anima (che rappresenta l'esistenza stessa del poeta), il cuore (che denota la capacità di provare amore) e gli spiriti, vale a dire la personificazione dei fluidi sottili esalati dal sangue che secondo la fisiologia antica dirigono le funzioni vitali; l'unico evento descritto è la battaglia che si svolge tra loro nel momento in cui l'anima non riesce a sopportare l'amore e si sente morire. I riferimenti al mondo esterno sono estremamente limitati: ci sono gli occhi, dai quali si immagina che abbia origine la «battaglia» perché è attraverso gli occhi che passa l'immagine della persona amata; c'è il «colpo», cioè l'effetto che produce sull'amante l'impatto con l'idea, con l'immagine dell'amata. E c'è infine un pubblico del tutto indeterminato al quale il poeta si rivolge nella seconda terzina immaginando che chiunque lo vedrà, anche la persona più allegra al mondo, non potrà evitare di piangere di compassione guardandolo morire.

Nota metrica: Sonetto su schema ABBA BAAA CDD DCC (del tutto eccezionale). **Testo:** *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 97-98.

L'anima mia vilment' è sbigotita
de la battaglia ch'è l'ave dal core:
che s'ella sente pur un poco Amore
più presso a lui che non sòle, ella more.

4

Sta come quella che non ha valore,
ch'è per temenza da lo cor partita;
e chi vedesse com' ell'è fuggita
diria per certo: «Questi non ha vita».

8

Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
sí che del colpo fu strutta la mente.

11

1. vilment(e): per gli stilnovisti la *viltà* è il contrario della *nobiltà*; *sbigotita*: 'sgomenta'.
2. ave: 'ha', 'riceve'.
- 3-4. che... more: 'che se l'anima sente soltanto (pur) che l'amore si trova più vicino (presso) del solito (che non sòle), muore'.
5. valore: 'forza' (come al v. 10).

6. temenza: 'timore'.
8. diria: 'direbbe', condizionale di tipo siciliano, diffuso nella poesia antica (come al v. 14, *piangeria* per 'piangerebbe').
9. in pria: 'dapprima', 'prima di tutto'.
10. immantenente: 'immediatamente'.
11. sí che: 'cosicché'; *strutta*: 'distrutta'.

Qualunqu'è quei che più allegrezza sente,
se vedesse li spirti fuggir via,
di grande sua pietate piangeria.

14

Il fulcro di una poesia come questa è quindi l'interiorità del poeta. Ma sarebbe sbagliato considerarla una poesia intima e ripiegata su sé stessa. C'è invece una forte tensione comunicativa e c'è la volontà di cercare un contatto diretto con un pubblico. È questo il senso dell'appello contenuto negli ultimi versi: Cavalcanti sa di avere dei lettori e sa di poterli commuovere raccontando solo ed esclusivamente ciò che accade nella sua anima.

La descrizione dello svenimento in *L'anima mia* è ottenuta ricorrendo alla nozione di *spirito* della fisiologia antica e medievale; in *Chi è questa che vèn* abbiamo trovato invece una traduzione in versi del fenomeno ottico della scintillazione. Negli stilnovisti si nota infatti, rispetto ai poeti precedenti, un più intenso utilizzo della **terminologia scientifica e filosofica**. Questo fenomeno trova il suo culmine in *Donna me prega*, il componimento più celebre di Cavalcanti e in assoluto una delle canzoni più importanti della letteratura italiana dei primi secoli. È citata da Dante nel *De vulgari eloquentia* come esempio sommo di composizione; e la tradizione manoscritta conferma l'idea che la canzone venisse letta in stretta relazione a Dante: in vari testimoni antichi è infatti collocata assieme alla *Vita nuova* e alle canzoni di Dante. Nel Chigiano è tra le canzoni di Cavalcanti che precedono immediatamente il libro dantesco.

Poesia e filosofia

Abbiamo già visto che nella poesia italiana il discorso in versi sulla fenomenologia amorosa era stato svolto principalmente in forma di tenzone. A partire dai siciliani le domande fondamentali sono quasi sempre le stesse: se l'amore è visibile o invisibile, qual è la sua origine e quali effetti produce sugli amanti. Tali questioni erano parte integrante della tradizione cortese. Il *De amore* di Andrea Cappellano si apre ad esempio con una celebre e fortunata definizione della natura «fisica» della passione amorosa: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri» (I 1 1: 'L'amore è una passione innata che procede per visione e per incessante pensiero di persona dell'altro sesso, per cui si desidera soprattutto godere l'amplesso dell'altro, e nell'amplesso realizzare concordemente tutti i precetti dell'amore'). Anche la trattatistica medica aveva elaborato descrizioni puntuali della passione e in particolare dell'amore come esperienza patologica, definito in termini simili a quelli di Andrea Cappellano. La **descrizione di Amore** era quindi fra i temi irrinunciabili per un poeta d'amore in volgare. *Donna me prega* costituisce tuttavia un esempio unico per il rigore formale, per l'utilizzo della terminologia aristotelico-scolastica e per la dichiarata volontà di ragionare sull'amore in termini di filosofia naturale.

La prima stanza funziona da proemio ed espone la ragione, l'argomento, i destinatari e le modalità del canto: il poeta compone perché una donna glielo chiede; parla d'amore, definito «accidente»; si rivolge a persone d'animo nobile e competenti e afferma di voler dimostrare attraverso la filosofia naturale le principali caratteristiche dell'amore. Guido spiegherà

dunque: a) dove si trova amore; b) da chi o cosa venga creato; quali siano: c) la sua virtù, d) la sua potenza, e) l'essenza, f) il movimento (o il dinamismo) e g) il «piacimento», e infine h) se sia visibile. Queste otto questioni vengono affrontate nelle stanze successive. Compare anche qui, in apertura, l'idea di aristocrazia dello spirito tipica dello Stilnovo: solo chi non ha *basso core* può comprendere il discorso sull'amore.

Nota metrica: Canzone di cinque stanze di quattordici endecasillabi e un congedo di cinque. Ciascuna stanza è formata da piedi e volte legati da una fitta trama di rime e rime al mezzo in terza, quinta o nona posizione. Lo schema è (tra parentesi le rime

interne; il numero dopo la lettera che rappresenta la rima indica la posizione sillabica): (a₃)B(c₃)(c₉)D(d₃)E (a₃)B(c₃)(c₉)D(d₃)E F(f₃)G(g₃)HH F(f₃)G(g₃)HH.

Testo: *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 139-151 (con una modifica al v. 19).

Donna me prega, – per ch'eo voglio dire
d'un accidente – che sovente – è fero
ed è sì altero – ch'è chiamato amore:
sì chi lo nega – possa 'l ver sentire!
Ed a presente – conoscente – chero, 5
perch'io no spero – ch'om di basso core
a tal ragione porti canoscenza:
ché senza – natural dimostramento
non ho talento – di voler provare
là dove posa, e chi lo fa creare, 10
e qual sia sua vertute e sua potenza,
l'essenza – poi e ciascun suo movimento,
e 'l piacimento – che 'l fa dire amare,
e s'omo per veder lo pò mostrare.

1. *eo*: forma arcaica per 'io', diffusa in poesia.

2. *accidente*: ha sia il significato generico di 'evento fortuito, imprevisto' sia quello filosofico di 'ciò che non appartiene all'essenza' di qualcosa. Se l'amore è un accidente e non una sostanza, non si tratta «realmente» di un dio (il che è inconcepibile per un poeta cristiano medievale); ma Cavalcanti vuole anche sottolineare la natura propriamente accidentale; *sovente*: 'spesso'; *fero*: 'violento', 'feroce'.

3. *sì altero*: 'così nobile' o 'così superbo'; *ch'è... amore*: dipende da *accidente*: 'un accidente che è chiamato amore'.

4. *sì*: 'cosicché'; *chi lo nega*: chi nega che sia come è stato definito.

5. *a presente*: 'ora', 'in questa occasione'; *conoscente*: 'una persona in grado di capire'; *chero*: 'chiedo' (da *cherere*, lat. *quaero*).

6. *om*: 'qualcuno'; *di basso core*: 'di animo vile, non nobile'.

7. *a... canoscenza*: 'possa conoscere tale ragionamento (ragione)'.

8. *ché*: 'poiché'; *natural dimostramento*: 'le argomentazioni proprie della filosofia naturale'.

9. *talento*: 'desiderio'; *provare*: 'dimostrare con prove'.

10. *là dove posa*: 'dove ha sede'; *chi... creare*: 'chi lo fa nascere'.

11. *vertute*: 'capacità in atto'; *potenza*: 'capacità potenziali'.

12. *essenza*: 'ciò che una cosa è per sé stessa'; *movimento*: 'la dinamica interna dell'amore', oppure 'le dinamiche che provoca l'amore'.

13. *piacimento*: 'bellezza' (gallicismo) o 'godimento'; *che... amare*: 'che fa sì che gli si dia il nome di amore'.

14. *e... mostrare*: 'e se lo si può (omo è impersonale) rappresentare (*mostrare*) visibilmente (*per veder*)'.

Nella seconda stanza Guido spiega che l'amore nasce dalla vista dell'oggetto amato che, come tutto ciò che viene percepito dai sensi, secondo la fenomenologia aristotelica accolta nel Medioevo, viene accolto nella memoria, una delle parti dell'anima sensitiva dell'uomo. Cavalcanti descrive questo processo come un passaggio della luce attraverso un corpo trasparente; ma spiega subito che l'amore è in realtà radicalmente diverso dalla luce, perché proviene da una «scuritate» derivante a sua volta da Marte, che può essere intesa come riferimento alla *virtus irascibilis*, ossia il desiderio troppo ardente di possedere. L'amore è quindi un semplice nome, giacché il termine che lo designa è arbitrario, è una operazione dell'anima e dipende dal libero consentimento degli amanti.

In quella parte – dove sta memoria 15
 prende suo stato, – sí formato, – come
 diaffan da lume, – d'una scuritate
 la qual da Marte – vène, e fa demora;
 elli è creato, – è da sensato, – nom'è,
 d'alma costume – e di cor volontate. 20
 Vèn da veduta forma che s'intende,
 che prende – nel possibile intelletto,
 come in subietto, – loco e dimoranza.
 In quella parte mai non ha possanza
 perché da qualitate non descende: 25
 resplende – in sé perpetüal effetto;

15. *memoria*: secondo Aristotele la memoria ha sede nell'anima sensitiva.

16. *prende suo stato*: 'si stabilisce'; *sí formato*: 'che ha preso forma tale'.

17. *diaffan da lume*: 'come quella che prende un corpo trasparente (*diaffan*) attraversato dalla luce (*da lume*)'.

17-18. *scuritate... vène*: il paragone con la luce viene immediatamente rovesciato, perché l'amore nasce in realtà da una 'oscurità', cioè dalla *virtus irascibilis*, il desiderio smodato di possesso dei beni piacevoli, che si credeva originato dall'influsso del pianeta Marte; *fa demora*: 'e resta a dimorare'.

19. *elli*: l'amore; *è creato*: in quanto accidente; *è da sensato*: 'proviene dal contenuto della sensazione (*sensato*)'; *nom'è*: 'è un puro nome' (un accidente, non un dio).

20. *alma costume*: 'consuetudine dell'anima sensitiva'; *cor volontate*: 'volontà (o desiderio) del cuore'.

21. *Vèn... intende*: 'proviene da un'immagine percepita dalla vista (*veduta forma*) che diviene oggetto di intellesione (*che s'intende*)'. Descrive il processo di formazione della conoscenza attraverso la vista, proprio della dottrina aristotelica.

22-23. *che... dimoranza*: 'che prende posto e dimora (*loco e dimoranza*) nell'intelletto possibile (*nel possibile intelletto*) come nel luogo che gli è proprio (*subietto*)'. Per Aristotele l'intelletto possibile è la parte dell'intelletto umano dove risiede la capacità di intendere.

24. *In quella parte*: nell'intelletto possibile; *non ha possanza*: 'non si posa'. Vuole dire che l'intelletto resta concettualmente separato dalle forme che percepisce e che quindi l'amore, come tutte le altre forme, vi trova *loco e dimoranza*, ma solo temporaneamente.

25. *perché... descende*: 'perché l'intelletto possibile non dipende dalle qualità dei sensi che consentono la percezione delle forme'.

26. *resplende... effetto*: 'nell'intelletto possibile (*in sé*) risplende un effetto perpetuo'. L'intelletto, quindi, risplende, a differenza dell'amore che proviene da una *scuritate*. L'effetto è perpetuo perché l'intelletto, secondo Aristotele, è sempre in azione. Ma potrebbe esserci un riferimento alla dottrina dell'unicità ed eternità dell'intelletto riconducibile alla corrente detta averroista (dal nome del filosofo arabo Averroè) dell'aristotelismo medievale.

non ha diletto – ma consideranza;
sí che non pote largir simiglianza.

spesso accostata a dottrine materialistiche e in quanto tale condannata dalla Chiesa. Da qui dipende la tesi dell'eterodossia di Cavalcanti.

27. *non... consideranza*: 'non ha in sé dilettazione sensibile (*dilettanza*), ma

solo capacità di esaminare ragionando (*consideranza*)'.

28. *sí... simiglianza*: 'cosicché non esiste nulla al quale si possa rassomigliare (*largir simiglianza*)': Il soggetto potrebbe essere sia l'amore sia l'intelletto possibile.

Nelle stanze successive Guido affronta questioni ancora più complesse e sancisce in particolare la separazione tra la ragione e l'amore, descritto come un sentimento smisurato e irrefrenabile che priva l'uomo del dominio su sé stesso, distogliendolo dalla contemplazione del sommo bene e dall'esercizio della filosofia. È questo probabilmente il punto sul quale Dante e Cavalcanti sono più distanti: per Dante, già al tempo in cui termina di scrivere la *Vita nuova*, l'amore deve essere sempre accompagnato dal «fedele consiglio de la ragione» (vd. Epoca 2, Capitolo 1, §5).

La realtà e la morte

Il tema della morte ricorre con frequenza nella poesia di Cavalcanti, ma non tutte le descrizioni della fine della vita sono letterarie. La produzione degli stilnovisti si contraddistingue anche perché questo gruppo di amici parla spesso in versi di cose vere come l'amicizia e di eventi reali dei quali non sappiamo più nulla; e in un caso, forse, parla anche della morte del poeta. La ballata *Perch'i' no spero*, per esempio, potrebbe essere stata scritta in un momento in cui Cavalcanti aveva delle ragioni per sentire davvero vicina la morte; forse prima della partenza per uno dei suoi viaggi o forse al tempo dell'esilio, quando si ammala e muore, probabilmente per le conseguenze di una febbre malarica. Ma è ancora più interessante notare che il testo è costruito come un «testamento». La poesia medievale, infatti, non è influenzata solo da modelli che oggi chiameremmo letterari: ci sono quindi testi scritti come una lettera, come un testamento, come un epitaffio.

¹ *spero*: ha il senso di *sperare* in latino: 'mi aspetto' (è il senso che si conserva ancora oggi in spagnolo).

² *ballatetta*: vezzeggiativo, con il poeta che si rivolge direttamente al testo.

³ *leggera e piana*: 'veloce e lieve'. La ballata è rappresentata come un messaggero che deve spostarsi rapidamente.

⁴ *molto onore*: 'molta buona accoglienza'.

⁵ *si sbatte forte*: descrive l'aumento del battito cardiaco.

Nota metrica: Ballata con ripresa di sei versi (schema Wxxyyz) e quattro stanze di endecasillabi e settenari su schema AB AB Bccddz.

Testo: *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 172-176.

Perch'i' no spero¹ di tornar giammai,
ballatetta², in Toscana,
va' tu, leggera e piana³,
dritt' a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore⁴.

[...]

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sí, che vita m'abbandona;
e senti come 'l cor si sbatte forte⁵
per quel che ciascun spirito ragiona.

Tanto è distrutta già la mia persona⁶,
 ch'i non posso soffrire⁷:
 se tu⁸ mi vuoi servire,
 mena l'anima teco⁹
 (molto di ciò ti prego¹⁰)
 quando uscirà del core.

25

⁶ persona: 'corpo'.⁷ soffrire: 'resistere'.⁸ tu: la ballata.⁹ teco: 'con te'.¹⁰ prego: 'prego'.

In questi versi e poi nella conclusione della ballata, il poeta si rivolge alla propria anima pregandola di onorare la donna quando si troverà in sua presenza. È una modalità che ricorda la *commendatio animae* ('raccomandazione all'anima') dei testamenti medievali, con la quale il morente affidava la propria anima a Dio (Giunta).

■ 5. Gli altri stilnovisti: Cino da Pistoia e Lapo Gianni

Il canone del manoscritto Chigiano conta ancora due nomi rilevanti: Cino da Pistoia e Lapo Gianni. Lapo, da identificare probabilmente con Lapo Gianni de' Ricevuti, notaio e giudice fiorentino attivo in Toscana, a Bologna e a Venezia tra gli anni Novanta del Duecento e il 1328, è un poeta particolarmente prossimo, per temi e stile, a Guinizzelli e al Dante giovane del tempo della *Vita nuova*. Viene citato nel *De vulgari eloquentia* tra coloro che hanno raggiunto l'eccellenza del volgare accanto a Dante stesso e a Cino da Pistoia. Guittoncino de' Sinibuldi detto Cino, nato a Pistoia attorno al 1270 da una famiglia ricca e nobile di parte nera, studiò a Bologna e diventa giudice nel 1292. È uno dei più rilevanti giuristi del suo tempo e ricopre importanti incarichi pubblici; è in Francia, subisce l'esilio, rientra in patria nel 1306 per poi muoversi verso Siena, la Marca, Perugia e Napoli. Muore nel 1336. La sua produzione poetica è strettamente intrecciata a quella di Dante: Cino risponde forse (come Cavalcanti) al primo sonetto poi incluso nella *Vita nuova*; scambia con l'Alighieri numerosi sonetti, scrive una canzone per consolarlo della morte di Beatrice e un'altra per la scomparsa dell'amico. E in generale utilizza lessico, temi, motivi, immagini che sono propri anche e soprattutto di Dante, dal quale viene elogiato nel *De vulgari eloquentia*. Cino svolge inoltre un ruolo cardinale per la poesia italiana poiché è soprattutto attraverso di lui che Petrarca riprende e sviluppa la tradizione lirica duecentesca.

Nella canzone per la morte di Dante (1321), scritta quando la *Commedia* era di certo già ampiamente nota, Cino da Pistoia offre un'immagine di sintesi tra il poeta d'amore della poesia lirica e il poeta divino del «poema sacro». Morto Dante, nessun altro potrà salire sull'*alto monte*, che è forse quello del Purgatorio (e infatti al v. 10 si allude al pentimento). Abbiamo già visto, con la ballata-testamento di Cavalcanti, che la poesia medievale utilizza spesso modelli extraletterari. Questa canzone, ad esempio, è anche una preghiera rivolta a Dio affinché l'anima di Dante possa trovare posto in Paradiso accanto a Beatrice. Dal punto di vista della storia dello Stilnovo, è degno di interesse che Cino parli di uno «stil del nostro ragionare», cioè dello stile suo e di Dante.

Canzone
per la morte di Dante

Nel finale la canzone assume invece il tono dell'invettiva (seguendo l'esempio della *Commedia*): Cino invia il testo a Firenze accusando la città di aver scacciato il poeta ed elogiando Ravenna perché «serba / il tuo tesoro», il vero tesoro di Firenze, cioè le spoglie mortali di Dante.

¹ *costa*: 'fianco'.

² *alto monte*: il monte della poesia o forse quello del *Purgatorio* dantesco.

³ *montare*: 'salire'.

⁴ *poi... ingegno*: 'dopo che ogni ingegno ha le ali spezzate'.

⁵ *fonte*: la fonte della poesia.

⁶ *ne... errare*: 'nella cui acqua ciascuno poteva riconoscere i propri errori'. Potrebbe essere un riferimento alla poesia della *Commedia*, che Dante scrive esplicitamente perché gli uomini correggano il proprio comportamento peccaminoso.

⁷ *se... segno*: 'guardare nella giusta direzione', quindi 'giudicare correttamente'.

⁸ *ch(e)... colca*: 'che sei ben disposto (*benigno*) a perdonare chiunque (*ciascun*) muore (*si colca*) pentito (*col pentir*)'.

⁹ *anima bivolca*: l'anima di Dante, detta *bivolca*, cioè *bifolca*, 'contadina', nel senso di 'coltivatrice' di amore. Ma anche qui potrebbe esserci un riferimento alla *Commedia*, il cui titolo, secondo quanto afferma Dante stesso nell'*Epistola a Cangrande*, viene da *comos*, 'villaggio', e *oda*, 'canto'.

¹⁰ *ricovera*: 'accogli'.

Nota metrica: Canzone di tre stanze su schema ABbC ABbC CDdEE.

Testo: *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 687-690.

Su per la costa¹, Amor, de l'alto monte²,
drieto a lo stil del nostro ragionare
or chi potrà montare³,
poi che son rotte l'ale d'ogni ingegno⁴?
I' penso ch'egli è secca quella fonte⁵ 5
ne la cui acqua si potea specchiare
ciascun del suo errare⁶,
se ben volén guardar nel dritto segno⁷.
Ah vero Dio, ch'a perdonar benegno
sei a ciascun che col pentir si colca⁸, 10
quest'anima bivolca⁹,
sempre stata d'amor coltivatrice,
ricovera¹⁰ nel grembo di Beatrice.

■ 6. Verso Dante e Petrarca

La frattura tra antico e nuovo sancita dal Chigiano non è definitiva; Guittone e i siciliani continueranno infatti ad avere un peso rilevante nel Trecento. Tuttavia il Chigiano inaugura una stagione nuova della poesia italiana. I poeti preferiti del Chigiano – gli stilnovisti, appunto, con Dante e Cino da Pistoia in testa – sono quelli che influenzano maggiormente Petrarca. La presenza nel Chigiano della *Vita nuova* e delle canzoni dantesche è poi particolarmente significativa, poiché tanto le rime quanto il prosimetro avranno un ruolo decisivo per lo sviluppo della poesia del Trecento: la *Vita nuova* perché su quel libro Petrarca modella, in parte, il racconto del *Canzoniere*, riprendendo ad esempio l'idea di cantare prima in vita e poi in morte della donna amata; le canzoni perché dal punto di vista stilistico e contenutistico i maggiori poeti trecenteschi adotteranno sia per il canto amoroso sia per il canto morale il modello della canzone tragica dantesca, intrecciandolo con quello della *Commedia*. Chi scrive d'amore e di virtù, a partire dal Trecento, lo fa mettendosi nel solco di una nuova tradizione che inizia con i poeti che chiamiamo stilnovisti ed è sancita dal canone del Chigiano.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

I componimenti di Bonagiunta Orbicciani e la risposta di Guinizzelli si leggono in: BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Aldo Menichetti, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2012. Le rime di Guido Guinizzelli sono state più volte pubblicate: l'edizione di riferimento è quella contenuta nei *Poeti del Duecento* (vol. II, pp. 447-485). L'ed. critica delle poesie di Cavalcanti è stata pubblicata da Guido Favati (GUIDO CAVALCANTI, *Le rime*, a cura di Guido Favati, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957). Non esiste invece un'edizione critica completa di Cino da Pistoia. I testi si citano tutti dalla più recente antologia completa degli stilnovisti: *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Salerno Editrice, Roma, 2012.

Letture critiche

Un aggiornato profilo critico degli stilnovisti è: DONATO PIROVANO, *Il Dolce Stil novo*, Salerno Editrice, Roma, 2014. Il dibattito sullo Stilnovo è stato molto ampio, a partire dalla *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis (1870-1871). Si veda almeno: MARIO MARTI, *Storia dello stil nuovo*, Milella, Lecce, 1973; GUIDO FAVATI, *Inchiesta sul dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1975; EMILIO PASQUINI, *Il «Dolce stil novo»*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma, 1995, vol. I, pp. 649-721. Di particolare interesse il saggio di AURELIO RONCAGLIA, *Precedenti e significati dello «Stil novo» dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1967, pp. 13-34. Sulla ballata di Guido Cavalcanti vd. in particolare CLAUDIO GIUNTA, *«Perch' i' no spero di tornar giammai» di Guido Cavalcanti*, in IDEM, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, il Mulino, Bologna, 2005.

1. Poesia comica e genere lirico
2. L'esperienza poetica di Cecco Angiolieri

Capitolo 5

La poesia comico-realistica

■ 1. Poesia comica e genere lirico

La tradizione manoscritta della poesia due-trecentesca offre un quadro entro cui è facile individuare, accanto alla lirica di matrice cortese, un'arteria che procede parallela, prediligendo tematiche e soluzioni linguistico-stilistiche eterodosse. Le atmosfere rarefatte dell'introspezione e dell'espressione del sentimento amoroso lasciano il posto all'invettiva personale, all'improperio, alla satira dei costumi, alla rappresentazione degli aspetti più materiali e degradati della vita, come l'erotismo osceno, la fame, l'immoralità, la taverna. Al linguaggio curiale, serio e tragico subentra un'esasperazione del dettato poetico in direzione espressionistica e paradossale. Fin dalla sua nascita, la poesia italiana è caratterizzata da questo bifrontismo che, a ben guardare, non è altro che la ricaduta sul piano della prassi di quella **«separazione degli stili»** che dalle *artes* mediolatine al *De vulgari eloquentia* è indicata come una delle norme fondamentali della scrittura letteraria. I due poli del genere «tragico» e del genere «comico» coesistono nella tradizione poetica in volgare almeno a partire dalla metà del Duecento.

Piuttosto difficile invece è inscrivere dentro una definizione univoca personalità ed esperienze poetiche molto diverse per intenti ed esiti. Estremamente diversificato è infatti il filone che la storiografia letteraria ha definito ora giocoso, ora comico, ora realistico, suggerendo di fatto, con ciascuna di queste etichette, una lettura orientata di volta in volta a privilegiarne il carattere di innocuo esercizio di stile, di polemica in chiave parodica e anticortese o infine di rappresentazione mimetica degli aspetti creaturali della quotidianità.

Le modalità della circolazione dicono già molto della posizione che questa produzione poetica occupa nello spazio letterario medioevale. La poesia comica è infatti trasmessa negli stessi grandi canzonieri della lirica cortese predantesca e di quella stilnovistica. Il ms. Vaticano Latino 3793 riporta, accanto ad autori come Giacomo da Lentini o Guido delle Colonne, il contrasto *Rosa fresca aulentissima*, che può essere considerato in assoluto il primo componimento comico italiano (vd. *supra*, Capitolo 2, §8). Nello stesso codice assai significativa è la compresenza delle due serie di sonetti del fiorentino Rustico Filippi, il primo rimatore a dedicare al registro comico un impegno apprezzabile anche sul piano quantitativo. I suoi 58 componimenti sono divisi esattamente a metà tra liriche amorose e sonetti comici. Un caso simile è il Chigiano L VIII 305, il principale canzoniere trecentesco dello Stilnovo, che riporta anche una corposa sezione riservata ai sonetti dei senesi Cecco Angiolieri e Meo dei Tolomei, tra i principali rappresentanti della tradizione realistica toscana.

Questi esempi di commistione documentano due aspetti importanti per comprendere il fenomeno della poesia comica nel Medioevo italiano. Il primo è la convivenza, per così dire, pacifica tra i due versanti: l'accostamento di testi tanto diversi entro gli stessi codici testimonia che nella percezione dei raccoglitori (tanto quanto dei rimatori) le due opzioni stilistiche avevano pari dignità letteraria e potevano essere indirizzate al **medesimo pubblico**. Il secondo aspetto è che la poesia comica duecentesca non ha mai conosciuto una tradizione autonoma, come ad esempio accadrà nel Quattrocento con Burchiello e la poesia «alla burchia». Se è vero dunque che a questa produzione viene riconosciuta fin dall'inizio una matrice dotta, nutrita della stessa cultura retorica della grande poesia cortese, d'altra parte, essa non ha mai conquistato una circolazione esclusiva, confluendo sempre negli stessi canali di trasmissione della lirica aulica.

Questo significa che la netta separazione culturale e ideologica, che solo a partire dalla fine del Trecento è possibile registrare tra i due codici, non si è ancora realizzata a quest'altezza, dove il genere cortese non ha ancora acquisito quel ruolo egemone o persino normativo che guadagnerà progressivamente solo a partire dall'affermazione dello Stilnovo e ancora di più della lirica petrarchesca. Il codice comico è nel Duecento una delle possibilità espressive che i poeti hanno a disposizione insieme a quello politico, morale, religioso, amoroso e così via. Il rapporto tra questi codici va visto come concomitante o al limite concorrenziale, ma non per questo oppositivo o polemico dal punto di vista ideologico. Oltre al caso già visto dei due 'volti' di Rustico Filippi, ne è una dimostrazione il fatto che molti dei più illustri rappresentanti della poesia «alta» si mostrano disponibili verso episodici esperimenti comici. Guinizzelli e Cavalcanti scrivono vituperi di donne brutte e indesiderabili; lo stesso Dante scrive sonetti violenti in tenzone con Forese (vd. *supra*, Capitolo 4, §3; Epoca 2, Capitolo 1, §4).

L'interpretazione in chiave autobiografica e psicologica – cioè di una poesia che in qualche modo rispecchi autenticamente la presunta trivialità dei comportamenti pubblici e privati dei suoi autori – è stata definitivamente accantonata a partire dagli studi di Mario Marti (in particola-

La convivenza
tra poesia comica
e lirica

L'inesistenza
di una tradizione
autonoma

Concordanza
ideologica
tra genere comico
e cortese

Un carattere letterario

re *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante* del 1953), che ha invece valorizzato il **carattere squisitamente letterario** di questa tradizione e il suo stretto legame con il contesto europeo. Motivi e procedimenti stilistici costanti nella produzione italiana duecentesca si ritrovano infatti già ampiamente frequentati nella poesia goliardica latina (in raccolte come i *Carmina burana*), e persino codificati nei maggiori trattati di poetica tra XI e XII secolo, che non mancano di fornire precetti ed esempi relativi a generi specifici come l'*improperium*. La persistenza di topiche e retoriche di origine mediolatina sta lì a dimostrare che quanto si produce in Italia va interpretato anche alla luce delle relazioni che intrattiene con filoni affini che si sviluppano contemporaneamente anche in altre aree romanze. Emergono così interessanti relazioni con la satira anticlericale del provenzale Peire Cardenal, oppure con i poemetti sulla miseria del francese Rutebeuf, con i racconti osceni dei *fabliaux* o del *Roman de Renart*, con le violente invettive delle cosiddette *cantigas de maldizer* galego-portoghesi.

Il codice peculiare
del genere comico

Il rapporto della poesia comico-realistica con quella aulica va visto dunque nei termini di **due possibilità alternative**, ciascuna delle quali riservata alla porzione di mondo che si intende rappresentare, e che, in ossequio alle regole dell'*ars dictaminis* medievale, implica il ricorso a un repertorio tipico e a una strumentazione stilistico-retorica codificati dalla tradizione. Come ha sottolineato la critica più avvertita, «la polemica dei giocosi sta tutta nella loro iniziale scelta di campo». Perciò la loro «carica antiletteraria e parodica è, per così dire, *in re*, nel rifiuto del registro poetico aulico» (Giunta). La preferenza per motivi connotati in senso triviale, la selezione linguistica orientata verso il basso, l'uso oltranzistico di procedure retoriche finalizzate a produrre effetti di paradosso, come iperboli, traslati osceni, equivoci lessicali, non vanno interpretati né come un innocuo divertimento né come la replica irridente a un linguaggio poetico, ma come un codice peculiare che riflette un diverso atteggiamento nei confronti della realtà e della tradizione culturale e che, per così dire, si rivolge a quella parte di realtà generalmente accantonata dalla letteratura alta.

Rustico Filippi

Un esempio eloquente di questo rapporto è nella poesia del già citato Rustico Filippi (nato tra il 1230 e il 1240 e morto tra il 1290 e il 1300). Fiorentino in contatto con rimatori di scuola guittoniana come Bondie Dietaiuti, dedicatario del *Favolello* di Brunetto Latini, Rustico è il primo a dedicarsi al comico in maniera non esclusiva, ma sistematica. La perfetta simmetria e l'incomunicabilità dei due versanti della sua poesia dimostrano la totale assenza di conflitto. Rustico è specializzato nel genere dell'invettiva: aggressioni verbali indirizzate a vittime ben individuate, irrise per i loro difetti fisici o per una condotta morale considerata riprovevole. L'origine di questo modulo retorico risiede nelle tenzoni occitane, in cui trovatori e giullari inscenavano contrasti fittizi di fronte al pubblico delle corti. Il trapianto negli ambienti cittadini italiani comporta la perdita della natura tenzonistica e performativa. Così l'invettiva sopravvive in forma monologica come ritratto caricaturale o vituperio burlesco, fondato su una rappresentazione concentrata sul dato creaturale e inserita nel contesto dell'ambiente urbano e quotidiano fiorentino. In alcuni casi l'invettiva ricalca modelli piuttosto consolidati, come

questo *improperium in vetulam*, in cui una vecchia viene ritratta con un gusto morboso per i particolari più abietti.

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB ABAB CDC CDC. **Testo:** *I sonetti di Rustico Filippi*, pp. 174-175.

Dovunque vai, con teco porti il cesso,
oi buggeressa¹ vecchia puzzolente,
che qualunque persona ti sta presso
si tura il naso e fugge inmanente². 4
Li dent'i-le gengie³ tue menar gresso⁴,
ché li taseva⁵ l'alito putente⁶;
le selle⁷ paion legna l'alcipresso⁸
inver' lo tuo fragor⁹, tant'è repente¹⁰. 8
Ch'è par che s'apran mille monimenta¹¹
quand'apri il ceffo¹²: perché non ti spolpe¹³
o ti rinchiude, sì com'om non ti senta? 11
Però che tutto 'l mondo ti paventa¹⁴:
in corpo credo figlinti le volpe¹⁵,
ta-lezzo¹⁶ n'esce fuor, sozza¹⁷ giomenta! 14

Altri casi sono quei componimenti in cui si associano «i motivi del vituperium privato a quelli della polemica politica» (Mengaldo). Ad esempio, la coppia di sonetti *A voi, messere Iacopo comare e Fastel, messer fastidio de la cazza*, entrambi volti a colpire il ghibellino Iacopo, vile e pettegolo, incapace di vendicarsi delle maldicenze del ricco guelfo Fastello, al quale è anzi disposto a concedere i favori della moglie. L'attacco è insomma collocato all'interno di una rete di relazioni cittadine che, se oggi ci appare oscura, il pubblico di Rustico doveva essere bene in grado di cogliere.

Il tono prevalente è comunque quello del burlesco più che della vera e propria satira; siamo cioè di fronte ad innocue canzonature rivolte verso macchiette, personaggi dell'aneddotica cittadina bersagliati per le loro debolezze psicologiche e i loro comportamenti. L'afferenza a partiti contrapposti rimane un appiglio pretestuoso, funzionale ad accentuare l'effetto comico della caricatura, in quello che è stato giustamente definito «un gioco [...] vuoto di ogni problematica morale» (Marti).

■ 2. L'esperienza poetica di Cecco Angiolieri

I ritratti di Rustico svolgono ben presto una funzione modellizzante per molti rimatori coevi. La sua influenza si nota immediatamente se si guarda alle rare prove comiche di autori generalmente «seri». Scrive invettive anche Cecco Angiolieri, il primo a consacrarsi in maniera esclusiva al comico. Degli oltre cento componimenti conservati solo in quattro il tema dell'amore è trattato alla maniera cortese. Nato a Siena nel 1260 da un rappresentante dell'agiata borghesia guelfa, di lui non si hanno notizie dopo il 1313. Partecipa a diverse iniziative militari dei guelfi senesi, tra cui probabilmente la bat-

¹ buggeressa: 'sporcacciona'.

² inmanente: 'immediatamente'.

³ i-le gengie: 'nelle gengive'.

⁴ menar gresso: 'producono tartaro'.

⁵ taseva: 'intasa, ingombra'.

⁶ putente: 'puzzolente'.

⁷ le selle: 'i gabinetti'.

⁸ alcipresso: 'cipresso', notoriamente profumato.

⁹ inver' lo tuo fragor: 'a confronto con il tuo odore'.

¹⁰ repente: 'violento'.

¹¹ monimenta: 'sepolcri'.

¹² ceffo: 'muso'.

¹³ non ti spolpe: 'non muori'.

¹⁴ ti paventa: 'ti teme'.

¹⁵ figlinti le volpe: 'ti hanno partorito le volpi'.

¹⁶ lezzo: 'cattivo odore'.

¹⁷ sozza: 'lercia, sordida'.

La poesia autobiografica di Cecco Angiolieri primo poeta comico

taglia di Campaldino nel 1289. In questa occasione potrebbe aver conosciuto Dante, al quale tra il 1290 e il 1300 invia almeno tre sonetti: alcuni di natura burlesca (*Dante Alighier, s'io so' buon begolaro e Lassar vo' lo trovare de Becchina*); un altro di seria polemica letteraria (*Dante Alighier, Cecco, tu' serv'e amico*, riguardante una supposta contraddizione nell'ultimo sonetto della *Vita nuova*, *Oltre la spera che più larga gira*). Non sono conservati purtroppo i responsivi di Dante, ma è chiaro che, a differenza di Rustico, Cecco guarda come testimone diretto allo Stilnovo, tanto da intrattenere un rapporto reale con il maggiore dei suoi rappresentanti. Un rapporto che va preso sul serio se in una delle punte più estreme del comico della *Commedia*, il contrasto tra maestro Adamo e Sinone, Dante ricorre a formule tipicamente angiolieresche: «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio» (*Inf.* XXX, 115); «s'i' desno con altrui, e tu vi ceni, / s'io mordo 'l grasso, e tu vi sughi el lardo» (*Dante Alighier, s'io so' buon begolaro*, vv. 3-4).

Una delle principali novità della poesia di Cecco risiede nel fatto che essa ruota intorno a pochi temi costanti che si richiamano vicendevolmente, formando delle serie che, se non possono dirsi narrative (perché non c'è sviluppo o progressione delle vicende), sono comunque dotate di una certa compattezza e coerenza interna. Ad esempio, il lamento per la povertà e le avversità della fortuna è connesso all'altro tema ricorrente del conflitto con il padre avaro ed egoista. Entrambi poi si collegano al principale oggetto delle sue rime: l'amore non ricambiato per Becchina, refrattaria a concedersi e incline piuttosto a mortificare l'amante, insultandolo o persino malmenandolo.

Su tutto domina una **tendenza autobiografica** che «caratterizza la poesia angiolieresca come una compatta e permanente costruzione (o decostruzione) dell'io» (Calenda). La malinconia per la malasorte, l'ostilità del padre, la crudeltà di Becchina sono i caratteri fondamentali di un unico ritratto autoderisorio e caricaturale, fondato sull'esibizione dell'io del poeta che mette in scena le proprie sventure. Ciò naturalmente non autorizza a considerare tali confessioni come il riflesso delle vicende reali dell'autore. L'effetto comico risiede piuttosto nella «coerenza interna del sistema», cioè nel fatto che questa sorta di parata di sé stesso si presenti «come se gli eccessi descritti fossero effettivamente la rappresentazione scrupolosa della propria condizione spirituale e [...] materiale» (Giunta).

Rientra in questo programma, ad esempio, l'esaltazione goliardica della sregolatezza della vita da taverna:

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB **Testo:** Cecco Angiolieri, *Le rime*, p. 146. ABAB CDC DCD.

¹ *mi so' in grado*: 'mi sono gradite'.

² *le quali... fornire*: 'che non riesco a procurarmi come vorrei'.

Tre cose solamente mi so' in grado¹,
le quali posso non ben ben fornire²:
ciò è la donna, la taverna e 'l dado;
queste mi fanno 'l cuor lieto sentire.

Oppure la geremiade sulle proprie disgrazie, dove l'esibizione del poeta scapestrato di fronte al suo pubblico si fonda proprio sul compiacimento del suo stato miserevole:

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB **Testo:** Cecco Angiolieri, *Le rime*, p. 189. ABAB CDC DCD.

La Stremità¹ mi richèr² per figliuolo
ed i' l'appello³ ben per madre mia;
e 'ngenerato fu' dal fitto Duolo⁴,
e la mia bàlia fu Malinconia.

I sonetti per Becchina formano un nucleo coerente, incentrato su una rappresentazione grottesca e triviale del sentimento amoroso. Non di rado, il dialogo è il mezzo con cui più efficacemente l'Angiolieri dà voce alla protervia della donna contro le maldestre profferte del corteggiatore, proprio perché qui non è più in gioco l'espressione soggettiva di un sentimento (com'è nella lirica), ma piuttosto la messa in scena parossistica della varia casistica del rapporto tra amante e amata:

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB **Testo:** Cecco Angiolieri, *Le rime*, pp. 86-87. ABAB CDC DCD.

«Becchin'amor!» «Che vuo', falso tradito?»
«Che mi perdoni» «Tu non ne sè degno»
«Merzé², per Deo!» «Tu vien' molto gecchito³»
«E verrò sempre» «Che saràmi pegno⁴?» 4
«La buona fé» «Tu ne sè mal fornito»
«No inver' di te» «Non calmar, ch'i' ne vegno⁵»
«In che fallai⁶?» «Tu sa' ch'i' l'abbo udito»
«Dimmel, amor» «Va', che ti veng'un segno⁷!» 8
«Vuo' pur⁸ ch'i' muoia?» «Anzi mi par mill'anni⁹»
«Tu non di' bene¹⁰» «Tu m'insegnerai¹¹»
«Ed i' morrò» «Omè, che tu m'inganni¹²» 11
«Die te 'l perdoni» «E che¹³ non te ne vai?»
«Or potess'io!» «Tegnoti per li panni¹⁴»
«Tu tieni 'l cuore» «E terrò co' tuo guai¹⁵». 14

Ci troviamo di fronte a una tipologia diversa rispetto a quelle viste finora: qui evidentemente il rapporto con il codice cortese è più stretto. Non pare indispensabile interpretare un sonetto del genere come vera e propria parodia, che a rigore necessiterebbe di un bersaglio polemico specifico e riconoscibile. Ma, dato anche il suo alto livello di consapevolezza letteraria, è improbabile che Cecco non avesse presente il codice lirico e non intendesse fornirne una rappresentazione deformante mediante il ricorso a un linguaggio (lessico triviale, espressioni proverbiali, prelievi dal parlato, ecc.) e a un immaginario antitetici. In altri termini, all'io nobile e virtuoso della poesia cortese l'Angiolieri fa subentrare un **io degradato e decisamente antiesemplare**.

Vi è almeno un caso però, nel panorama che si sta delineando, in cui si può parlare più correttamente di parodia. Si tratta della corona di sonetti di Cenne da la Chitarra, giullare aretino vissuto a cavallo tra i due secoli, in risposta a un'altra corona, dedicata ai mesi dell'anno, compo-

¹ *Stremità*: 'Povertà'.

² *richèr*: 'reclama'.

³ *l'appello*: 'la riconoscenza'.

⁴ *fitto Duolo*: 'Dolore profondo'.

¹ *tradito*: 'traditore'.

² *Merzé*: 'pietà'.

³ *gechito*: 'umile, sottomesso'.

⁴ *Che saràmi pegno?*: 'che cosa me lo garantisce?'.

⁵ *Non calmar... vegno*: l'espressione significa probabilmente 'non ingannarmi, che ne ho già fatto larga esperienza'.

⁶ *fallai*: 'sbagliai', l'abbo udito: 'l'ho sentito'.

⁷ *ti veng'un segno*: 'ti venga un accidente'.

⁸ *Vuo' pur*: 'vuoi addirittura'.

⁹ *Anzi... mill'anni*: 'non vedo l'ora'.

¹⁰ *non di' bene*: 'non parli come dovresti'.

¹¹ *Tu m'insegnerai*: ironicamente, 'insegnamelo tu (come parlare)'.

¹² *Omè... inganni*: 'peccato che mi stai ingannando, che non sarò così'.

¹³ *E che*: 'perché'.

¹⁴ *Tegnoti... panni?*: 'ti sto forse trattenendo per i vestiti?'.

¹⁵ *E terrò... guai*: 'e continuerò a tenerlo per tua disgrazia'.

Un dialogo tra corone:
Cenne da la Chitarra
e Folgóre
da San Gimignano

sta da Folgóre da San Gimignano. Galleria di oggetti e situazioni piacevoli (sul modello del *plazer* provenzale), la corona di Folgóre viene ridicolizzata puntualmente dalla replica di Cenne, che ne riproduce tutte le sequenze rovesciandole di segno e degradandone l'immaginario. Si vedano qui solo i primi versi del prologo:

¹ *in tutte... sono*: 'ovunque si trovino'.

² *sempre stando*: 'mentre sono'.

³ *per ispese*: 'per ogni spesa'.

¹ *senza arnesi*: 'senza mezzi, povera'.

² *tavolier*: 'tavoli da gioco'.

³ *li pono*: 'li metto'.

⁴ *al sole... distesi*: metafora per dire: 'così da diventare ancora più poveri'.

Alla brigata nobile e cortese
in tutte quelle parti dove sono¹,
con alerezza sempre stando², dono,
cani, uccelli e denar per ispese³.

(Folgóre da San Gimignano)

A la brigata avara senza arnesi¹,
in tutte quelle parti dove sono,
davanti a' dadi e tavolier² li pono³
perché al sole stien tutti distesi⁴.

(Cenne da la Chitarra)

Si nota che il rapporto è di uno a uno: a ogni immagine «gentile» del primo corrisponde il suo abbassamento caricaturale nel secondo. Ed è questa una correlazione perfettamente recepita dai contemporanei, visto che, nei soli due manoscritti in cui si conserva la corona di Cenne, questa è sempre preceduta dai testi oggetto della parodia.

Quest'ultimo è comunque un caso isolato nella tradizione due-trecentesca. I modelli che conoscono maggiore fortuna sono quelli dell'invettiva di Rustico e dell'autoritratto malinconico *à la* Cecco Angiolieri. Dal primo traggono esempio soprattutto i senesi Muscia da Siena e Meo dei Tolomei, autore, quest'ultimo, di violenti attacchi personali contro la madre, il fratello Mino Zeppa e l'amico Ciampolino. Al secondo guardano invece molti rimatori trecenteschi, come Nicolò de' Rossi, Pietro de' Faitinelli fino ad arrivare ad Antonio Pucci, Franco Sacchetti e altri (cfr. Epoca 2, Capitolo 4). Per costoro il linguaggio meno aggressivo e lo spunto autobiografico risultano più idonei a nuove forme di poesia realistica che si vanno sperimentando tra Toscana e Veneto in pieno Trecento, e che tendono ad abbandonare le punte più radicali delle Origini, virando verso temi relativi alla morale, alla politica, ai rapporti sociali, insomma a quella sfera dell'esperienza concreta, storica o aneddotica, condivisa da poeta e lettore.

I modelli
di Rustico e Cecco

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

I testi sono tratti da: GIUSEPPE MARRANI, *I sonetti di Rustico Filippi*, in «Studi di Filologia Italiana», LVII, 1999, pp. 33-199; CECCO ANGIOLIERI, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Archivio Guido Izzi, Roma, 1990; *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960 (per Folgóre da San Gimignano e Cenne da la Chitarra).

Lecture critiche

MARIO MARTI, *Cultura e stile dei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953; PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione*, in RUSTICO FILIPPI, *I sonetti*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Einaudi, Torino, 1971; ANNA BRUNI BETTARINI, *Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXII, 1974, pp. 31-98; FRANCO SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Antenore, Padova, 1983. Per un quadro d'insieme vd. PAOLO ORVIETO – LUCIA BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica dalle Origini al Cinquecento*, Carocci, Roma, 2000; CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna, 2002; CORRADO CALENDIA, *Tra inosservanza e trasgressione: i poeti giocosi e realistici tra Due e Trecento*, in *Gli «irregolari» nella letteratura*, Atti del convegno del Centro Pio Rajna (Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005), Salerno Editrice, Roma, 2007, pp. 31-49; MARCO BERISSO, *Introduzione*, in *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di Marco Berisso, BUR, Milano, 2011, pp. 5-49.

1. La poesia didattica in area settentrionale e il codice Saibante
2. La poesia allegorico-didattica in Toscana

Capitolo 6

La poesia allegorico-didattica in area settentrionale e in Toscana: dal codice Saibante al *Tesoretto*

■ 1. La poesia didattica in area settentrionale e il codice Saibante

Il panorama finora descritto ha al suo centro la poesia lirica profana. Tuttavia, prima e dopo la tradizione rappresentata dal Vaticano, dal Laurenziano e dal Chigiano dello Stilnovo, la produzione letteraria nei volgari italiani è stata notevolmente più ampia. In area settentrionale si sviluppa fin dalla metà del XII secolo una poesia di carattere didattico il cui documento più significativo è il manoscritto Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino, detto anche codice Saibante. Il Saibante contiene, tra l'altro, un poemetto misogino anonimo, probabilmente veneziano, composto verso il 1160, i *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*; lo *Splanamento* di Girardo Patecchio, una parafrasi in distici di alessandrini dei *Proverbi* attribuiti a Salomone, contaminata con altri testi biblici e classici (l'autore è forse un cremonese attivo nella prima metà del Duecento, cui sono attribuite anche le *Noie*, derivate dell'*enueg* dei trovatori, cioè un elenco di cose spiacevoli, l'opposto del *plazer*); il *Libro* di Uguccione da Lodi, un poemetto strutturato come un elenco di insegnamenti religiosi, morali e di preghiere, accompagnati dalle rappresentazioni dei cieli e dell'Inferno.

Uguccione da Lodi

La produzione didattica in area settentrionale non si limita tuttavia ai testi contenuti nel Saibante. Alla **descrizione dei mondi ultraterreni** si dedica ad esempio anche il frate minore Giacomino da Verona in due poemetti intitolati *De Ierusalem celesti* e *De Babilonia civitate infernali*, composti tra il 1230 e il 1265, nei quali descrive il Paradiso come una città celeste perennemente illuminata e abitata da angeli e beati che cantano le lodi di Dio e l'Inferno come una prigione che impedisce di fuggire. Ma la personalità forse più significativa è il milanese Bonvesin de la Riva (ca.

1250-1313/1315), autore del *Libro delle tre scritture*: la «negra» sull'Inferno; la «rossa» sulla Passione di Cristo; la «doradha» sul Paradiso; nonché di una importante opera su Milano, il *De magnalibus urbis Mediolani* ('Sulle meraviglie della città di Milano'), nella quale descrive sia l'architettura sia la situazione politica, sociale ed economica della città.

■ 2. La poesia allegorico-didattica in Toscana

Nella poesia medievale si possono individuare altri due grandi filoni: il poema che mette in scena il contrasto tra le personificazioni dei vizi e delle virtù sul modello della *Psychomachia* di Prudenzio e il romanzo in versi il cui argomento principale è l'amore ma che è anche, specie nelle opere del poeta in lingua d'oïl Chrétien de Troyes, la storia dello sviluppo individuale del protagonista. Questi due modelli si intrecciano nella tradizione del poema allegorico che trova il suo capolavoro nel *Roman de la Rose*, opera di due autori distinti: Guillaume de Lorris, che scrive la prima parte negli anni Trenta del XIII secolo, e Jean de Meung, che tra il 1275 e il 1280 riprende, amplia e conclude il racconto. La *Rose*, che ebbe vasto successo in tutta Europa, narra la storia del tentativo da parte del protagonista di conquistare una «rosa» che rappresenta la donna amata in un mondo popolato dalle personificazioni dei sentimenti, dei vizi e delle virtù.

In Italia questo tipo di racconto allegorico in versi ha come principale rappresentante il *Tesoretto* di Brunetto Latini. Brunetto è il protagonista del canto XV dell'*Inferno*, dove, pur collocandolo tra i sodomiti, Dante si fa chiamare da lui «figliuol» e ricorda la «cara e buona imagine paterna» di colui che gli insegnava «come l'om s'eterna», cioè come l'uomo diventa immortale grazie alla fama ottenuta con le azioni virtuose. L'immagine ambigua di Brunetto, maestro e peccatore, è probabilmente legata a una frequentazione personale da parte di Dante; ma è coerente anche con il breve ritratto che ne fa nel Trecento il cronista Giovanni Villani: un «mondano uomo» che fu «cominciatore e maestro in digrossare i fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica» (*Nuova cronica*, IX 10).

Notaio di professione, di parte politica guelfa, Brunetto ricoprì importanti incarichi pubblici a Firenze e venne inviato dal Comune come ambasciatore presso il re Alfonso X di Castiglia per chiedere aiuto contro Manfredi di Svevia. Al momento della sconfitta dei guelfi a Montaperti (1260) si trovava in Francia, dove resta in esilio fino al 1266, quando con la morte di Manfredi e il ritorno al potere della parte guelfa può rientrare a Firenze; muore nel 1294, dopo aver fatto di nuovo parte dell'amministrazione pubblica della città. In Francia, in lingua d'oïl, scrive il *Tresor*, una vasta opera enciclopedica in prosa che ebbe grande fortuna e che rappresenta il maggiore contributo di Brunetto alla cultura medievale.

Il ritratto di Villani sintetizza bene i due poli principali del ruolo svolto da Brunetto nella cultura fiorentina del Duecento. Da un lato fu infatti maestro del «bene parlare», in quanto autore di importanti volgarizzamenti dai classici e in particolare della *Rettorica* (vedi *infra*, Capitolo 8). Dall'altro fu maestro in «guidare e reggere la [...] repubblica»,

Brunetto:
il maestro
dei fiorentini

Retorica e politica

poiché il *Tresor* non è importante solo per la diffusione in volgare di importanti conoscenze filosofiche e scientifiche, ma forse soprattutto perché contiene una sezione dedicata alla «politica», cioè alla gestione della cosa pubblica (*res publica*).

Dal *Tresor* al *Tesoretto*

Scritto tra il 1271 e il 1272, quando Brunetto era già rientrato a Firenze dall'esilio francese ed era un intellettuale di fama internazionale, il *Tesoretto* è una trasposizione del contenuto didattico del *Tresor* in una struttura narrativa in prima persona. Il poema, che ci è giunto incompiuto, è composto in coppie di settenari a rima baciata esemplate sui *couplets* di *octosyllabes* che costituiscono il più importante metro del romanzo in versi francese (da Chrétien de Troyes fino al *Roman de la Rose*); il piano originario dell'autore prevedeva forse anche una parte in prosa che ne avrebbe fatto una specie di prosimetro, come la *Vita nuova* di Dante.

Un poema
di formazione

Come nella *Commedia*, il protagonista coincide con l'autore e il racconto contiene quindi **numerosi riferimenti autobiografici**. Dopo la dedica (forse a Carlo d'Angiò), il protagonista, inviato come ambasciatore presso il re di Spagna, apprende sulla strada del ritorno del capovolgimento politico avvenuto a Firenze e, addolorato, si perde in una «selva diversa», dove incontra la personificazione della Natura che gli narra la storia della creazione, sia dal punto di vista del testo biblico (la cacciata degli angeli ribelli, il peccato originale) sia dal punto di vista della filosofia naturale (gli elementi, i pianeti, la geografia); poi Brunetto visita il regno della Virtù, dove alcune personificazioni gli trasmettono una serie di insegnamenti pratici e morali; passa infine nel regno di Amore, dove Ovidio gli raccomanda di confessarsi e di confidare in Dio. Il poemetto si conclude subito dopo l'incontro con Tolomeo, quando Brunetto è in cammino verso l'Olimpo.

Dal *Tesoretto*
alla *Commedia*

Per la scelta di narrare il percorso di formazione e di redenzione del poeta-protagonista e per alcune immagini come lo smarrimento nella selva, il *Tesoretto* può essere considerato un «anello di congiunzione» (Carrai) verso la *Commedia* (in alcuni manoscritti, infatti, le due opere sono accoppiate); ma anche verso la *Vita nuova*, se il *Tesoretto* prevedeva effettivamente delle parti in prosa. In ogni caso, Brunetto svolse un ruolo cruciale per lo sviluppo intellettuale e culturale di Dante; ma la sua collocazione all'*Inferno* è anche un segno della volontà da parte di Dante di «superare» Brunetto, sia dal punto di vista morale sia dal punto di vista poetico.

¹ *Tesoro*: è il titolo dell'opera, che già in alcuni manoscritti diventa *Tesoretto*, per distinguerlo dall'opera maggiore in francese – il *Tresor* – e dal suo volgarizzamento italiano, il *Tesoro*; *conenza*: 'comincia', con assimilazione consonantica.

² *Fiorenza*: Firenze, nella forma diffusa in it. ant. (vd. anche v. 157).

³ *froria*: 'fiori' (con rotacismo tipicamente fiorentino).

⁴ *donna*: 'signora', come nel lat. *domina*.

⁵ *ancora che*: 'sebbene'.

⁶ *lontana*: da Firenze.

Nota metrica: Coppie di settenari a rima baciata. Nel testo sono presenti numerose rime imperfette (specialmente siciliane):

in questi vv. luna 129: *persona* 130.

Testo: Brunetto Latini, *Poesie*, pp. 12-16.

Lo *Tesoro*¹ *conenza*.

Al tempo che Fiorenza²

froria³ e fece frutto,

115

sì ch'ell'era del tutto

la donna⁴ di Toscana

(ancora che⁵ lontana⁶

ne fosse l'una parte,

rimossa in altra parte,

120

quella d'i ghibellini⁷,
 per guerra⁸ d'i vicini),
 esso⁹ Comune saggio
 mi fece suo messaggio¹⁰
 all'alto Re di Spagna, 125
 ch'or è re de la Magna
 e la corona atende¹¹,
 se Dio no-llil contende¹²,
 ché già sotto la luna¹³,
 non si trova persona 130
 che, per gentil legnaggio¹⁴,
 né per alto barnaggio¹⁵
 tanto degno ne fosse
 com'esto re Nanfosse¹⁶.
 E io presi campagna¹⁷ 135
 e andai in Ispagna
 e feci la 'mbasciata,
 che mi fue ordinata,
 e poi, senza soggiorno¹⁸,
 ripresi mio ritorno,
 tanto che nel paese
 di terra navarrese¹⁹,
 venendo per la calle²⁰
 del pian di Runcisvalle²¹,
 incontrai uno scolaio²² 145
 su 'n un muletto vaio²³,
 che venia da Bologna²⁴
 e, senza dir menzogna,
 molt'era savio e prode
 (ma lascio star le lode 150
 che sarebbero assai²⁵):
 io lo²⁶ pur dimandai
 novelle²⁷ di Toscana,
 in dolce lingua e piana²⁸,
 ed e' cortesemente 155
 mi disse immantenente²⁹
 ch'e guelfi di Firenze,
 per mala provedenza³⁰
 e per forza di guerra,
 eran fuor de la terra³¹, 160
 e 'l dannaggio³² era forte
 di pregioni³³ e di morte;
 ed io, ponendo cura³⁴,
 tornai a la natura
 ch'audivi dir che tene 165

⁷ *ghibellini*: 'ghibellini', la parte politica che sosteneva l'imperatore, opposta alla parte guelfa, favorevole al papa. È la più antica occorrenza del termine in italiano.

⁸ *per guerra*: 'a causa della guerra'; allude alla sconfitta subita dai guelfi fiorentini a Montaperti nel 1260.

⁹ *esso*: 'questo'.

¹⁰ *messaggio*: 'messaggero'.

¹¹ *alto Re... atende*: Alfonso X di Castiglia, nel 1257 eletto re dei Romani e poi re di Germania («de la Magna») nel 1273.

¹² *se... contende*: 'se Dio non glielo impedisce'.

¹³ *sotto la luna*: 'nel mondo'.

¹⁴ *gentil legnaggio*: 'nobile discendenza'.

¹⁵ *barnaggio*: 'dignità cortese' (provenzalismo).

¹⁶ *Nanfosse*: Alfonso, con grafia provenzaleggiante.

¹⁷ *presi campagna*: 'misi in viaggio'.

¹⁸ *senza soggiorno*: 'senza fermarmi'.

¹⁹ *terra navarrese*: l'antica Navarra si estendeva ai due lati dei Pirenei.

²⁰ *calle*: 'strada'.

²¹ *pian di Runcisvalle*: la piana di Roncisvalle.

²² *solaio*: 'studente'.

²³ *vaio*: 'baio', 'chiaro'.

²⁴ *da Bologna*: nel Medioevo la città universitaria per antonomasia.

²⁵ *assai*: 'molte'.

²⁶ *lo*: 'gli'.

²⁷ *novelle*: 'notizie'.

²⁸ *dolce... piana*: 'con un linguaggio dolce e affabile'.

²⁹ *immanente*: 'immediatamente' (francesismo).

³⁰ *mala provedenza*: 'cattiva capacità di prevedere e provvedere'.

³¹ *fuor de la terra*: 'fuori dalla città'.

³² *dannaggio*: 'danno' (gallicismo).

³³ *pregioni*: 'prigionieri'.

³⁴ *ponendo cura*: 'riflettendo'.

³⁵ *tornai... vene*: 'tornai a pensare alla natura che, come ho sentito dire, è propria di tutti gli uomini'.

³⁶ *nasce... Comuno*: nel senso che ogni uomo appartiene prima di tutto ai parenti e poi al suo 'comune', cioè al suo paese.

³⁷ *so*: 'conosco'.

³⁸ *cittade*: Firenze.

³⁹ *del tutto... guisa*: 'del tutto in suo potere'.

⁴⁰ *in divisa*: 'in discordia'.

⁴¹ *tutti per comune*: 'comunemente', 'tutti insieme'.

⁴² *tirassero... benfare*: l'immagine della fune esprime l'idea che tutti i cittadini debbano cooperare per la pace e il buongoverno.

⁴³ *rotta di parte*: 'divisa dalle lotte di parte'.

⁴⁴ *mi parte*: 'mi si spezza'.

⁴⁵ *ricca potenza*: 'potere' (*ricco* in it. ant. può voler dire 'potente', come in occitano).

⁴⁶ *suole*: forse con valore di imperfetto: 'era solita'.

⁴⁷ *corrotto*: 'pianto'.

⁴⁸ *a capo chino*: 'con la testa bassa'.

⁴⁹ *gran cammino*: 'la strada principale'.

⁵⁰ *tenni... diversa*: 'deviai verso una strana selva'.

ogn'om ch'al mondo vene³⁵:

nasce prim'eramente

al padre e a' parente,

e poi al suo Comuno³⁶;

ond'io non so³⁷ nessuno 170

che volesse vedere

la mia cittade³⁸ avere

del tutto a la sua guisa³⁹,

né che fosse in divisa⁴⁰,

ma tutti per comune⁴¹ 175

tirassero una fune

di pace e di benfare⁴²,

ché già non può scampare

terra rotta di parte⁴³.

Certo lo cor mi parte⁴⁴ 180

di cotanto dolore,

pensando il grande onore

e la ricca potenza⁴⁵,

che suole⁴⁶ aver Fiorenza

quasi nel mondo tutto; 185

e io, in tal corrotto⁴⁷

pensando a capo chino⁴⁸,

perdei il gran cammino⁴⁹,

e tenni a la traversa

d'una selva diversa⁵⁰. 190

La produzione didattico-allegorica toscana è più estesa. Il più importante manoscritto del *Tesoretto*, il Riccardiano 2908, forse ancora duecentesco, contiene ad esempio anche il *Mare amoroso*, un singolare poemetto anonimo di circa 300 endecasillabi sciolti che può essere considerato una sorta di repertorio in versi delle metafore e delle similitudini della poesia amorosa. Di grande rilievo è poi *L'Intelligenza*, un poema anonimo in strofe di novenari, composto tra Due e Trecento, che narra il viaggio del protagonista assieme a una figura femminile che si scoprirà essere un'allegoria dell'Intelligenza.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

La più recente edizione del *Tesoretto* è in: BRUNETTO LATINI, *Poesie*, a cura di Stefano Carrai, Einaudi, Torino, 2016.

Lecture critiche

Sulla poesia allegorico-didattica, cfr. in generale CESARE SEGRE, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, a cura di Hans Robert Jauss e Erich Köhler, Winter, Heidelberg, 1968, vol. VI, tomo 1, pp. 58-145. Sul *Tesoretto* e la *Commedia*, cfr. HANS ROBERT JAUSS, *Brunetto Latini poeta allegorico*, in IDEM, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 135-174.

1. Poesia sacra e profana
2. La poesia delle creature
3. Religione e politica in Iacopone da Todi

Capitolo 7

La poesia religiosa delle Origini

■ 1. Poesia sacra e profana

Nel Medioevo, accanto alla poesia che parla di amore profano, esiste una vasta tradizione di componimenti scritti e cantati che celebrano l'amore divino. Il cristianesimo rielabora infatti la tradizione poetica greco-latina in funzione della celebrazione di Dio; è ciò che accade soprattutto con il genere dell'inno. Ma il legame tra il cristianesimo e la poesia è in generale molto stretto. Innanzitutto perché la Bibbia è anche un libro di versi: i *Salmi* erano ad esempio ritenuti per la loro varietà metrica e stilistica il più alto esempio di poesia lirica; e il *Cantico dei Cantici*, benché venisse interpretato preferibilmente come un'allegoria dell'unione di Cristo (lo Sposo) con la Chiesa (la Sposa), era probabilmente in origine e risultava di certo leggibile da parte dei lettori comuni anche come una celebrazione dell'amore profano. Più in generale, nel Medioevo è determinante il ruolo del canto e della poesia nella liturgia della messa. Ed è infatti plausibile che la più antica tradizione poetica romanza, quella dei trovatori, sia stata direttamente influenzata dal canto liturgico.

La lode in versi per Dio era dunque un'esperienza comune; ed è naturale che alle origini della letteratura italiana sia individuabile anche una fiorente tradizione di poesia religiosa i cui autori più importanti sono san Francesco e Iacopone da Todi.

■ 2. La poesia delle creature

Il *Cantico delle creature*

È ben conosciuta la storia della conversione di san Francesco d'Assisi (1181/1182-1226), il figlio di un mercante che rinuncia alle ricchezze ereditarie per fondare l'ordine di frati minori che da lui prende il nome, la cui regola è basata sull'abbandono dei beni terreni e che in pochi anni, dopo il riconoscimento papale, diventa uno dei più importanti movimenti religiosi medievali. Francesco, oltre ad alcune opere religiose in latino, scrisse in dialetto umbro uno dei più antichi testi letterari italiani: il *Cantico delle creature* (in latino: *Laudes creaturarum*), composto

negli ultimi anni di vita, tra il 1224 e il 1225, dopo aver ricevuto le stimmate. Il *Cantico* era probabilmente destinato già per volontà di Francesco al canto corale: il più antico manoscritto che lo tramanda, databile entro la fine del XIII secolo, presenta difatti degli spazi bianchi destinati al rigo musicale; e tale destinazione appare coerente con il racconto dello *Speculum perfectionis*, un'opera del Trecento sulla vita del santo, secondo cui Francesco parlava di sé e dei suoi frati come di *ioculatores Domini*, 'giullari' che cantano le *laudes* ('lodi') di Dio.

Il *Cantico* è in effetti una lode a Dio e a tutto il creato concepita sul modello dei *Salmi* biblici, dai quali riprende ampiamente il lessico e le immagini. Dal *Salmo* 148, ad esempio, deriva il motivo della **lode rivolta al Signore** da parte di tutte le sue creature: «Lodatelo, voi tutti, suoi angeli, lodatelo, voi tutte, sue schiere. Lodatelo, sole e luna, lodatelo, voi tutte, fulgide stelle. [...] Lodate il Signore dalla terra, mostri marini e voi tutti abissi, fuoco e grandine, neve e nebbia, vento di bufera che obbedisce alla sua parola, monti e voi tutte, colline, alberi da frutto e tutti voi, cedri, voi fiere e tutte le bestie, rettili e uccelli alati» (*Salmo*, 148, 2-3 e 7-10). L'interpretazione complessiva del *Cantico* è però dubbia, poiché non è chiaro il senso della preposizione *per* che ricorre a partire dal v. 10: «per sora luna e le stelle», «per frate vento», ecc. Quel *per* può avere infatti: 1) valore causale, nel qual caso Francesco vorrebbe dire: 'sia tu lodato, Dio, a causa della luna e le stelle', cioè per aver creato la luna e le stelle; 2) valore di complemento di agente: 'sia tu lodato, Dio, dalla luna e dalle stelle', ecc. La seconda ipotesi è forse preferibile alla luce dell'analogia con il *Salmo* 148, dove le creature rivolgono una lode al creatore; e lo stesso accade nel libro di *Daniele*, 3 57, «Benedite, opere tutte del Signore, il Signore, lodatelo ed esaltatelo nei secoli», che prosegue con un appello a tutte le creature affinché benedicano Dio.

Il *Cantico* si apre con un'affermazione profondamente pessimistica: all'uomo non è consentito nominare Dio («nullu omo ène dignu te mentovare», v. 4); ma proprio perché non può nominarlo, può lodarlo attraverso gli elementi (il sole, la luna, le stelle), che come l'uomo sono creature divine e per questo sono chiamati *frate* sole, *sora* luna, ecc., in nome di un'idea di fratellanza universale tra l'individuo e il mondo che pervade tutta la prima parte del testo (è il motivo per il quale nel 2015 papa Francesco ha potuto intitolare *Laudato si'* un'enciclica che ha per argomento principale il rispetto dell'ambiente). Nella seconda (a partire dal v. 23), lo sguardo di Francesco si sposta dagli elementi naturali agli uomini: a coloro che perdonano e a coloro che soffrono. E dagli uomini il pensiero corre immediatamente alla morte: la morte corporale, che tocca a tutti, e la morte spirituale (la «seconda morte») che attende chi muore nel peccato e alla quale sfuggiranno coloro che moriranno nella volontà di Dio e saranno beati. La lode di Dio e delle creature si associa quindi, come sarà poi nella tradizione delle laude, all'elogio della sofferenza che rende l'uomo degno della beatitudine.

Secondo le antiche biografie di Francesco il *Cantico* sarebbe stato realizzato in tre tempi: i primi 22 versi nel 1224, dopo una visione celeste; i vv. 23-26 quando Francesco ricompose uno scontro tra il vescovo e il podestà di Assisi; la sezione conclusiva quando ebbe il presentimento della morte

Il modello dei *Salmi*

La lode di Dio
e delle creature

ormai prossima. Ma si tratta di una ricostruzione pseudo-biografica escogitata per spiegare l'apparente tripartizione del testo, che è invece fortemente unitario. È plausibile, tra l'altro, che la struttura metrica abbia un significato numerologico: i versetti sono infatti 33, come gli anni di Cristo.

Il testo contiene numerosi **tratti dialettali umbri** (la desinenza in -u in *Altissimu, nullu, dignu*, ecc.; le forme con desinenza in -ano come *konfano, sosterrano, morrano* per 'confanno', 'sosterranno', 'moriranno'; *ène* per 'è', con epitesi; *messor* per *messer*; *iorno* per *giorno*) e più generalmente dell'area mediana (come *ka*: 'poiché'), ma anche grafie latineggianti (*honore, benedictione, tucte, pretiose, humilitade*, ecc.) e formule bibliche (*Laudato sie*, frequente nei *Salmi*; il costrutto *dignus esse* + inf.).

Nota metrica: Prosa rimata con strutture ritmiche paragonabili ai *Salmi* e alle sequenze della liturgia latina. I versetti sono legati

dall'assonanza (come 1 *Signore* : 2 *benedictione*) o dalla rima (come 10 *stelle* : 11 *belle*).

Testo: *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 32-34.

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu omo ène dignu te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, 5
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.

Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle: 10
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dà sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'acqua, 15
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra, 20
la quale ne sustenta et governa,

2. *tue so'*: 'spettano a te'.

4. *mentovare*: 'menzionare'. Il v. riprende il secondo comandamento.

5. *cum*: 'così come' o anche 'per mezzo', 'a causa di'.

7. *iorno*: 'luce del giorno'; *allumini*: 'illumini', francesismo; *per*: 'attraverso'.

8. *radiante*: 'splendente'.

9. *de te... porta significatione*: 'è un simbolo di te'. Dante dirà nel *Convivio* che nessuna cosa al mondo è più degna del sole di essere presa come «esempio» di Dio («Nul-

lo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio che 'l sole», *Conv.*, III 12 7).

10. *sora*: 'sorella'.

11. *formate*: 'create'; *clarite*: *chiarite*, 'belle per la luce che emanano'.

13. *nubilo*: 'cielo nuvoloso'.

14. *sustentamento*: 'nutrimento'.

18. *ennallumini*: 'rischiari'.

19. *robustoso*: 'vigorouso'.

21. *ne*: 'ci'; *sustenta et governa*: dittologia sinonimica per 'alimenta', 'nutre'.