

I. Introduzione

La letteratura volgare si afferma in Italia nel secondo quarto del Duecento. Il suo esordio avviene alla corte siciliana ai tempi dell'imperatore Federico II di Svevia. Questi unisce attorno a sé imitatori della prestigiosa lirica provenzale che decidono di comporre versi d'amore non usando più la lingua d'oc, bensì il loro volgare locale, per quanto depurato e nobilitato. Questo movimento letterario è noto come «Scuola poetica siciliana» e i suoi rappresentanti sono considerati i primi rimatori della poesia d'arte italiana.

E siccome le origini della letteratura italiana sono tuttora di per sé un problema aperto e la poesia dei Siciliani suscita un grande interesse, abbiamo pensato di occuparci della problematica e di cercare di presentarne un'immagine complessiva.

Lo scopo della presente tesi è dunque quello di caratterizzare tutto il movimento letterario presentando la personalità del Principe-organizzatore, rispondendo alla domanda «quali sono le condizioni politiche e culturali in cui nasce la Scuola poetica siciliana?» e soprattutto esaminando le poesie dei Siciliani per poter presentare le caratteristiche generali della Scuola. Abbiamo intenzione di compiere l'analisi del piano dei temi e di quello dello stile, e di affrontare la problematica del linguaggio e della toscanizzazione dei manoscritti.

Infine ci vogliamo dedicare alla personalità e all'opera di Iacopo da Lentini, il probabile caposcuola e primo poeta. Per documentare i fatti a cui arriveremo nella ricerca sulla Scuola poetica siciliana, analizzeremo alcune sue poesie: quattro canzoni e quattro sonetti. Di quest'ultima forma metrica è considerato l'inventore.

Nella nostra analisi non soltanto cercheremo d'interpretare le poesie del Notaro, ma ci occuperemo anche della metrica e degli strumenti poetici di cui si serve per cantare i sentimenti d'amore. Dedicheremo la nostra attenzione anche al piano linguistico: proveremo a identificare le forme lessicali usate dal poeta.

II. Federico II di Svevia

II. 1 Le origini e momenti principali della vita di Federico II

Federico II di Svevia è considerato uno dei personaggi più significativi del Duecento sia a livello strettamente italiano che a livello europeo.

Nasce a Jesi il 26 dicembre 1194 dall'unione tra l'imperatore Enrico VI di Hohenstaufen e Costanza d'Altavilla, l'erede della corona normanna in Sicilia. Tre anni dopo, Federico perde il padre e, per volontà della madre, cresce sotto la tutela di papa Innocenzo III. Grazie a questi, non solo riceve una grande cultura ed educazione, ma anche la corona d'imperatore (1211). Più tardi però i suoi rapporti con la Santa Sede sono destinati a entrare in crisi portando a un vero conflitto tra la Chiesa e l'Impero – nel 1227 il papa Gregorio IX scomunica Federico II per i suoi continui rinvii della partenza per la crociata. Federico a questo punto risponde partendo per conto suo per la Terrasanta ed essendo tornato con la corona di re di Gerusalemme, affronta l'esercito dello stesso papa. Battendolo, riesce a ottenere un armistizio attraverso il trattato di San Germano (1230).

Segue un periodo di relativa calma, durante il quale si dedica alla riorganizzazione amministrativa del Regno delle Due Sicilie, il vero centro politico dell'impero, e allo sviluppo delle scienze e della cultura presso la propria corte a Palermo. Soltanto verso la fine della vita si ritrova di nuovo a fronteggiare una grande ostilità da parte del papato, ma anche dei Comuni dell'Italia settentrionale e da parte di molti regni europei.

Federico II muore il 13 dicembre 1250 presso Castel Fiorentino in Puglia e viene sepolto nella Cattedrale di Palermo.

II. 2 Importanza politico-culturale

Come abbiamo già accennato precedentemente, Federico II in quanto l'imperatore partecipa anche agli avvenimenti politici di rilievo europeo o addirittura mondiale. Prende parte alla sesta crociata in Terrasanta e dopo la sua vittoria, ottiene dal sultano d'Egitto la restituzione di Gerusalemme. In conseguenza viene incoronato anche re di Gerusalemme.

La vera importanza di Federico II consiste nel suo ruolo di riorganizzatore dell'amministrazione del Regno siciliano, ispirandosi al diritto romano sulla base di una rete di funzionari laici: il culmine della sua opera è l'emanazione delle *Constitutiones Regni utriusque Siciliae* (1230), conosciute anche come Costituzioni melfitane. Lo Stato siciliano è così considerato il primo Stato moderno d'Europa.

Ai suoi tempi, Federico II viene chiamato *Stupor mundi*: è molto colto, s'interessa di questioni filosofiche, geografiche, ma soprattutto di scienze naturali, matematiche e fisiche. È

poliglotta, si suppone che conosca 9 lingue, infatti, nella sua persona s'incontrano molte culture: la tedesca da parte del padre, la francese da parte materna, ma anche altre tra cui la latina, la greca, l'araba e quella volgare italiana.

Federico II porta al culmine l'opera di suo nonno materno, Ruggero II d'Altavilla, primo re di Sicilia, che a sua volta ha mostrato interessi e curiosità di carattere scientifico e per primo ha chiamato presso la sua corte intellettuali e artisti in modo da utilizzare il loro sapere a fini politici. La Magna curia di Federico II riunisce i più grandi scienziati, filosofi e giuristi dell'epoca. L'imperatore fonda l'Università di Napoli e la Scuola di Medicina di Salerno.

Il suo merito più grande è quello di aver fatto incontrare la cultura latina con quella bizantina e con quella araba. Ed è stato sempre lui a introdurre la filosofia araba sul territorio italiano e anche per questo viene considerato il primo ateo della nostra cultura.¹ Dante lo situa nel sesto cerchio del suo Inferno tra gli eretici.²

Il nome di Federico II è legato con gli inizi della letteratura italiana; è la sua personalità che creando le condizioni politico-culturali giuste fa sviluppare una società letteraria nuova, ed è per sua volontà che avvengono i primi esperimenti di poesia italiana ai quali lui stesso prende parte. Della produzione poetica di Federico II rimangono quattro canzoni e alcuni sonetti. È l'autore anche di un trattato di falconeria, *Ars venandi cum falconibus*.

III. Scuola poetica siciliana

III. 1 Introduzione

La Scuola poetica siciliana si sviluppa alla corte di Federico II di Svevia attorno all'anno 1230 ed è destinata a durare per circa un trentennio.

Alla base di questo movimento letterario sta una condizione politico-culturale nuova³, una cultura laica, in cui influiscono elementi di varie culture: alla corte di Federico II s'incontra l'Occidente con l'Oriente, il Settentrione europeo con la civiltà araba e bizantina.

I Siciliani non sono i primi sul territorio italiano a esprimersi in una lingua volgare, sono stati preceduti ad esempio da Francesco d'Assisi che pochi anni prima scrive un grande testo in volgare, *Cantico di Frate Sole*; ma esso si colloca in ambito diverso, legato alle esigenze pratiche dell'edificazione religiosa. Soltanto a proposito dei Siciliani si può parlare

¹ Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*.

² Dante, *Inferno* X.

³ Avendo riorganizzato l'amministrazione dello Stato e combattuto i feudatori ribelli, Federico II fonda una forma di monarchia assoluta e prefigura così le forme dello Stato moderno.

per la prima volta di una “scuola” poetica. La produzione dei poeti della corte sveva è unitaria per stile e per lingua. Si tratta di uno stile elevato e di una lingua letteraria alta, ricreata a partire da una base linguistica siciliana, arricchita di calchi dal latino e dalle lingue letterarie d’*oc* e d’*oïl*.

È importante sottolineare il fatto che i siciliani s’ispirano a tutto il mondo poetico provenzale, non è solamente il linguaggio che in un certo modo si rifà ai modelli verificati in tempo, ma anche la tematica. I temi della poesia trobadorica e dei poemi francesi raggiungono molta fama in questo periodo e per questo motivo anche presso i siciliani possiamo trovare un richiamo a questa tradizione poetica occidentale.

Come abbiamo detto, la culla della letteratura italiana è la corte – in latino *aula*, ma un ruolo essenziale rappresenta anche la *curia*, ovvero l’alta corte di giustizia e massimo organo d’amministrazione del regno. Sono i termini che usa anche Dante nel *De vulgari eloquentia* a proposito delle quattro caratteristiche che dovrebbe avere una lingua unitaria italiana¹ e che così sottolineano il primato dei Siciliani sul territorio italiano perché i protagonisti della Scuola sono sia personaggi di corte che funzionari dell’amministrazione, rappresentanti del potere dell’imperatore.

Non dobbiamo dimenticare, però, i diretti continuatori dei Siciliani, poeti toscani, che ne hanno assicurato la tradizione. Le poesie composte alla corte normanna, infatti, hanno durante il Duecento un grande successo in tutta l’Italia. Sono molti i poeti che prendono lo spunto proprio dalla produzione letteraria dei siciliani per comporre in volgare. È soprattutto nell’Italia centrale che si sviluppa questo tipo di poesia e la Toscana così diventa un nuovo centro culturale. Qui compongono le loro poesie Guittone d’Arezzo o Bonagiunta Orbicciani (i cosiddetti poeti siculo-toscani) o Chiaro Davanzati (appartenente alla cosiddetta scuola di transizione).

Il merito di questi poeti sono anche le sillogi, in altre parole, raccolte di poesia che contengono componimenti di più di un autore e la cui forma finale viene elaborata da un solo compilatore. Il compito del compilatore non è solamente quello di unire le poesie di vari autori in una sola opera, ma anche quello di adattare le poesie siciliane all’ambiente toscano. In conseguenza, i versi dei Siciliani si diffondono nelle versioni più o meno toscanizzate. E anche lo stesso Dante conosce la produzione dei Siciliani in questa maniera; solo molto più tardi viene ricostruita la forma originale delle poesie. La silloge più nota che contiene le opere

¹ Cfr. Dante, *De vulgari eloquentia* I, XIV-XIX: le quattro caratteristiche sono *illustre, cardinale, aulico, curiale*.

dei poeti siciliani è il codice Vaticano Latino 3793 al quale si rivolgono fin oggi tutti i ricercatori del campo.

III. 2 Maggiori rappresentanti della Scuola

Tra i poeti siciliani, riuniti attorno all'imperatore Federico II e ai suoi figli Enzo e Manfredi, troviamo per lo più burocrati, funzionari della corte e della cancelleria imperiale, alcuni sono nobili. Li accomuna il fatto che tutti sono laici che compongono versi per distrarsi dai problemi della vita quotidiana e definiscono il proprio ruolo nella società attraverso la partecipazione ai due spazi da noi menzionati: l'*aula* e la *curia*.

Ma nonostante tutta la produzione della Scuola avvenga in siciliano, non tutti i poeti sono originari di quest'isola: molti rappresentanti della Scuola provengono dalle altre parti dell'Impero, dalla penisola.¹ E al contrario, in questo periodo esistono anche dei componimenti scritti in volgari diversi da quello siciliano, ma grazie al prestigio e alla fama della corte di Federico II, chiamiamo siciliana quasi tutta la produzione dei predecessori di Dante, quindi anche quella dei continuatori dei Siciliani, che in linea di massima si esprimono in toscano influenzato dai sicilianismi. Insomma, di tutti quelli che compongono versi sulla scorta dei Provenzali, cercando di elaborare un linguaggio lirico di livello elevato. A questo proposito si esprime anche lo stesso Dante: «Et quia regale solium erat Sicilia, factum est, ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, Sicilianum vocetur; quod quidem retinemus et nos, nec posterì nostri permutare valebunt.»²

Per quanto riguarda invece la possibilità di distinguere una prima e una seconda generazione di poeti all'interno della Scuola, non sembra che esistano basi solide per poter stabilire i confini netti tra le due. È anche la durata relativamente breve della Scuola, di poco superiore ai trent'anni, che non consente una tale articolazione. È però evidente che Iacopo da Lentini e Pier della Vigna appartengono al gruppo dei più antichi, mentre Percivalle Doria e Re Enzo risalgono a una fase più recente.³

Infine, conviene ricordare la funzione importante di Iacopo da Lentini nell'ambito della Scuola: gli si attribuisce il ruolo di un vero caposcuola. Questa tesi è supportata soprattutto dalla posizione principale delle sue poesie (Madonna, dir vi voglio e Maravigliosamente) all'interno del codice Vaticano Latino 3793.

¹ Ad es.: Giacomino Pugliese, Pier della Vigna.

² Dante, *De vulgari eloquentia* I, XII, 4: E siccome la sede regale era la Sicilia, si chiama siciliano tutto ciò, che i nostri predecessori hanno composto in volgare; e questo teniamo fermo anche noi, e nemmeno i nostri posterì lo potranno cambiare (traduzione nostra).

³ Cfr. Bruni, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, pp. 211-273.

Avendo esposto una caratteristica fondamentale dei poeti appartenenti alla Scuola poetica siciliana, passiamo adesso alla presentazione dei maggiori rappresentanti di questo movimento letterario.

RE MANFREDI

È figlio e successore di Federico II, nel 1258 si fa eleggere re di Sicilia. Come suo padre, anche lui è dotato di una grande intelligenza e nutre un vivo interesse per la cultura, si occupa di scienza e di filosofia. È probabile che sia autore della canzone *Donna, lo fino amore*.

RE ENZO

È figlio naturale di Federico II, re nominale di Sardegna. Dopo la battaglia di Fossalta (1249) viene fatto prigioniero e trascorre il resto della vita in prigionia a Bologna. È un uomo molto colto: si cimenta nella composizione di versi al modo dei poeti siciliani. È rimasta la sua canzone *S'eo trovasse pietanza*.

RINALDO D'ACQUINO

È tra i primi poeti ad entrare nella cerchia della Scuola siciliana. Secondo alcuni studiosi è valletto e falconiere di Federico II. Appartiene ad una famiglia nobile messinese.

È conservata una decina delle sue opere: i componimenti sono caratterizzati da un tono popolareggiante. Nel *Già mai non mi conforto* fa parlare, contro la tradizione della poesia trobadorica, una donna abbandonata dall'amante in partenza per una crociata. Un'altra canzone rilevante s'intitola *Per fin' d'amore vao si allegramente*.

PIER DELLE VIGNE (o DELLA VIGNA)

Nasce nel 1180 a Capua, svolge la funzione d'avvocato, notaio e cancelliere della corte di Federico II. È tra i prediletti dell'imperatore quando nel 1249 viene accusato di tradimento, nello stesso anno, dopo esser stato imprigionato e accecato, muore suicidandosi. Dante lo colloca nel settimo cerchio dell'Inferno.¹

Di questo autore abbiamo quattro canzoni, tra le quali *Uno piasente sguardo* (qui il poeta descrive il momento che lo rende vittima d'amore: un solo sguardo di una donna lo fa innamorare) e *Amore, in cui disio ed ho speranza* (qui si rivolge alla canzone perché interceda

¹ Dante, *Inferno* XIII.

a suo favore presso la donna amata), e un opuscolo di modelli delle epistole latine di forma ufficiale con il quale fonda questo tipo d'espressione scritta per tutta l'Europa medievale.

GUIDO DELLE COLONNE

Come testimoniano alcuni atti giuridici, Guido delle Colonne ricopre l'incarico di giudice a Messina tra gli anni 1243 e 1280. Della sua produzione letteraria possediamo cinque canzoni, tra cui *Amor che lungiamente m'ai menato*.

Gli si attribuisce anche un testo di importanza storica: si tratta della *Historia destructionis Troiae*, ovvero della versione latina del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure.

ODO DELLE COLONNE

Anche lui proveniente da Messina, appartiene probabilmente alla stessa famiglia di Guido. Di lui ci sono rimaste due canzoni, composte attorno all'anno 1250. Una di queste porta il titolo di *Oi lassa 'nmamorata*.

GIACOMINO PUGLIESE

Su questo poeta non esistono dati biografici certi, ma sappiamo con sicurezza che si tratta di un colto conoscitore della lirica provenzale e della poetica in generale, fatto che gli consente di comporre poesia molto varia e anche abbastanza riuscita. Tali meriti gli vengono riconosciuti soprattutto nel corso dell'Ottocento. Il codice Vaticano Latino 3793 gli attribuisce otto canzoni amorose.

PERCIVALLE DORIA

Appartenente ad una potente famiglia ligure, vive nella prima metà del XIII secolo, esercitando un'intensa attività politica alla corte di Federico II e dopo la sua morte presso la corte di Manfredi. Questo ghibellino convinto rimane sempre fedele all'impero e alla Casa sveva, anche dopo la scomunica dal papa.

Noi rivolgiamo la nostra attenzione verso questo poeta per la sua attività letteraria bilingue: i componimenti di genere politico o morale-satirico sono scritti in occitanico, mentre le canzoni con la tematica amorosa sono scritte in volgare siciliano.

STEFANO PROTONOTARO

Da alcuni viene identificato con Stefano da Messina, che traduce dal greco al latino due trattati astronomici di autori arabi, dedicati al re Manfredi. Della sua produzione poetica restano tre canzoni, tra le quali *Pir meu cori alligrari*, conservata nella forma linguistica originale nell'*Arte del rimare* del filologo cinquecentesco Giovanni Maria Barbieri

MAZZEO DI RICCO

Poeta di origine messinese è probabilmente uno dei rappresentanti più tardi della Scuola siciliana. È noto che Guittone d'Arezzo mantiene con lui una corrispondenza, indirizzandogli anche una canzone. Della sua opera sono conservate sei canzoni amorose caratterizzate da una forma assai raffinata.

III. 3 Temi

Quella dei Siciliani, al contrario di altre scuole, è una poetica del tutto distaccata dalle occasioni e dalle ragioni immediate della vita politica e sociale. Mancano del tutto anche i temi encomiastici e satirici, molto frequenti altrove nella poesia di corte. I poeti riuniti alla corte normanna intendono quindi la letteratura come evasione dalla realtà quotidiana, la quale abbandonano per recarsi in un mondo dove regna l'amore.

L'amore è dunque il tema principale delle poesie dei Siciliani, evitano ogni argomento che non sia amoroso, soltanto molto raramente troviamo nei sonetti anche tematica dottrinale, morale o religiosa.¹

Questa chiusura esclusiva sul tema amoroso si può comprendere tenendo conto del diverso ambiente sociale e politico in cui nasce la poesia siciliana, rispetto alla contemporanea poesia in lingua d'oc nel nord d'Italia. Qui troviamo un mondo ricco di contrasti, tra corti guelfe e ghibelline, tra Comuni o fazioni nemiche all'interno dello stesso Comune; nelle città vi è una vita sociale ricca, a cui l'intellettuale è indotto a partecipare attivamente; in Sicilia c'è invece un forte potere monarchico assoluto e accentratore, per cui tutta la vita politica si conforma a un unico volere: non ci sono contrasti e dinamiche, di cui si possa nutrire una poesia civile e politica.

Per quanto riguarda il piano dei temi, dobbiamo soffermarci anche sul ruolo della tradizione e dei modelli nel poetare dei Siciliani. Nella tematica, come più tardi costateremo a proposito della lingua e dello stile, è confermata l'influenza artistica degli autori sia francesi

¹ Cfr. cap. IV. 2 Opere.

che provenzali. Di solito si assumono temi e motivi, ma abbiamo a disposizione anche una vera e propria citazione¹ e alcune traduzioni.² È quindi accertato il fatto che gli autori siciliani non solo conoscono la produzione in lingua d'oc e in lingua d'oïl, ma se ne servono come di una fonte d'ispirazione, di un modello del loro comporre.

Di fronte alla cultura lirica provenzale, i Siciliani compiono una decisa selezione dei temi: evitando la problematica feudale dei loro predecessori, si tengono stretti all'ispirazione dell'amore cortese con tutto il suo repertorio: tra i temi predominanti delle poesie dei Siciliani troviamo quello della *servitù d'amore*, un amore che dà sofferenza e dolore, ma anche gioia e felicità in quanto il poeta ha un solo scopo nella vita: quello di servire alla donna da lui ammirata e amata.

*Chi vole amar, dev' essere ubidente.
Ubidente son stato tuttavia,
ed ò servuto adesso co leanza
a la sovrana di conoscimento,
quella che lo meo core distringia
ed ora in gioia d'amore m'invanza.³*

Molto spesso, la sofferenza e il patimento del poeta, cioè del corteggiatore, sono accompagnati dalla speranza di una grazia da parte della donna desiderata:

*Vostro amor è che mi tene in disiro
e donami speranza con gran gioi',
ch'eo non curo s'io doglio od ho martiro
membrando l'ora ched io vegna a voi⁴*

Un'altro tema molto popolare presso i poeti siciliani è quello della *lontananza*. Tra le poesie che cantano il tormento dovuto alla distanza tra l'amante e l'amata spiccano due canzoni di Iacopo da Lentini: *Troppo son dimorato* e *S'io doglio no è meraviglia*:

*S'io doglio no è meraviglia
e s'io sospiro e lamento:
amor lontano mi piglia
dogliosa pena ch'eo sento,
membrando ch'eo sia diviso
di veder[e] lo bel viso,*

¹ Iacopo da Lentini, *Non trovo chi mi dica chi sia amore*.

² Cfr. Per es.: Iacopo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio*.

³ Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, 18-23.

⁴ Pier della Vigna, *Amore, in cui disio ed ho speranza*, 17-20.

*per cui peno e sto 'n tormento.*¹

Con il tema della lontananza ha una stretta coerenza quello della *partenza*. Questo motivo viene elaborato anche da Rinaldo d'Aquino nella canzone *Già mai non mi conforto*. Qui, come abbiamo già menzionato, le parole di disperazione per la partenza dell'amato sono pronunciate da una donna:

*Già mai non mi conforto
né mi voglio ralegrare.
Le navi son giute a porto
e or vogliono collare.*²

In molte poesie composte alla corte di Federico II possiamo trovare il tema della *bellezza*, in maggior parte dei casi, della bellezza della donna amata. Già presso i Siciliani notiamo la presenza di una donna "ideale", bella non solo fisicamente ma anche spiritualmente, una donna che ha delle qualità quasi impronunciabili, il motivo che più tardi svilupperà la poetica del Dolce Stil Nuovo.

*Poi li piace ch'avanzi suo valore
di novello cantare,
ond'alegranza di gioi' con paura,
per ch'io non so sì sapio laudatore
ch'io sapesse avanzare
lo suo gran pregio infino oltra misura;
e la grande abondanza
e lo gran bene, ch'eo ne trovo a dire,
mi me fa sofretoso*³

Dei motivi molto simili a quelli usati da Rinaldo d'Aquino, osserviamo anche nella canzone dello stesso imperatore, Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*:

*Valor sor l'altre avete
e tutta caunoscenza,
ca null'omo poria
vostro pregio contare,
chè tanto bella sete!*⁴

Tra gli altri temi troviamo quello dei *malparlanti* che ostacolano un amore vero e sincero,

¹ Iacopo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, 1-7.

² Rinaldo d'Aquino, *Già mai non mi conforto*, 1-4.

³ Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzi suo valore*, 2-9.

⁴ Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*, 29-33.

*ed ò sospetto – de la mala gente,
che per neiente – vanno disturbando
e rampognando – chi ama lealmente;*¹

o quello della *paura di perdere la donna* di cui cuore il poeta ha conquistato o quello del *rimpianto di un amore ormai perduto*. Un altro tema molto popolare è anche quello della *paura di manifestare il proprio amore* oppure *l'incapacità* di farlo:

*e poi ch'io non trovo pietanza
[o] per paura o per dottare,
s'io perdo amare*²

III. 3. 1 Motivi predominanti

Come possiamo notare, il tema primario, che racchiude tutti i temi parziali, dei quali abbiamo parlato precedentemente, si dimostra essere l'amore. In ogni caso, l'amante usa la poesia per dimostrare e dichiarare il proprio sentimento amoroso nei confronti di una donna bella e gentile³, molto spesso irraggiungibile.

Per questo troviamo nelle poesie i motivi del *dolore*, del *patimento* e della *sofferenza* da un lato, e dall'altro della *speranza* in un amore corrisposto, in *pietà* o in *grazia* concessa da parte della donna. Presso Guido delle Colonne vediamo addirittura il pensiero che non esista l'amore senza sofferenza e che bisogna star male per poter raggiungere la felicità.

*Neiente vale amor senza penare:
chi vole amar, conviene mal patire*⁴

A volte possiamo notare che il dolore provocato dal sentimento non ripagato è così intenso che il poeta si sente morire, non ha più voglia di continuare la vita infelice:

*Core, che non ti smembri?
Esci di pene e da mi ti diparte,
c'assai val meglio un'ora
morir, ca pur penare,
poi che non pò campare
omo che vive in peni*⁵

¹ Federico II, *De la mia distanza*, 15-17.

² Iacopo da Lentini, *La namoranza – disiusa*, 5-7.

³ La donna nelle poesie dei siciliani è fortemente idealizzata. Ha capelli biondi, occhi splendidi, pelle chiara – questi sono gli attributi della donna ideale, tipica nella letteratura medievale.

⁴ Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, 37-38.

⁵ Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, 35-40.

Dichiarandosi, il poeta spesso si rivolge alla donna stessa, esaltando la sua *bellezza e dolcezza* uniche. Ma non sono solamente le qualità fisiche (il viso e lo sguardo degli occhi) da cui viene colpito. Il poeta canta anche *valori, pregi e virtù* della propria amata: *purezza, gentilezza e conoscenza*.

*Oi dolze ciera co sguardo soavi,
più bella d'altra che sia in vostra terra,
trajete lo meo core ormai di guerra,
che per voi erra – e gran travaglia nd'avi¹*

Per esprimere i sentimenti, i siciliani usano dei motivi che appartengono alla ricca tradizione provenzale; si tratta prima di tutto del motivo del *fuoco*, inteso come fuoco dell'amore, vale a dire, una forza inarrestabile, un incendio che non potrà essere mai spento, nemmeno dalla freddezza della donna desiderata.

*foco aio, non credo che mai si stingua;
anti, si pur alluma,
perché non mi consuma?²*

Ma il fuoco e il suo ardere possono anche essere intesi come un forte dolore e patimento che l'amore può provocare:

*Così m'arde una doglia,
com'om che ten lo foco
a lo suo seno ascuso,
che, quando più lo nvoglia,
tanto prende più loco
e non pò stare incluso;
similmente eo ardo
quando passo e non guardo
a voi, viso amoroso.³*

Anche il motivo del *cuore* appartiene a quelli più frequenti non solo nella produzione dei Siciliani, ma in generale in tutta la lirica italiana delle origini. Il cuore può rappresentare la totalità della persona, oppure ne può rappresentare l'interiorità, in rapporto al corpo.

*che ciò ch'io più golio
è voi veder sovente,*

¹ Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ai menato*, 14-18.

² Iacopo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio*, 24-26.

³ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 28-36.

*la vostra dolze vista,
a cui sono ublicato,
core e corp' ò donato.¹*

Il cuore è molto spesso presentato come il luogo in cui nascono i sentimenti e le sofferenze:

*Amor è un[o] desio che ven da core
per abondanza di gran piacimento;²*

*Dal core mi vene
che gli occhi mi tene – rosata;
spesso m'adivene
che la ciera ò bene – bagnata³*

Infine, i poeti siciliani fanno frequentemente riferimenti agli *occhi*; essi rispecchiano i sentimenti, lo sguardo della donna ha il potere di far innamorare il poeta.

*Uno piasente sguardo
coralmente m'ha feruto,
und'eo d'amore sentomi infiammato;⁴*

*li vostri occhi piagenti
allora m'addobbraro,
che mi tennero menti
e diedermi nascoso
uno spirito amoroso,
ch'assai mi fa più amare⁵*

III. 3. 2 Luogo e tempo

Il tempo e il luogo sono due categorie primarie in cui uno percepisce la propria esistenza e il mondo attorno a sé, e perciò possiamo affermare che sono indispensabili per capire ed interpretare un'opera d'arte.

¹ Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*, 63-67.

² Iacopo da Lentini, *Amor è un desio che ven da core*, 1-2.

³ Iacopo da Lentini, *Dal core mi vene*, 1-4.

⁴ Pier delle Vigne, *Uno piasente sguardo*, 1-3.

⁵ Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, 70-75.

Si potrebbe credere che nella lirica, dove manca una storia, le due categorie non hanno alcun ruolo. Noi sosteniamo che non sia esattamente così: l'autore se ne può servire per mettere in evidenza e per rendere concreti i sentimenti che canta.

E così fanno anche i poeti siciliani: nonostante nelle loro poesie manchino quasi del tutto i riferimenti concreti sia ai luoghi che al tempo, crediamo che i relativi avverbi siano abbastanza presenti da occuparcene.

Per quanto riguarda il tempo, sono assai frequenti gli avverbi e gli aggettivi con l'aiuto dei quali l'amante esprime la durata della propria sofferenza e del malessere e nello stesso tempo, dunque, anche la durata del sentimento amoroso. Come potremo vedere, non sono espressioni che si riferiscono solamente al tempo, ma anche all'intensità delle emozioni vissute. Sono soprattutto le parole *lungo*, *lungiamente*:

*Si bel parlante, donna, con voi fora
e direi como v'amai lungiamente
più ca Piramo Tibia dolzemente,¹*

Un altro esempio di riferimento al tempo possiamo trovare in Odo delle Colonne:

*Ond'io languisco e tormento
per la fina disianza,
ca per lunga dimoranza
troppo m'adastia talento.²*

Come abbiamo detto, prevalgono gli avverbi e gli aggettivi che esprimono la durata, ma troviamo anche quelli che esprimono la frequenza e pure questi ci aiutano a orientarsi nel tempo della poesia. E anche in questo caso sono due le parole usate con maggior assiduità: *spesso* e *sovente*:

*Amor mi fa sovente
lo meo core pensare,³*

Nella stessa canzone di Re Enzo troviamo anche la seconda espressione, vale a dire *spesso*:

*[d]e lo su gran valore
spesso mi [so]venia,⁴*

Riassumendo, sosteniamo che le indicazioni della durata in tempo e della frequenza si trovano sparsi in molte poesie di quasi tutti i rappresentanti della Scuola poetica siciliana. Per

¹ Pier delle Vigne, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, 13-15.

² Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, 13-16.

³ Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, 1-2.

⁴ *Ibidem*, 40-41.

quanto invece riguarda il luogo, la problematica è più complessa; alcuni autori, infatti, indicano i luoghi concreti, gli altri ne fanno completamente a meno.

I luoghi concreti possono essere manifestati sia dai nomi propri, che dagli appellativi. Per documentare il primo caso ci possiamo di nuovo servire della canzone di Re Enzo che abbiamo già nominato in precedenza, *Amor mi fa sovente*, dove troviamo nella parte conclusiva due riferimenti geografici: il poeta manda la propria canzone a parlare in suo favore alla donna amata, dicendo:

*salutami Toscana,
quella ch'è sovrana,
in cui regna tutta cortesia;
e vanne in Puglia piana,
la magna Capitana,
là dov'è lo mio core n'è dia.¹*

Un altro esempio ci fornisce Rinaldo d'Aquino: anche lui indica la provenienza della donna amata; questa volta si tratta di Messina:

*Amorosa donna fina,
stella che levi la dia
sembran le vostre bellezze;
sovrana fior di Messina²*

Gli autori che fanno uso dei nomi propri ci aiutano ad interpretare meglio le loro poesie e ci danno l'idea di cantare un sentimento vero, un sentimento che non è soltanto una finzione letteraria, ma che si riferisce ad un fatto reale.

Una funzione simile hanno anche gli appellativi, indicazioni di luogo usate da alcuni poeti, tra cui di nuovo Rinaldo d'Aquino:

*Le navi son giute al porto
e [or] vogliono collare.
Vassene lo più gente
in terra d'oltramare
ed io, lassa dolente,
come degio fare?³*

¹ Re Enzo, *Amor mi fa sovente*, 55-60.

² Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, 1-4.

³ Rinaldo d'Aquino, *Già mai non mi conforto*, 3-8.

Abbiamo indicato alcuni casi in cui i poeti siciliani si servono delle indicazioni di luogo. Notiamo, però, che non sono molto frequenti nella loro produzione letteraria. Molto più spesso ci accorgiamo della totale mancanza dei simili riferimenti. Alcune volte possiamo individuare soltanto un luogo astratto, immaginario. È il luogo dove nascono e si nutrono i sentimenti per la persona amata, vale a dire, il *cuore*.

*Ecco pena dogliosa
che 'nfra 'l meo cor abbonda
e spande per li membri*¹

La prevalente assenza delle categorie di luogo e di tempo nella poesia siciliana è legata alla scelta dei temi e allo stile che gli autori assumono. Non volendo raccontare i fatti concreti, riguardanti la vita reale, si dedicano alla poesia lirica piuttosto per diletto che per sfogare una sofferenza reale. Cantano i sentimenti profondi come l'amore e non sono legati a nessun posto, non sono ostacolati dal fenomeno del tempo. Anche per questo motivo, dunque, le poesie dei siciliani sono fuori del tempo e possono essere lette ancor oggi come nel momento della loro composizione.

III. 3. 3 Personaggi: corteggiatore vs. dama del cuore

Se si parla della Scuola poetica siciliana, non si può evitare la problematica dei due personaggi principali delle liriche: il corteggiatore e la dama del cuore.

Il corteggiatore, o l'innamorato, viene identificato con la personalità dello stesso autore. È colui che canta in prima persona l'amore che lo domina. Si tratta, quindi, di una poesia soggettiva: dipende solamente dalla figura del poeta quanto sveli a riguardo della sua amata e dei sentimenti che li legano. E sono soltanto le sue emozioni che veniamo a conoscere, non le possiamo confrontare mai con quelle reali della sua prediletta perché lei non risponderà mai² né alle dichiarazioni né ai lamenti di lui.

Da quanto detto, vediamo che il diritto di parlare viene concesso solamente al personaggio maschile; l'unico modo in cui possiamo scoprire i sentimenti della donna amata è attraverso le parole dell'uomo. Non siamo dunque mai a contatto diretto con le sensazioni del personaggio femminile, queste ci sono presentate esclusivamente dalla figura maschile.

¹ Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, 29-31.

² Abbiamo un contrasto scritto in volgare siciliano in cui le voci del corteggiatore e della donna s'alternano. Si tratta del componimento noto come *Rosa fresca aulentissima*, il cui autore è probabilmente Cielo d'Alcamo. In corrispondenza con il pensiero di Dante (*De vulgari eloquentia* I, XII, 6), non lo collochiamo tra i Siciliani della corte di Federico II. Del resto, le canzonette dialogiche sono poi piuttosto rare presso i Siciliani.

Come non abbiamo a disposizione nessuna descrizione più concreta del corteggiatore (sappiamo soltanto di poter identificare la sua personalità con quella del poeta e conosciamo le sensazioni che prova), non abbiamo nemmeno nessun ritratto concreto della figura della dama del cuore. Benché le poesie siano totalmente concentrate sulla donna che il poeta ammira, essa si presenta come un personaggio sfuggente. Non ne conosciamo il nome, possiamo solo dedurre il suo stato sociale, spesso non siamo in grado d'immaginare nemmeno i suoi tratti fisici (raramente si fa un riferimento al colore dei capelli o degli occhi).

Ma sebbene manchi una determinazione concreta del personaggio femminile, leggendo i versi, capiamo che si tratta di una donna che “merita” d'essere amata e servita: è bella, ha un viso che dà conforto e uno sguardo dolce¹. Ma è amabile anche per le sue caratteristiche interiori: i poeti cantano la sua finezza e purezza, e tanti altri pregi e virtù. Da questi valori, come dalla vaga descrizione del lato fisico della signora², capiamo che si tratta di una donna appartenente alla corte, alla nobiltà.

Un ottimo esempio dell'idealizzazione di una donna troviamo nel sonetto di Iacopo da Lentini *Angelica figura – e comprobata*, ma, in pratica, tutti gli autori si soffermano sulle singolari qualità della propria amata. Noi riportiamo altri due esempi illustrativi con l'aiuto dei quali dimostriamo due modi diversi di descrizione della figura femminile:

*Ma tanto m'assicura
lo suo viso amoroso,
e lo gioioso – riso e lo guardare
e lo parlare – di quella criatura,
che per paura – mi face penare
e dimorare: - tant'è fina e pura.
Tanto è saggia e cortise³*

*Amorosa donna fina,
stella che levi la dia
sembran le vostre bellezze;
sovrana fior di Messina,
non pare che donna sia
vostra para d'adorneze.*

¹ Cfr. Federico II, *Poi ch'a voi piace amore*.

² Se i poeti si riferiscono alla fisicità della donna, di solito cantano la sua pelle bianca e i capelli chiari. Sono questi gli attributi di una donna nobile, tipici per la letteratura medievale.

³ Federico II, *De la mia disianza*, 22–28.

*Or dunque no è meraviglia
se fiamma d'amor m'apiglia
guardando lo vostro viso,
chè l'amor mi 'nfiamma in foco.*¹

Esistono due maniere in cui la donna appare nelle poesie dei Siciliani: o si presenta come la destinataria dei versi d'amore, o come quella di cui i versi parlano. Il poeta, dunque, si rivolge alla propria donna in una specie di monologo in seconda persona, o la canta in terza persona.

E come possiamo vedere, anche un solo autore si può servire nelle varie occasioni di tutte e due le possibilità d'espressione. L'imperatore Federico II, per esempio, parla direttamente alla donna nella canzone *Poi ch'a voi piace, amore*:

*Dat'agio lo meo core
in voi, madonna, amare,
e tutta mia speranza
in vostro piacimento;*²

Invece in *De la mia disianza* usa la terza persona:

*Tanto è sagia e cortise,
no creco che pensasse,
né distornasse – di ciò che m'à impromiso.*³

In ogni caso, sono vari i modi in cui il corteggiatore si riferisce al personaggio femminile; spesso usa l'espressione *madonna* o la parola *donna* che possono essere accompagnate da un aggettivo come *valente, fina, sovrana, mia*. Rari non sono nemmeno i casi in cui il poeta fa uso di un aggettivo sostantivato: *bella, amorosa, sovrana*. Alcuni autori invece tendono ad essere originali usando espressioni come *gentil criatura, chiarita spera*⁴ oppure *donna spietata*⁵.

Per concludere il capitolo dedicato ai due protagonisti dei versi dei Siciliani, vogliamo ricordare l'unico esempio di poesia in cui fa da vera protagonista una donna. Stiamo parlando della canzone di Rinaldo d'Aquino *Già mai non mi conforto* dov'è la donna a parlare e a piangere l'uomo partito per una crociata. Si tratta senza dubbio di un esperimento solitario in tutta la produzione della Scuola poetica siciliana.

¹ Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, 1-10.

² Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*, 5-8.

³ Federico II, *De la mia disianza*, 28-30.

⁴ Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*, 46 e 24.

⁵ Iacopo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio*, 66.

III. 4 Stile

Come abbiamo accennato più volte, la tradizione provenzale è determinante per i poeti della corte sveva; ma bisogna ribadire che non ne accolgono tutti i tratti senza mutarli. E così è anche per quanto riguarda lo stile: i Siciliani, senza dubbio, s'ispirano ai modelli ricercati in Provenza, ma ne traggono solo quanto idoneo per la loro espressione poetica.

Una caratteristica fondamentale che fa la differenza tra la produzione siciliana e quella provenzale è la separazione della poesia dalla musica, anche se della simbiosi provenzale di poesia e musica rimane nella poesia siciliana una conseguenza spiccata: la staticità e la mancanza di dialettica interna, di svolgimento lirico, l'autonomia e spesso l'intercambiabilità delle stanze.¹

Un altro elemento che distingue i due movimenti letterari è certamente la scelta dei generi. Assistiamo ad un ripudio dei generi che sono più legati alla cronaca o al folklore musicale; per questo notiamo l'assenza di sirventese² da un lato e di alba³ o pastorella⁴ dall'altro. I Siciliani prediligono la composizione delle canzoni e dei sonetti. Il sonetto poi è la loro invenzione metrica più significativa.

A proposito delle forme metriche, bisogna ricordare il loro legame con i contenuti tematici, ma questa problematica vogliamo trattare più dettagliatamente nel capitolo dedicato alla metrica.

Lo stile unitario è una delle caratteristiche rilevanti della poetica dei Siciliani. Non è soltanto uno stile uniforme, ma anche elevato; i Siciliani, infatti, scelgono con cura le tematiche, di conseguenza le forme metriche e naturalmente anche quelle lessicali. Non s'accontentano d'adoperare un volgare comune, lo arricchiscono di forme ed espressioni nuove o straniere per renderlo una lingua poetica efficiente, un siciliano illustre.

Per lo stile elevato dei Siciliani è tipico anche l'utilizzo di tropi; nelle loro poesie troviamo molte figure retoriche, tra cui similitudini e metafore, ma queste mostreremo concretamente parlando delle opere di Iacopo da Lentini e analizzando alcune sue poesie.

¹ Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 75.

² Componimento poetico, talvolta musicato, d'origine provenzale. Originariamente indirizzato come omaggio celebrativo del cortigiano al proprio signore.

³ Componimento poetico-musicale che svolge vari motivi, specialmente amorosi, sul tema dell'apparizione dell'alba (spesso il commiato degli amanti).

⁴ Componimento lirico d'origine franco-provenzale, rappresentato per lo più da un contrasto amoroso tra un cavaliere e una pastorella.

III. 4. 1 Linguaggio

Con la Scuola poetica siciliana parliamo della nascita della letteratura italiana perché per la prima volta viene utilizzata, per comporre versi in maniera organizzata e sistematica, una lingua che non sia una lingua di tradizione (latino o lingua d'oc), ma una lingua volgare.

Se i Siciliani poetano alla scorta dei Provenzali, la novità della loro Scuola rispetto al suo modello è proprio la lingua: mentre i trovatori del Settentrione d'Italia hanno accolto, insieme col modello poetico, anche la lingua, i trovatori siciliani adattano all'uso artistico una lingua fino allora usata in qualche canto plebeo o giullaresco, di cui possiamo tutt'al più congetturare l'esistenza.¹

Nella scelta di adoperare una lingua volgare gioca un ruolo importante sia l'orgoglio della cerchia esclusiva, sia l'appartenenza ad un organismo politico, come lo stato centralizzato federiciano, sia la grande distanza che separa i volgari meridionali dalla lingua d'oc.

Ma com'è questo linguaggio in cui sono scritte le prime poesie considerate italiane? La prima cosa che in esso colpisce è la presenza massiccia, voluta e insistita di elementi linguistici preesistenti, ancorché stranieri; è, insomma, il segno inequivocabile del fatto che si comincia con una tradizione.² E come abbiamo già menzionato più volte, questo modello tradizionale della poesia d'amore lo troviamo in Francia e in Provenza e sarà da qui che inizieremo la nostra ricerca sul linguaggio adoperato dai rappresentanti della Scuola poetica siciliana.

III. 4. 1. 1 Provenzalismi e francesismi

Analizzando il linguaggio dei poeti siciliani e concentrandoci sugli elementi dall'aspetto provenzale, notiamo una loro presenza assidua ma anche curiosa in un certo senso. I poeti, infatti, fanno uso delle forme compatibili con quelle esistenti e abbastanza comuni nel siciliano. Questo ci fa intendere, come sostiene anche Vittorio Coletti, che le espressioni e le forme tratte dalle lingue d'oc e d'oïl sono allusioni ai modelli di tradizione volute e pensate, e che i sinonimi di origine provenzale servono ad autenticare il valore letterario dei nuovi testi.

Possiamo identificare due maniere in cui interviene la tradizione provenzale nel linguaggio dei poeti della corte sveva: da un lato poniamo i cosiddetti neologismi suffissali, dall'altro invece provenzalismi, o gallicismi, veri e propri.

¹ Bruno Migliorini, *Il Duecento*, in *Storia della lingua italiana*, p.122.

² Vittorio Coletti, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia dell'italiano letterario*, p. 6.

Tra i suffissi di carattere provenzale, preferiti dai Siciliani, troviamo¹:

- anza: *adimoranza, alegranza, disianza, membranza, onoranza, tristanza, ...*
- enza: *canoscenza, credenza, intenza, pendenza, ...*
- mento: *compimento, dipartimento, mancamento, pensiero, ...*
- agio: *coragio, fallagio, usagio, ...*
- ore: *baldore, bellore, dolzore, ...*
- ura: *freddura, riccura, chiarura, ...*

Molto frequente è anche l'uso delle parole di origine gallo-romanza. Per quelle francesi si può rimanere incerti se siano vocaboli entrati nell'uso siciliano con i Normanni, ovvero se siano vocaboli genericamente culturali o specificamente letterari. Non si dimentichi tuttavia che molto spesso è difficile distinguere i francesismi dai provenzalismi.²

I francesismi includono vocaboli come *ciera* (volto), *cominzare*, *sagnare*. Molto più ampia risulta poi la serie di provenzalismi, che include tutta la gamma delle idee e dei sentimenti dell'amore trobadorica: i nomi come *travaglia*, *gioia*, *sollazzo*, *merzé*, *balia* (potere) e *talento* (desiderio, volontà), gli aggettivi come *manti*, *avenente*, *gente* (gentile), *corale* e gli avverbi tra cui *lungiamente* e *adesso*.

Sia per i vocaboli formati da suffissi provenzali che per le forme lessicali straniere è caratteristica la loro posizione privilegiata nel verso, di solito fanno rima e così attirano l'attenzione dei lettori. Il loro uso, ovviamente, non è obbligato: le forme provenzali si alternano a quelle italiane corrispondenti e spesso coesistono nello stesso componimento. Per dimostrare questa realtà ci possiamo servire ancora una volta della canzone di Federico II *Poi ch'a voi piace, amore*, nella quale notiamo presenza sia dell'espressione provenzale *valimento*³, che del suo sinonimo italiano *valore*⁴.

Una categoria a parte formano poi i cosiddetti provenzalismi semantici, cioè quelle voci a forma italiana ma dal significato provenzale. Tra questi possiamo menzionare *guardare* (proteggere), *partenza* (divisione) o *sonetto* (componimento in senso generale).

III. 4. 1. 2 Latinismi

Il latino rappresenta un'altra fonte per alzare il livello linguistico, una fonte di cui quasi tutti gli scrittori italiani si servono. I Siciliani, quindi, non fanno eccezione.

¹ Vittorio Coletti, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia dell'italiano letterario*, p. 7.

² Bruno Migliorini, *Il Duecento*, in *Storia della lingua*, p. 128.

³ Federico II, *Poi ch'a voi piace, amore*, 49.

⁴ *Ibidem*, 28.

E come abbiamo notato a riguardo dell'influsso di provenzalismi e francesismi, anche in questo caso possiamo affermare il ricorso a una lingua di tradizione. È, infatti, il latino la lingua prestigiosa che in questo periodo, come in quelli precedenti, ha la funzione di una lingua di cultura e di letteratura. Il latino ha, dunque, tutto ciò che può mancare a una lingua che si trova agli inizi di un lungo percorso di servizio alla letteratura e che ha bisogno di essere staccata dalla lingua popolare, comunemente parlata.

Il latino suggerisce i mezzi con i quali il volgare siciliano si eleverà a una lingua di poesia. Tra l'altro, insegna una grande produttività dell'uso di suffissi e prefissi, grazie ai quali il siciliano può arricchire autonomamente le proprie risorse lessicali. Coletti nomina fra gli affissi popolari dai poeti siciliani i seguenti:

Suffissi:

- ezza: *adornezze, alegrezze, bellezze, ...*

- oso: *doglioso, bonaventurosa, sofretoso, ...*

Prefissi:

di-, dis- : *dichinare, disfidarsi, dispietanza, ...*

in- : *inchiedere, inavanza, inorare, ...*

ri- : *risbaldire, riprendenza, ritemenza, ...*

s- : *scordansa, sdubioso, spiacere, ...*

mis- : *miscrederi, misfare, misleanza, ...*

sor- : *sorcoitanza, sorgogliare, ...*

Notiamo che una grande produttività lessicale si manifesta soprattutto nell'ambito della formazione delle parole astratte, termini che finora, in un linguaggio lontano dagli usi colti, scarseggiavano. Per questo tipo di latinismi è tipico, così come per i provenzalismi e francesismi, che spesso si trovano nella parte conclusiva del verso, dove fanno rima fonicamente perfetta.

Il latino non promuove nel siciliano soltanto gli affissi, ma anche alcune forme fonetiche piuttosto che altre. Così accanto al siciliano *amuri* troviamo la forma latinizzata *amore*, così come s'alternano i termini *spechu/speclu* oppure *autru/altru*.

III. 4. 1. 3 Sicilianismi

La base del linguaggio poetico adoperato dai poeti della corte sveva è formata dal siciliano, un volgare che fin adesso è stato sempre lontano dagli usi colti: dalla letteratura, così come dall'amministrazione o dalla liturgia.

I poeti della Scuola poetica siciliana non ricorrono però al volgare parlato, quello di uso corrente, rifiutano i modi bassi e le espressioni colloquiali, che non sarebbero adatte alla preziosa tematica da loro prediletta; i siciliani elaborano una lingua letteraria raffinata, selezionando rigorosamente i vocaboli e regolarizzando certe forme.

In passato si sono svolte molte discussioni a proposito delle fondamenta linguistiche delle poesie della Scuola, ma dopo una ricostruzione filologica dei testi si sono confermate le sue origini fondamentalmente siciliane. Coletti dice a tal proposito: «Se ne era dubitato [...] a causa della forte toscanizzazione dei manoscritti che riportano le liriche dei siciliani; del resto già Dante coglieva tra la propria lingua e quella dei suoi predecessori meno differenze del dovuto proprio a causa della loro vicenda manoscritta.»¹

Adesso, dunque, siamo sicuri dell'origine della base linguistica delle poesie siciliane; essa si distingue per le seguenti caratteristiche fonetiche:

Consonanti:

- sonorizzazione di *s* nel nesso *-ns-* (*penzata*)
- esito *z* o *zz* del nesso *cj* o *ccj* (*dolze, fazzo*)

Vocali:

- vocalismo a cinque soluzioni toniche: *a, e, i, o, u* (*fari, ben, aviri, cori, rancura*)
- vocalismo a tre atone finali: *a, i, u* (*rancura, guariri, altru*)
- forme non dittongate da *è* e *ò* in sillaba libera (*core, foco, more, omo, fero*)
- forme con *i* e *u* tonici invece di *é* ed *ó* (*mui, vui, miso, priso*)

La problematica del vocalismo siciliano mostriamo meglio con l'aiuto del triangolo vocalico dell'italiano:

i	u	
é	ó	chiuse: non esistenti nel siciliano
è	ò	aperte: esistenti nella forma tonica
	a	

Le ultime due caratteristiche del vocalismo siciliano da noi citate si mantengono a lungo nella tradizione letteraria; le forme con *i* ed *u* tonici determineranno, nella successiva toscanizzazione dei manoscritti, una serie di rime imperfette. Questo fatto, che è piuttosto eccezionale per la poesia medievale, dipende dalla scoperta delle nuove possibilità rimiche che consentono la cosiddetta rima siciliana di *tenere* con *venire*, di *croce* con *luce* o di *noi* con *lui*.²

¹ Vittorio Coletti, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia dell'italiano letterario*, p. 9.

² Cfr. il capitolo III. 4. 2. 5 Rima

Tra le caratteristiche del siciliano possiamo includere anche alcuni vocaboli, spesso fortunati: *disio*, *abento* (riposo), *eo*, *meo*, *saccio* e tanti altri. In questa categoria appartiene pure una coniugazione specifica dei verbi:

- *ajo* o *aggio* da *habeo*; da qui abbiamo il futuro semplice in *-aio* e in *-a(g)gio*
- *este* e *esti* per *è*
- desinenze delle persone plurali del presente indicativo in *-imo*, *-iti*, *-ite*, *-ati*
- imperfetto dei verbi di seconda coniugazione in *-ía*
- participio passato dei verbi di terza coniugazione in *-uto*
- condizionali in *-ía* e in *-ara*
- passati remoti della prima coniugazione alla terza singolare in *-ao* o *-au*, e quelli della terza coniugazione alla prima persona in *-ivi* e alla terza in *-ío*

III. 4. 1. 4 Doppioni

Avendo individuato gli elementi che influenzano il linguaggio dei rappresentanti della Scuola poetica siciliana, arriviamo ad affermare un ruolo importante dei cosiddetti doppioni. I Siciliani, infatti, sfruttano pienamente la possibilità di formare le parole aggiungendo ad una sola radice più suffissi, quanto quella di utilizzare forme di varia provenienza. Questo si presenta perfettamente funzionante in una poesia in cui si ribadiscono pochi, ma essenziali concetti. Così, per esempio, individuiamo le forme *disio* e *disianza*, *merzè* e *merzede*, *speranza* e *speme*, *spera* e *speramento*.

L'uso dei doppioni consente ai poeti non soltanto di non ripetere spesso le medesime parole, nonostante i motivi siano abbastanza limitati, ma anche di creare un forte effetto estetico.

Da quanto abbiamo dimostrato, il merito dei Siciliani è anche quello di aver sollevato il volgare siciliano a una lingua che è in grado di compiere la funzione di un linguaggio poetico e di esprimere concetti a un alto livello d'astrazione.

III. 4. 2 Metrica

I Siciliani adoperano forme che sono rimaste tra quelle essenziali della letteratura italiana; si tratta di canzone, canzonetta, sonetto e tenzone.

III. 4. 2. 1 Canzone

La canzone è un componimento strofico di alto rango e tema lirico, almeno principalmente, e poi anche dottrinale e politico. La forma è modellata sulla *canso* provenzale

e si articola in una serie di strofe, chiamate *stanze*. Questo termine è legato alla dimensione musicale e sottolinea il fatto che ogni singola strofa rappresenta uno svolgimento chiuso in sé stesso.

Le singole strofe hanno in genere una struttura costante, fatta di endecasillabi e settenari, che si ripete in tutte le stanze del componimento. Si ripete, dunque, lo stesso schema quanto a distribuzione delle rime e quanto a numero di sillabe per ciascun verso. E se i provenzali preferivano stanze *unissonans*, per mantenere non solo lo stesso schema rimico ma proprio le stesse rime, i Siciliani e i Toscani danno preferenza alle stanze *singulars*, cioè allo stesso schema, ma alle rime rinnovate di stanza in stanza.

In una stanza della canzone identifichiamo una prima parte, chiamata *fronte*, divisa in due *piedi* dallo stesso schema rimico; e una seconda parte, chiamata *sirma* o *coda*, che può essere divisa in due *volte*, sempre dall'identico schema rimico. La fronte e la sirma possono essere collegate dalla rima, cosiddetta *chiave*. Le stanze sono di solito seguite da un *congedo*, o *commiato*, che riproduce la struttura della coda o parte di essa. Sulla base di questa struttura generale, definita da Dante nel *De vulgari eloquentia*, sono possibili molte varianti e soluzioni originali; ma sarà il Petrarca a creare un modello di canzone equilibrato ed armonioso che avrà molto successo nella storia della letteratura italiana.

La canzone è considerata una forma prestigiosa; è Dante a stabilire la sua posizione principale nella poetica italiana, dicendo: «Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse pensamus, quare si excellentissima excellentissimis digna sunt [...], illa, que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda.»¹

Dante, dunque, teorizza la canzone come la forma poetica più alta, che lascia nella propria ombra la ballata, che è gravata di ritornello e dipende dalla presenza dei danzatori, e il sonetto.

Nella produzione della Scuola possiamo trovare molti esempi di canzone; tra i poeti che fanno uso di questa forma nominiamo per esempio Guido delle Colonne con la canzone *Amor, che lungiamente m'ai menato* oppure Rinaldo d'Aquino con *Per fino amore vo si lentamente*.

¹ Dante, *De vulgari eloquentia* II, III, 3: Crediamo che la migliore di queste forme sia la canzone, e siccome l'eccellente è degno di una forma eccellente[...], anche i temi, che sono degni di un linguaggio eccellente, sono degni di una forma eccellente, e di conseguenza devono essere trattati nelle canzoni (traduzione nostra).

III. 4. 2. 2 Canzonetta

Si tratta di una canzone che, per essere di lunghezza ridotta e di versi più brevi (settenari e ottonari, in prevalenza), viene designata con il diminutivo.

Un ottimo esempio della canzonetta ci fornisce Iacopo da Lentini che nel congedo, fatto esclusivamente di settenari, del suo componimento *Meravigliosamente* dice:

*Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lévati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auro fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino.»*

Presso i Siciliani troviamo anche canzonette dialogiche: in queste s'alternano le due voci degli amanti. Sono piuttosto rare; le possiamo rintracciare soprattutto tra le opere di Iacopo da Lentini. La più importante s'intitola *Dolze coninzamento* ed è forse uno dei primi paradigmi siciliani di genere dialogico.¹

III. 4. 2. 3 Sonetto

Il sonetto è una forma metrica di origine siciliana; la sua invenzione si attribuisce a Iacopo da Lentini. Il nome deriva dal provenzale *sonet* (diminuzione di *so*, vale a dire suono, melodia) e la forma ha origine in una stanza isolata di canzone. Principalmente, dunque, si dovrebbe trattare di un testo atto ad essere cantato, eppure nasce in un clima in cui avviene il divorzio della poesia dalla musica.

Il sonetto è costituito, nel suo schema di base, da quattordici versi, tutti endecasillabi, divisi in una prima parte di otto, detta *fronte*, e una seconda di sei versi, chiamata *sirma*; anche se poi la ripartizione canonica diverrà quella in due quartine e due terzine.

Lo schema rimico più antico della fronte è alternato abababab. Per quanto riguarda, invece, il sestetto, esso è più variabile. Già agli inizi incontriamo due varianti: cde cde² e cdc

¹ Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 130.

² Cfr. Iacopo da Lentini, *Donna, vostri sembianti mi mostraro*.

dcd¹. Più tardi, soprattutto grazie agli stilnovisti e al Petrarca, diventano frequenti anche altre varianti, sia per la coda che per la fronte.

III. 4. 2. 4 Tenzone

Si tratta di una serie di componimenti che due o più rimatori si scambiano su un medesimo oggetto del contendere. Nel caso dei Siciliani, la questione principale è amorosa, la forma prevalente quella del sonetto.

Gli autori della tenzone più ricordata sono Iacopo da Lentini e l'Abate di Tivoli: *Oi deo d'amore, a te faccio preghiera* (Abate), *Feruto sono isvariatemente* (Iacopo), *Qual omo altrui riprende spessamente* (Abate), *Cotale gioco mai non fue veduto* (Iacopo) e *Con vostro onore facciovi uno 'nvito* (Iacopo).

III. 4. 2. 5 Rima

Per quanto riguarda la rima, dobbiamo soffermarci su un fenomeno singolare nella letteratura italiana: la cosiddetta rima siciliana.

Quanto alla rima siciliana, va tenuto conto del vocalismo tonico siciliano che presenta cinque vocali, mentre quello toscano ne presenta sette. Tutti e due sistemi risultano dalle dieci vocali latine, la cui funzione fonologica distintiva era quella quantitativa. La perdita della quantità delle vocali si manifesta nel siciliano in maniera seguente:

latino:	ǎ	ā	ĕ	ē	ĩ	ī	ō	ō	ũ	ū
siciliano:	a		è	i		ò	u			

Qui, a differenza del toscano, l'unica pronuncia ammessa dell'*e* e dell'*o* è quell'aperta.

Se i Siciliani fanno rime perfette come *usu:amorusu* e *aviri:serviri*, dopo la toscanizzazione della lingua dei manoscritti avviene il mutamento nel senso *uso:amoroso* e *avere:servire*. I rimatori della penisola, ignari del mutamento, colgono tali rime nel loro modello privilegiato, le ritengono possibili e rimano facilmente e costantemente, ad esempio, *voi: altrui*.

La rima siciliana sopravvive in alcune forme puramente culturali fino all'Ottocento. Nel *Cinque Maggio* di Alessandro Manzoni ne possiamo trovare un ottimo esempio - *mui:lui*.

¹ Cfr. Iacopo da Lentini, *Io m'aggio posto in core a Dio servire*.

III. 5 Tradizione manoscritta

La poesia italiana delle origini è giunta a noi attraverso una serie piuttosto limitata dei manoscritti. Sono tre i manoscritti principali che conservano il complesso della produzione poetica siciliana: il canzoniere Vaticano latino 3793 (della Biblioteca Apostolica Vaticana), il canzoniere Palatino (della Biblioteca Nazionale di Firenze) e il Laurenziano Rediano 9 (della Biblioteca Laurenziana di Firenze).

Come abbiamo già detto in precedenza, i manoscritti conservano le poesie dei Siciliani, ma nella loro versione toscanizzata. Non è possibile credere, come si è fatto in passato, che la fisionomia dei testi non fosse molto diversa da come la presentano i canzonieri e che i poeti della prima scuola impiegassero volutamente nei loro testi le voci e le forme continentali.

In aiuto dei filologi che cercano di recuperare la forma originale delle poesie, interviene un elemento importante. Nel Cinquecento, Giovanni Maria Barbieri ricava da un codice, che egli chiama il *Libro siciliano* e che è purtroppo andato perduto, una canzone di Stefano Protonotaro e due frammenti di Re Enzo. L'importanza di questa testimonianza è enorme, in quanto si tratta dell'unica fonte di poesie siciliane rimasta immune dal toscaneggiamento. E siccome la buona fede del Barbieri è fuori discussione, possiamo ritenere che l'aspetto primitivo di tutte le poesie della Scuola siciliana fosse simile a quello rivelatoci nella canzone e nei due frammenti.¹

III. 5. 1 Canzoniere Vaticano latino 3793

È il più ricco e importante di questi canzonieri, attualmente conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana. È una silloge datata negli ultimi anni del Duecento e il suo primo noto possessore è stato il filologo Angelo Colocci; a lui si devono delle interessanti postille in margine al codice stesso che attestano la sua competenza e il suo interesse all'argomento; a lui è dovuta, per esempio, l'identificazione di Cielo d'Alcamo come l'autore del contrasto *Rosa fresca aulentissima*.

Il canzoniere è composto di 188 carte in 24 fascicoli, numerati da I a XV e da XVIII a XXIV, più due non numerati (il XXV e il XXVI). Rispetto alla consecuzione originaria di 26 quaderni ne mancano, dunque, due (il XVI e il XVII) e mancano anche due carte interne al secondo fascicolo.

¹ Cfr.: Bruno Migliorini, *Il Duecento*, in *Storia della lingua italiana*, pp. 124-126.

La raccolta è divisa in due parti, riservate a diversi generi metrici: la prima comprende solo canzoni (numerate da 1 a 317), la seconda sonetti (non numerati sul codice ma modernamente computati, nell'edizione diplomatica,¹ da 326 a 999). A proposito della struttura del canzoniere, Antonelli dice: «La distinzione macrostrutturale per generi metrici è molto più importante di quanto oggi non si possa percepire. Più o meno negli stessi anni lo chiarirà esplicitamente Dante, che spiegherà anche come ad ogni livello stilistico debbano corrispondere ben precise scelte di metro, di costruzione sintattica, di vocaboli, perfino di suoni.»²

Quello che caratterizza particolarmente il codice Vaticano latino 3793 è lo straordinario rigore storico-culturale dell'ordinamento, un vero monumento critico alla poesia pretilnovistica. L'ordinatore segue una disposizione cronologica e storiografica, comprensiva anche di elementi critico-valutativi.³

La prima parte e l'intero manoscritto si aprono con Iacopo da Lentini, confermato quale caposcuola dei poeti federiciani anche da altre fonti. Il componimento d'apertura è una canzone in endecasillabi e settenari, *Madonna, dir vi voglio*. La seconda parte si apre di nuovo con un testo del Notaro, questa volta con la famosa tenzone con l'Abate di Tivoli sulla natura d'amore.

Il canzoniere Vaticano latino 3793 contiene componimenti dedicati esclusivamente alle tematiche amorose; vuole dunque essere un'antologia laica. Bisogna sottolineare il fatto che sebbene la cultura di questo periodo sia totalmente cristiana, il compilatore di questo canzoniere decide di omettere quasi del tutto la tematica religiosa.

Il codice Vaticano latino 3793 è scritto in fiorentino e appare linguisticamente quello più normativo dei canzonieri.⁴

III. 5. 2 Canzoniere Palatino

Il canzoniere Palatino, oggi segnato Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze, è più esile e forse anche più antico del codice Vaticano latino 3793. È il solo illustrato fra gli antichi codici di rime italiani, ornato di fini miniature di scuola fiorentina. Ne esiste un'edizione diplomatica.⁵

¹ L'edizione diplomatica è stata curata da F. Egidi per la Società filologica romana: *Il libro de varie romanze volgare, cod. Vat. 3793*, Roma, 1902-1908.

² Roberto Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana*, pp. 29-30.

³ Roberto Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana*, p. 30.

⁴ Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 142.

⁵ L'edizione diplomatica a cura di A. Bartoli e T. Casini: *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Bologna, 1881-1888.

Diviso in 10 quaderni di 78 carte complessive, presenta un ordinamento tripartito secondo un canone metrico-stilistico simile a quello esposto da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Le tre sezioni corrispondono ai generi metrici principali: i primi sette quaderni comprendono una raccolta di canzoni aperta da una silloge di rime di Guittone, cui segue una collezione di canzoni dei Siciliani e dei Toscani fino a Guinizelli. La seconda sezione è rappresentata da una raccolta di ballate, l'unica organica di questo genere metrico che si abbia di quest'epoca, e la terza da una serie di sonetti.

Le attribuzioni sono spesso incerte a causa di un riordinamento alfabetico tentato dal copista e non riscontrabile presumibilmente nell'antigrafo.

Il canzoniere Palatino è d'origine toscano-occidentale e presenta in linea di massima i tratti più arcaici e conservativi.

III. 5. 3 Canzoniere Laurenziano Rediano 9

L'ultimo dei tre canzonieri importanti è collocato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze e si presenta in sostanza come un omaggio a Guittone d'Arezzo, della cui opera costituisce una vasta edizione.

È il primo organico canzoniere individuale, al quale sono subordinate le raccolte dei Siciliani, Siculo-toscani e stilnovisti. Contiene 144 carte scritte da varie mani, fra cui due principali databili tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, ordinate in 18 quaderni.

Il canzoniere è diviso in tre sezioni: la prima è dedicata alla prosa, la seconda alle canzoni e la terza ai sonetti.

III. 6 Dante e i Siciliani

Abbiamo ribadito più volte l'importanza capitale degli ignoti antologisti toscani. Questa viene dimostrata soprattutto dal fatto che anche lo stesso Dante conosce i poeti della Scuola poetica siciliana in una forma linguistica già completamente toscanizzata, attraverso una silloge non molto diversa dal canzoniere Vaticano latino 3793. Dante crede che la lingua adoperata dal Notaro e dagli altri poeti della Scuola sia appunto quella che gli offrono i manoscritti.

È indubbiamente un errore di prospettiva ricco di conseguenze, se si pensa che proprio quel linguaggio poetico dovrà assumere valore di costante riferimento nel *De vulgari*

eloquentia. Infatti, sono molto frequenti i richiami di Dante Alighieri alla *curia* e all'*aula* degli "eroi illustri, l'imperatore Federico II e suo figlio Manfredi".¹

Nonostante un errore iniziale, Dante riesce a recuperare gran parte del significato e dell'importanza dell'espressione culturale e storica della *Magna Curia*. Nel *De vulgari eloquentia* sono presenti citazioni dei *doctores* siculi altamente laudative e ci troviamo anche un'individuazione del meglio della Scuola soprattutto nelle canzoni di Guido delle Colonne: «nam videtur Sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali, Sicilianum vocatur, et eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, puta in cantionibus illis: Anchor che l'aiuga per lo foco lassi et Amor, che lungiamente m'ai menato.»²

Per lungo tempo il giudizio dantesco rappresenta il più alto grado di consapevolezza storica cui si sia pervenuti intorno alla Scuola poetica siciliana.

IV. Iacopo da Lentini

Se Federico II viene identificato il committente e l'organizzatore del nuovo movimento letterario, a Iacopo da Lentini viene riconosciuto il ruolo di caposcuola e di probabile primo poeta.³

IV. 1 Vita. Documentazione sul Notaro

Della vita di Iacopo da Lentini sappiamo poco; è conosciuta la sua professione di notaio imperiale alla corte di Federico II. La sua attività è attestata documentariamente tra gli anni 1233 e 1240 da una serie di atti notarili che recano la sua firma; in un privilegio del marzo 1233 Federico II concede Gaeta al figlio Corrado: l'atto è scritto "*per manus Jacobi de Lintin notarii*". Un altro privilegio dello stesso imperatore in favore del Monastero di San Salvatore di Messina è datato il giugno 1233 e anch'esso scritto "*per manus Jacobi de Lentino notarii*". Alla fine abbiamo dell'agosto dello stesso anno una lettera patente di Federico II indirizzata al papa Gregorio IX e firmata sempre dallo stesso Notaro. Dell'anno 1240 abbiamo invece il cosiddetto documento messinese: si tratta del transunto dal greco in latino

¹ Dante, *De vulgari eloquentia* I, XII, 4: «Siquidem illustres heroes, Federicus cesar et benegenitus eius Manfredus [...]».

² Dante, *De vulgari eloquentia* I, XII, 2: È evidente che il volgare siciliano ha raggiunto maggiore fama degli altri, perché qualunque cosa gli italiani scrivano, viene chiamato siciliano, e perché, come abbiamo scoperto, molti maestri del luogo hanno cantato in alto stile, come per esempio nelle note canzoni Anchor che l'aiuga per lo foco lassi e Amor, che lungiamente m'ai menato (traduzione nostra).

³ Roberto Antonelli, *Problematiche di una genesi letteraria: Le "origini" della scuola siciliana e Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*, p. 45.

di un privilegio di Guglielmo I del 1157, eseguito in Messina il 5 maggio 1240 alla presenza di Guglielmo da Leontino, giudice di Messina, e di vari testimoni, fra cui “*Jacobus de Lentino domini Imperatoris notarius*”.¹

In base a questi documenti e alle allusioni in alcune poesie² si suppone che il Notaro nasca intorno all’anno 1180. La sua morte si data tra gli anni 1240 e 1242. In questo caso ci basiamo su un sonetto satirico che il rimatore fiorentino Maestro Francesco scaglia contro Bonagiunta da Lucca. Nella sestina finale si dice:

*Per te lo dico, novo canzonero,
che ti vesti le penne del Notaro
e vai furando lo detto stranero:
sì com l’aucelli la corniglia spogliaro,
spoglieriati per falso menzonero,
se fosse vivo, Jacopo notaro.*³

Il Notaro dunque è morto, forse da poco, e Bonagiunta si permette di saccheggiarlo. E siccome il sonetto viene composto fra gli anni 1240 e 1242, si può credere che Iacopo da Lentini muore in età di poco superiore ai sessanta anni.

Dante ritiene il Notaro apulo⁴, ma venendo a contatto con dei manoscritti in cui non sarà stata presente l’indicazione d’origine, ma solo la dizione “Notaro Giacomo”, supponiamo che lo abbia potuto confondere con Giacomino Pugliese, che appare in un manoscritto anche come “Giacomo”.⁵ Noi ormai sappiamo che il Notaro nasce a Lentini, oggi in provincia di Siracusa; ce lo assicura il poeta stesso dicendo alla donna amata nella canzone *Maravigliosamente*:

*lo vostro amor, ch’è caro,
donatelo al Notaro,
ch’è nato da Lentino.*⁶

e nella canzone *Madonna mia a voi mando*:

*per vostro amor fui nato,
nato fui da Lentino;*⁷

¹ Salvatore Santangelo, *Giacomo da Lentini e la canzone “Ben m’è venuto”*, pp. 3-4.

² Nella canzone *La namoranza disiusa* si allude a una battaglia combattuta per terra e per mare in Siracusa da Genovesi e da Pisani. Per questo viene assegnata al 1204 o 1205 quando avvengono due battaglie combattute dagli stessi contendenti e nelle stesse condizioni.

³ Salvatore Santangelo, *Giacomo da Lentini e la canzone “Ben m’è venuto”*, p. 6.

⁴ Dante, *De vulgari eloquentia* I, XIII, 8.

⁵ Gianfranco Folena, *La cultura e la poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 71.

⁶ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 61-63.

⁷ Iacopo da Lentini, *Madonna mia a voi mando*, 53-54.

Iacopo da Lentini figura nella storia della letteratura anche come il “Notaro”, in base a come lo chiama Dante Alighieri nella sua *Divina Commedia*, che attraverso la bocca di Bonagiunta Orbicciani dice:

«O frate, issa vegg' io», diss' elli, «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch' i' odo!»¹

IV. 2 Opere

Della produzione letteraria di Iacopo da Lentini è conservata una trentina di componimenti, tra cui canzoni, canzonette, un discordo e soprattutto sonetti (alcuni di questi sono in tenzone con vari personaggi di cultura). Ed è proprio il Notaro da considerare l'inventore di quest'ultima forma poetica: a lui soltanto, tra i più antichi rimatori, i codici ne attribuiscono un numero rilevante.

Roberto Antonelli definisce Iacopo da Lentini un esperto di *artes* inserito in una grande corte aperta sul mondo, crocevia di lingue e di culture diverse. Il Notaro è capace di grande reattività che sa tradurre anche sul terreno specifico della poesia in volgare, selezionando tematiche e generi e proponendone alcuni nuovi.²

Nell'opera di Iacopo da Lentini sono dunque fortemente presenti due fenomeni: tradizione e innovazione. Se da un lato il poeta cerca modelli d'ispirazione nella poesia trobadorica e nell'epica francese, dall'altro ne fa un'accurata selezione e modifica. Ha una gran conoscenza di questa poesia di tradizione e lo dimostra non soltanto assumendo temi e motivi: si fa influenzare in maniera notevole dal poeta provenzale Folquet de Marselha³, all'opera del quale troviamo riferimenti in molte sue poesie. Il Notaro è anche l'autore di una vera e propria traduzione; la sua canzone *Madonna, dir vi voglio* è la traduzione dell'*A vos, midontç, voill retraire en cantan* di Folquet. Nella sua poesia sono poi evidenti richiami alla letteratura in lingua d'oïl: *Eneas*, *Cligès* e forse il *Tristan*, ma è anche possibile che il tema sia giunto ai Siciliani attraverso la letteratura provenzale.

La sua poetica, come quella del resto della Scuola, si basa sull'imitazione, sulla tradizione. Ma, come abbiamo detto, il Notaro porta nella Scuola anche degli elementi nuovi:

¹ Dante, *Purgatorio* XXIV, 56.

² Roberto Antonelli, *Problematiche di una genesi letteraria: Le “origini” della scuola siciliana e Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*, pp. 49-50.

³ Poeta provenzale, in relazione con Riccardo Cuor di Leone, Alfonso II d'Aragona e Alfonso VIII di Castiglia. Dal 1205 vescovo di Tolosa. Considerato uno dei maggiori poeti in lingua d'oc. Autore di 27 componimenti, la maggior parte dei quali d'argomento amoroso. Morto nel 1231.

tra essi spicca l'invenzione di una nuova forma metrica, il sonetto, che avrà molto successo nella letteratura italiana, come in quella europea attraverso Petrarca.

La sua produzione, che è la più vasta che si abbia di un poeta siciliano, offre un campionario completo delle forme e dei temi della lirica siciliana. Iacopo da Lentini tratta, in concordanza con gli altri poeti federiciani, la tematica amorosa. Ma nella sua opera troviamo anche qualche accenno ai fatti storici. Uno di questi è quello che richiama a una battaglia combattuta dai Pisani contro i Genovesi per il possesso di Siracusa nel 1204 o nel 1205¹, che tra l'altro porterebbe la documentazione della sua attività ad epoca assai anteriore all'esistenza della *Magna curia*. Si tratta della quinta stanza della canzone *La namoranza – disiusa*:

*Molt'è gran cosa ed inoiusa
Chi vede ciò che più li agrata,
e via d'un passo è più dotata
che d'oltremare in Saragusa
ed in battaglia, ov'om si lanza
a spada e lanza in terra o mare²*

Ma Iacopo da Lentini anche altrove si serve di un paragone storico per la materia amorosa; è nella canzone *Ben m'è venuto*:

*Ma se voi sete senza percepenza
Como Florenza, – che d'orgoglio senti,
guardate a Pisa di gran conoscenza,
che teme utenza – d'orgogliosa genti.
Sì lungiamenti – orgoglio m'à in bailia,
Melan a lo carroccio par che sia³*

Qui l'atteggiamento orgoglioso della donna suggerisce al poeta un confronto politico, molto raro nel repertorio siciliano, con il comportamento arrogante dei Comuni guelfi, Firenze e Milano, a cui è contrapposta la saggia politica della ghibellina Pisa.⁴

Queste sono soltanto alcune delle interpretazioni delle poesie del Notaro che fin oggi suscitano polemiche: vari filologi, tra cui spicca il nome di Gianfranco Folena, considerano questi riferimenti così precisi fuori del gusto siciliano, astratto e tipizzante.¹

¹ L'interpretazione presentata per la prima volta dal Cesareo: *Per la data di una canzone del Notaro Giacomo*, in *Studi e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, pp. 23-38. Più tardi l'approfondisce Salvatore Santangelo: *Le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*, ora in *Saggi critici*, Modena, 1956, pp. 163-190.

² Iacopo da Lentini, *La namoranza – disusa*, 33-38.

³ Iacopo da Lentini, *Ben m'è venuto*, 33-38.

⁴ Salvatore Santangelo, *Giacomo da Lentini e la canzone Ben m'è venuto*, pp. 19-20.

Infine vogliamo ricordare che nell'opera di Iacopo da Lentini di certo non manca un'ispirazione religiosa, basti ricordare il sonetto *Io m'aggio posto in core a Dio servire*.

IV. 3 Analisi di alcune poesie di Iacopo da Lentini

Avendo esposto una caratteristica complessiva della Scuola poetica siciliana e del suo caposcuola, ci vogliamo dedicare a un'analisi più accurata di alcuni componimenti del Notaro, tra cui una canzonetta, tre canzoni e quattro sonetti.

IV. 3. 1. Maravigliosamente

Metrica: Si tratta di una canzonetta di sette stanze, ognuna formata di nove versi settenari secondo lo schema rimico abc/abc//ddc. È evidente il collegamento interno della stanza: la fronte, composta di due piedi dall'identico schema metrico, è legata alla sirma dalla rima c. L'ultima stanza della canzonetta rappresenta il congedo.

La ricerca dell'impari è attestata dal numero delle strofe, dal numero dei versi racchiusi nella strofa e dal numero delle sillabe comprese nel verso.² Tutte le parole in rima sono piane con l'accento fisso sulla penultima sillaba, cioè quella sesta del verso.

Nella canzonetta notiamo la presenza di rime ricche o addirittura inclusive (*Maravigliosamente – mente, avante – davante*), di una rima equivoca (*passo – passo*) e di alcune rime grammaticali (*parete – sapete, dolite – volite*).

Interpretazione: Il tema centrale del componimento è l'amore interiorizzato: l'innamorato porta nel suo cuore l'immagine dipinta della donna amata. È un amore straordinario, un amore *meraviglioso* che possiede il poeta e non abbandona la sua mente nemmeno per un momento della giornata. Nello stesso tempo l'innamorato non è capace d'esprimere questo forte sentimento che lo domina, riesce a guardare la donna amata soltanto di nascosto, è *si vergognoso* che non è in grado di dichiararsi. È un amore paralizzante.

Il poeta si paragona a un uomo che crede di salvarsi per mezzo della propria fede, sebbene in realtà egli non veda ciò che crede: il poeta cerca salvezza nell'immagine dipinta della donna, nonostante lei sia lontana, quasi irraggiungibile.

*e quando voi non vio
guardo in quella pintura,
a par ch'eo v'agia avante:*

¹ Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 100.

² Rocco R. Vanasco, *Lingua e tecnica della canzone Maravigliosamente di Giacomo da Lentini*, p. 8.

*si com'om che si crede
salvare per la sua fede
ancor non via davante.*¹

Di seguito identifica il proprio sentimento con il fuoco: esso è simbolo di una passione amorosa che arde e consuma. Questa metafora fortemente allude alla sofferenza d'amore, la pena che il poeta prova non riuscendo a guardare il viso di lei.

Nella canzonetta viene affrontato anche il tema dei malparlanti: l'innamorato teme che sia stato riferito alla donna che le sue lodi non siano espressione di un sentimento vero e sincero, nello stesso tempo la invita a comprendere il suo amore attraverso gli atteggiamenti che lui ha verso di lei. Poiché sebbene il poeta non si giri a guardare la sua amata, ogni passo gli fa gettare un sospiro che gli fa angoscia. E questa poi si rispecchia sul suo stesso viso.²

L'ultima stanza della canzonetta svolge la funzione di commiato. La poesia viene personificata e pregata di raggiungere la donna amata e di intercedere per il poeta che in questa maniera "firma" la sua composizione.

Figure retoriche: Come si è visto, Iacopo da Lentini per cantare i propri sentimenti si serve di una serie di figure retoriche. Nel testo abbiamo già individuato tre metafore (quella dell'immagine della donna portata nel cuore, quella della fede e quella del fuoco). Ma anche le similitudini sono presenti; una di queste troviamo già nella prima strofa, dove si dice:

*com'om che tene mente
in altra parte, e pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo*³

Un'altra è legata alla metafora del fuoco, in quanto simbolo dell'amore: il Notaro afferma che la sua pena divampa come a colui che tiene nascosto il fuoco nel suo seno. Così anche il poeta arde d'amore.⁴

Il congedo poi è costruito sulla base della personificazione della canzonetta: l'autore si rivolge ad essa come se fosse un essere vivente, la chiama e prega di agire in suo favore.

Il testo del componimento è sonoramente armonioso. Questo fatto è dovuto non soltanto alla struttura metrica della canzonetta, ma anche alla presenza delle allitterazioni.

¹ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 22-27.

² Bruno Panini, *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori in Sicilia*, p. 34.

³ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 4-7.

⁴ *Ibidem*, 28-34.

Nella seconda strofa l'allitterazione abbraccia tre versi consecutivi con il verbo *parere* che assume tre significati diversi: sembrare, aver l'aspetto e vedersi:

*In cor par ch'eo vi porti
pinta como parete,
e non pare di fore;¹*

Nella sesta strofa ne troviamo un'altra, meno appariscente:

*che mi faci ancosciare;
e certo bene ancoscio,
c'a pena mi conosco²*

Infine possiamo individuare nel componimento un altro fenomeno stilistico e retorico: l'*enjambement*. Rocco R. Vanasco sostiene che lo slittamento della frase nel verso seguente è molto naturale per tutta la produzione della Scuola poetica siciliana³ e così nemmeno il Notaro fa eccezione. Infatti, gli *enjambement* sono molto frequenti nella sua canzonetta. Per dimostrarlo ci possiamo servire dell'inizio stesso del componimento:

*Maravigliosamente
un amor mi ristringe
e sovenmi ad ogn'ura;⁴*

Linguaggio: In questo componimento possiamo identificare e mostrare tutte le caratteristiche lessicali di cui abbiamo parlato in precedenza. A prima vista notiamo che la canzonetta conserva alcuni elementi della versione originale, quella siciliana. Così troviamo la forma *zò* invece di *ciò* e le varie forme non dittongate da *è* e *ò* in sillaba libera: *cor*, *fore*, *foco* o *loco*. Il vocalismo siciliano traspare anche nelle espressioni come *ogn'ura*, *amoruso*. Siciliani sono anche i vocaboli *disio*, *eo*, *meo* o *sacciatelo*. La particolare coniugazione dei verbi si manifesta con le forme *agia*, *vio*, *avite*, *dolite* o *vedite*.

Frequenti sono poi anche i latinismi; tra questi bisogna nominare soprattutto il dittongo conservato nella parola *auro* (oro). Latineggianti sono anche le espressioni *amore*, *bellezze* e *vergognoso*.

L'influsso provenzale è meno evidente in questo componimento; conviene citare però almeno tre esempi: la locuzione *tene mente*, la proposizione *inver* e il sostantivo *madonna* (mia signora).

¹ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 10-12.

² *Ibidem*, 51-53.

³ Cfr. Rocco R. Vanasco, *Iato e enjambement nella poesia della scuola poetica siciliana*.

⁴ Iacopo da Lentini, *Maravigliosamente*, 1-3.

IV. 3. 2 Madonna, dir vi voglio

Metrica: È una canzone di cinque stanze, ognuna formata di 16 versi secondo lo schema rimico 7a 7b 7a 11c/7d 7b 7d 11c//7e 7e 7f 7f + 4g/7h 7h 7i 7i + 4g. Vediamo dunque che la canzone è composta di 12 settenari e 4 endecasillabi.

Tutte le parole che fanno rima sono piane. Nel testo possiamo trovare le rime equivoche (*lasso – lasso, getto – getto*), le rime ricche (*turba – sturba, riprende – s'aprende*) e le rime grammaticali (*pinto – vinto, gittasse – soffondasse*). Dal nostro schema rimico è evidente anche la presenza delle rime interne alla fine di tutte e due le volte di ogni stanza: la rima è composta di due settenari, mentre il secondo di questi si trova all'interno di un endecasillabo:

*La salamandra audivi
ca ntra lo foco vivi — stando sana¹*

Interpretazione: Il poeta si rivolge alla donna amata dicendole di essersi innamorato di lei anche contro l'orgoglio e la freddezza che lei mostra nei suoi confronti. L'atteggiamento dell'amata non lo aiuta e il suo cuore soffre tale pena da sentirsi morire per l'amore intenso che prova: il suo cuore muore spesso, provando più sofferenza di quella che gli potrebbe provocare la morte naturale. Esso, infatti, brama solo per colei che ama più di sé stesso; ma nonostante tutto questo è disprezzato dalla donna.

L'amore che il poeta prova è così immenso che non può essere espresso con parole: tutto quello che riesce a dire non è infatti niente in confronto al sentimento che è racchiuso nel suo cuore: ha un fuoco dentro di sé, un fuoco che non si può mai estinguere, anzi, può soltanto divampare. Il poeta si paragona alla salamandra: essa vive nel fuoco rimanendo intatta.² E così anche lui ci fa abitudine: vive nel fuoco d'amore.

Il poeta dunque non trova il modo di esprimere l'amore che prova per la sua dama, ma ci vuole riuscire perché il suo cuore non potrebbe essere altrimenti mai quieto. La sua incapacità lo turba e si paragona ad uomo che dipinge e cancella la sua pittura perché non gli piace mai, in quanto non corrisponde al soggetto naturale.

L'amore per la donna lo tiene come se fosse in un mare tempestoso e può essere paragonato ad una nave che per salvarsi nella tempesta getta via ogni cosa pesante: così anche lui getta sospiri e pianti verso la donna perché se non lo facesse, gli sembrerebbe di affondare;

¹ Iacopo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio*, 27-28.

² Secondo la credenza dell'antichità classica le salamandre potevano vivere nel fuoco e spegnere le fiamme. Le salamandre venivano spesso rappresentate nei cosiddetti bestiari, opere didattiche, in cui alle descrizioni degli animali (spesso ricche di particolari fantastici) facevano seguito commenti moralizzanti.

e affonderebbe di certo perché il suo cuore diventerebbe troppo pesante per il suo desiderio. E così come la tempesta si frange sulla terra e si quietava, anche il poeta si frange quando sospira e piange, credendo di placarsi.

Il poeta dunque ha mostrato alla *donna spietata* quanto sia innamorato e crede che a lei in ogni modo dispiacerebbe vedere la sua vera immagine. Si lamenta del suo destino, si lamenta del fatto di non poter smettere d'amare: ma l'amore ormai l'ha vinto. Il suo desiderio è quello che il suo cuore possa uscire dal petto e che non rivolga più una parola alla donna sprezzante. L'amore ormai l'ha ridotto in tale stato che se ci fosse una vipera, essa perderebbe la sua naturale crudeltà e a vederlo in tali condizioni ne avrebbe pietà.

La canzone *Madonna, dir vi voglio* può essere quindi interpretata come uno sfogo del poeta innamorato: questi porta nel suo cuore un amore così intenso da non poter essere espresso a parole, è un amore paralizzante, un amore che brucia e fa vivere l'uomo nelle sofferenze. Nello stesso tempo, il poeta si rende conto che i suoi sentimenti non saranno mai corrisposti dalla donna amata – la considera *spietata* e *sdegnosa* – vorrebbe liberarsi dal peso che lo fa affondare, dal dolore che gli spezza il cuore, ma sa di essere vinto dall'amore.

Figure retoriche: Nella canzone in questione possiamo individuare vari strumenti poetici, tra i quali spiccano le similitudini. In un primo momento, il poeta si paragona alla salamandra perché come essa, anche lui vive nel fuoco:

*La salamandra audivi
ca ntra lo foco vivi — stando sana;
cusì fo per lung'uso:
vivo in foco amoruso¹*

Nella terza stanza, poi, troviamo un paragone tra il poeta che non è capace di dichiarare il suo amore e un uomo che non è mai soddisfatto del suo dipinto:

*Lo non poter mi turba,
com'om che pingere e sturba
e puro li dispiace
lo pingere che face — e si riprende,
chè non è per natura
la propria pintura;²*

¹ Iacopo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio*, 27-30.

² *Ibidem*, 41-46.

Infine nella quarta strofa notiamo la presenza di due similitudini: una basata sul confronto tra l'amore del poeta e una nave in un mare tempestoso, l'altra riguardante la tempesta stessa:

*Lo vostro amor, che m'ave
in mare tempestoso,
è sì como la nave
c'a la fortuna getta ogni pesanti
e campane per getto
di loco periglioso;
similmente eo getto
a voi, bella, li miei sospiri e pianti;¹*

*Chè tanto frange a terra
tempesta, che s'atterra;
ed eo, ca sì rinfrango
quando sospiro e piango, — posar crio.²*

Un altro fenomeno presente in questo componimento sono le personificazioni; esse riguardano soprattutto il motivo del *cuore*. È nel cuore che nasce l'amore del poeta ed è qui racchiusa tutta la sofferenza per l'amore non corrisposto.

*No, ma lo core meo
more spesso e più forte³*

Nel brano seguente notiamo una personificazione singolare: al cuore vengono attribuite sensazioni e sentimenti, come se ci si rispecchiasse lo stato d'animo del poeta sofferente. L'impressione della totalità anima-corpo è così forte da poter identificare nel cuore la figura del poeta stesso:

*ca, sì como in prudito,
lo cor mi fa sentire
che già mai no nd'è chito
mentr'eo non posso trar lo so sentore.⁴*

Un'altra personificazione si trova nell'ultima strofa; qui il poeta esprime il desiderio che il suo cuore esca dal suo corpo e che rimanga silenzioso, che non si rivolga più alla donna:

Vorria c'or avvenisse

¹ Iacopo da Lentini: *Madonna, dir vi voglio*, 49-56.

² *Ibidem*, 61-64.

³ *Ibidem*, 10-11.

⁴ *Ibidem*, 37-40.

*a lo meo cor ch'escisse
come ncarnato tutto,
e non dicesse mutto — a voi, sdegnosa;¹*

Il componimento è notevole anche per la presenza di alcune figure retoriche. Possiamo trovare esclamazioni (*Oi lasso lo meo core! – Non posso, di tal guisa Amor m'è vinto!*), domande retoriche (*Dunque, morirai eo? – perché non mi consuma? – perché non mi nde lasso?*). Tali figure sono molto suggestive e hanno il compito di sottolineare la disperazione cantata dal poeta.

Il Notaro si serve anche delle qualità sonore delle parole che adopera in questa canzone. Lo strumento preferito del poeta sembra essere l'allitterazione:

*Vorria c'or avvenisse
a lo meo cor ch'escisse²*

Spesso ricorre alla ripetizione di una sola espressione, magari nelle sue varie forme. Nel brano seguente si tratta del verbo *gettare*:

*c'a la fortuna getta ogni pesanti
e campane per getto
di loco periglioso;
similmente eo getto
a voi, bella, li miei sospiri e pianti;
chè s'eo no li gittasse
parria che soffondasse;³*

Molto frequenti nel testo sono anche gli *enjambement*, la loro presenza è costante in ogni strofa. Sono da notare anche nel brano precedente.

Linguaggio: Come abbiamo affermato a riguardo della canzone precedente, anche in questo componimento siamo in grado d'identificare gli elementi siciliani conservati anche dopo la toscanizzazione dei manoscritti, le tendenze latineggianti e gli influssi delle lingue d'*oc* e d'*oïl*.

Siciliane sono le forme con la *s* sonora nel nesso *-ns-* (*penzaria*) e la forma *zò* (ciò). Il vocalismo siciliano traspare nelle espressioni come *mostrati* (invece di *mostrate*), *priso*, *miso*, *amoruso* o *cusì* (invece di *così*). Evidenti sono le forme non dittongate: *core*, *foco*, *loco*, *more*.

¹ Iacopo da Lentini: *Madonna, dir vi voglio*, 73-76.

² *Ibidem*, 73-74.

³ *Ibidem*, 52-58.

Tipicamente siciliane sono alcune forme verbali: *aio, ave, crio, saccio, fora* e il futuro in *-aio (moriraio)*, i condizionali in *-ìa (faria, parria, dispiaceria, perderia o vederia)* e in *-ara (soffondara, gravara)* e il passato remoto della terza coniugazione in prima persona in *-ivi (audivi)*. I vocaboli considerati siciliani sono anche *eo, meo* o *disio*.

Tra le parole dall'aspetto provenzale includiamo per es.: *namoramento, coralemente, sentore, ventura, madonna* e *mutto*. Tra quelle latineggianti poi *amore, sturba* e *dispiace*.

IV. 3. 3 S'io doglio no è meraviglia

Metrica: È una canzone di cinque stanze, ognuna formata di sette versi ottonari secondo lo schema rimico abab//ccb. È da notare il collegamento interno della stanza: la fronte e la sirma sono collegate dalla rima b.

Nel componimento individuiamo le rime inclusive (*diviso – viso, proximano – mano*), le rime grammaticali (*vedere – avere, lassato – allungiato*) o ricche (*parlamento – ornamento*). Le rime sono composte dalle parole piane, a volte d'origine provenzale (*allegrezza – pesanza, ornamento – parlamento*).

Interpretazione: Il poeta dice che non è una meraviglia se prova dolore, sospira e si lamenta: un amore lontano lo assale e lui, pensando al fatto di non poter vedere il bel viso della sua amata, vive nel patimento. La sua vicinanza gli dava sempre allegria, ma adesso, che n'è lontano, deve provare il sentimento contrario, lo possiede una cupa tristezza.

Il cavaliere ha lasciato il suo cuore dalla donna amata e adesso soffre standone lontano: il suo cuore sta con la sua *madonna* e rimane nel suo potere. Odiava e invidia il cuore che può stare nella dolce compagnia della donna, mentre lui non le può stare vicino, né gli è dato di vederla. Così il poeta soffre per non poter guardare e contemplare i suoi pregi: il bel viso, la grazia, il modo dolce di parlare, gli occhi vaghi e le bionde trecce.

È dunque il distacco dalla donna amata il motivo di sofferenza dell'uomo. Ma nonostante patisce standole lontano e non potendo guardare le sue bellezze, il suo cuore sta sempre in compagnia di lei, sta nel suo potere. Nemmeno la distanza dunque può impedirgli di amare.

Figure retoriche: Il Notaro si serve di alcuni tropi per esprimere il sentimento amoroso e il dolore provato: nel testo della canzone sono da individuare una metafora e una serie di personificazioni riguardanti il cuore, l'amore e il patimento del poeta.

Nella terza strofa del componimento il poeta dice di aver lasciato il cuore dalla sua donna: esso in questo caso rappresenta i sentimenti dell'uomo sofferente:

*[Lo] meo core eo l'aio lassato
a la dolze donna mia;¹*

Su base di questa metafora viene elaborata, nella strofa seguente, una personificazione del cuore che ha la grande fortuna di poter stare vicino alla donna amata:

*[D]ogliomi e adiro sovente
de lo core che dimura
con madonna mia avenente
in sì gran bona ventura.²*

Un'altra personificazione è dedicata all'amore lontano, così intenso da assalire il poeta, da farlo star male e soffrire per non poter vedere la sua donna:

*S'io doglio no è meraviglia
e s'io sospiro e lamento:
amor lontano mi piglia,³*

L'ultima della serie di personificazioni concerne il dolore che possiede il poeta diviso dalla persona amata. La troviamo nella seconda stanza della canzone:

*S'eo vegendo avea allegranza,
or no la vegio, pesanza
mi dstringe e tene mano.⁴*

Che la canzone è ricca di presenze di *enjambement* è evidente già dai brani da noi citati. Noi inoltre riportiamo un altro esempio di questo fenomeno stilistico:

*dogliomi ch'eo so allungiato
da sì dolze compagnia.⁵*

Linguaggio: Nel testo del componimento in questione identifichiamo vari elementi linguistici siciliani. Tra questi sono notevoli le forme con *z* o *zz* invece di *c* e *cc* (*dolze*, *trez[z]e*) o quelle con le vocali toniche non dittongate (*tene*, *core*, *fore*, *bona*). Tra i vocaboli tipicamente siciliani includiamo anche le espressioni *eo*, *meo*, *soe*. Si conserva anche la particolare coniugazione dei verbi (*aio*, *degio*, *vegio*).

¹ Iacopo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, 15-16.

² *Ibidem*, 22-25.

³ *Ibidem*, 1-3.

⁴ *Ibidem*, 12-14.

⁵ *Ibidem*, 17-18.

Provenzali sono le forme in *-anza* (*allegranza, pesanza*) e in *-mento* (*ornamento, parlamento*) e le espressioni *tene mano, allungiato, madonna, baillia* o *avenente*. L'influsso del latino traspare nelle forme *allegrez[z]e* e *fatez[z]e*. In questo componimento possiamo dunque affermare la presenza di un doppione: *allegranza* (sing.) d'origine provenzale - *allegrez[z]e* (pl.) d'origine latina.

IV. 3. 4 Troppo son dimorato

Metrica: Si tratta di una canzone composta di cinque stanze, ognuna formata di dodici versi secondo lo schema rimico 7a 7b 11c/7a 7b 11c//7d 7e 7f/7d 7e 7f. I versi sono dunque in prevalenza settenari, soltanto il verso conclusivo di ogni piede è un endecasillabo. I versi sono piani.

Nel componimento troviamo una rima identica (*s'argoglia – s'argoglia*), alcune rime ricche (*afisi – misfisi, lungiamente – dilivramente, stando – aspettando*) e alcune grammaticali (*dimorato – stato, alungare – tornare, falluto – tenuto*).

Interpretazione: L'innamorato si lamenta di essere troppo dimorato in un paese lontano, dice di non sapere in quale maniera sia riuscito a sopportare di stare a così lungo tempo senza la donna da tanti pregi, senza la donna che merita essere servita. Soltanto adesso si pente di aver fatto la follia di essersi fatto allontanare da lei e sente di dover ritornare dalla sua *madonna* anche a costo della morte.

Sostiene che essendosi allontanato dalla donna, non ha danneggiato nessuno che non sé stesso: soffre da morire. La bellezza della dama lo travaglia d'amore e gli comanda di dare in suo potere cuore e corpo. E fare questo gli pare nulla.

Si chiede se è stordito se fa come colui che cerca ciò che già tiene: anche lui va cercando la bella donna che già possiede e ne ha dolori e pene. Prova tanta sofferenza non potendo vedere la dolcezza e l'amore della donna che ha creduto di avere.

Il poeta si pente di non esser tornato dalla sua donna, pensa alla follia come al motivo che l'ha trattenuto e separato per lungo tempo dalla gioia, dal bene e dalla speranza. Gli occhi, il desiderio e il cuore bramano di vedere l'amata.

L'uomo dice di non voler più soffrire stando lontano dalla donna per cui muore d'amore. E l'amore lo sollecita e lo manda dalla sua donna che a sua volta soffre, aspettandolo. Questo fatto fa tanto angosciare il suo cuore e così non vuole più tardare, ma cessare il danno sia di lui stesso che di lei.

La canzone, dunque, canta i sentimenti del poeta diviso dalla donna amata, che soffre la distanza che li separa e pensa al motivo che l'ha fatto trattenere nel paese lontano. E crede che solo la follia gli abbia potuto impedire di tornare dalla donna che per lui rappresenta la gioia, la felicità e la speranza. E così provando un immenso dolore, decide di finire il tormento di entrambi e di tornare dalla persona amata.

Figure retoriche: Nella canzone in questione identifichiamo alcune figure retoriche di cui si serve il Notaro per esprimere l'immensità del sentimento amoroso e la forte sensazione di dolore.

Nella seconda strofa il poeta personifica l'aspetto fisico della donna:

*ca lo suo avvenimento
d'amar mi travaglia
e comandami a dare
a quella cui consento
cor e corpo in baglia¹*

Più avanti attribuisce qualità e azioni di esseri viventi alla follia, al desiderio e alle parti del corpo:

*Lasso, chi m'è temuto?
Follia dilivramente,
che m'è levato da gioia e di bene.
Occhi e talento e core
ciascun per sé s'argogia,
disiando vedere
madonna mia a tutore²*

Nel brano citato possiamo anche notare l'identificazione di *gioia* e di *bene* con la figura della persona amata. Nella stessa strofa il poeta si riferisce alla donna con le parole *mia dolze spene*. Si tratta, quindi, di una serie di metonimie in cui il Notaro scambia la figura della donna e le caratteristiche a lei attribuite.

Nella terza stanza il poeta si serve di una similitudine per paragonare il proprio atteggiamento a quello di un uomo che cerca ciò che già tiene:

*com[e] quelli ca cerca ciò che tene,
così m'è adivemuto,*

¹ Iacopo da Lentini, *Troppo son dimorato*, 19-23.

² *Ibidem*, 40-46.

*che, lasso, l'avenente
eo vo cercando, ed ò noie e pene.¹*

L'intero componimento è caratterizzato dalla presenza di alcune iperboli:

*Non vo' più sofferenza,
né dimorare oimai
senza madonna, di cui moro, stando²*

*Troppo son dimorato
in lontano paisi;
non so in che guisa possa sofferire
che son cotanto stato
senza [lei] in cui si misi
tutta bellezze d'amore e servire.³*

Nella terza strofa individuiamo un fenomeno abbastanza singolare nella produzione del Notaro: nelle due volte della sirma si trova un'anafora: *Cotanto n'ò dolore – cotanto di dolzore*. Molto frequenti sono invece gli *enjambement*:

*Questo detto mi lanza
e fammi trangosciare
sì lo core, moragio
se più faccio tardanza;⁴*

Linguaggio: Il linguaggio adoperato nella canzone *Troppo son dimorato* rappresenta una vasta gamma di sicilianismi, provenzalismi e latinismi. Il vocalismo originale del componimento traspare nelle espressioni come *paisi, misi, fusse* (invece di fosse), *cusì* oppure in quelle con vocali toniche non dittongate come *cor, tene, bona* e *moro* (invece di muoio). Per quanto riguarda l'uso dei verbi, notiamo la presenza di un condizionale in *-ia* (*dovria*) e di un futuro in *-agio* (*moragio*) e di alcune forme tipicamente meridionali come *agio, vegio* o *saccio*. Siciliana è anche la tendenza di scrivere *dolze* invece di *dolce*. Tra i vocaboli siciliani appartiene anche la parola *disiando*.

Tra le espressioni dall'aspetto provenzale invece includiamo le parole come *danagio, travaglia, talento, baglia, avenente, vengiamiento, dolzore, gioia, lungiamente* o *tardanza*.

¹ Ibidem, 27-30.

² Iacopo da Lentini, *Troppo son dimorato*, 49-51.

³ Ibidem, 1-6.

⁴ Ibidem, 55-58.

Latineggianti sono le forme *bellezze, amore, misfisi* o *spene*. Nel testo della canzone individuiamo anche un doppione: *dolore – doglia*.

IV. 3. 5 Io m'aggio posto in core a Dio servire

Metrica: Si tratta di un sonetto con lo schema rimico abab/abab//cdc/dcd. I versi sono come di solito endecasillabi. Le parole che fanno rima sono tutte piane. Si notano poi le cosiddette rime ricche, in cui l'identità di suono coinvolge almeno una consonante prima della vocale accentata (*intendimento – portamento – consolamento*) e una rima inclusiva (*viso – diviso*). Su quest'ultimo esempio possiamo dimostrare anche la presenza della rima grammaticale.

Interpretazione: Il poeta decide di servire Dio in modo da poter andare in paradiso, in quel santo posto di cui ha sentito parlare, dove i giochi e i piaceri della vita durano eternamente.¹ Ma non ci vorrebbe andare senza la sua donna - dai capelli biondi e dal viso chiaro, luminoso - perché essendo da lei diviso non potrebbe provare gioia. Tutto questo dice con l'intenzione di vedere i suoi delicati atteggiamenti, il suo bel viso e il tenero sguardo degli occhi. Questa, infatti, sarebbe per lui una grande consolazione. Solo se potesse vedere la sua donna nel paradiso.

In questo sonetto l'omaggio alla donna, tradizionale nella poesia cortese, si arricchisce di una nuova prospettiva, quella religiosa. Invece di servire la donna amata, il poeta questa volta decide di servire Dio. Ma anche questa devozione a Dio può essere definita schiettamente feudale: ricorda fortemente il rapporto vassallo-signore, anch'esso fondato sul "servire". Anche il fatto che il poeta aspira alla beatitudine paradisiaca può trovare un parallelo nella società cortese: il poeta mira attraverso il servizio a un particolare beneficio concessogli dal signore. Infine, il paradiso è presso il Notaro caratterizzato dalle parole *sollazzo, gioco* e *riso* e ha perciò l'aspetto tipicamente cortese. Il paradiso quindi può essere interpretato anche come il simbolo della corte. E nemmeno in questo contesto potrebbe mancare una donna. La dama, senza la quale il poeta non potrebbe vivere in gioia.

Anche in questo sonetto, come nelle altre poesie dei Siciliani, il personaggio centrale è una donna. Il poeta afferma che la beatitudine paradisiaca non può essere completa senza la presenza della donna amata. E nonostante dichiararsi di non aver intenzione di commettere alcun peccato, più volte ribadisce la sua bellezza. Descrive, com'è tipico per la letteratura delle origini, il suo viso usando gli attributi *bello* e *claro*, parla del suo sguardo *morbido* e della

¹ *Sollazzo, gioco* e *riso* indicano le caratteristiche e le consuetudini piacevoli della vita delle corti.

testa *blonda*. Sottolinea la bellezza del suo comportamento, dei suoi onesti costumi. La donna dunque, nella sua bellezza sovrumana, è degna non solo dell'amore del poeta, ma anche della gloria celeste.

Figure retoriche: In questo sonetto individuiamo una metafora che ha un ruolo essenziale per l'interpretazione dell'intero componimento. È basata sul parallelo tra la vita alla corte e la vita eterna, nel paradiso. Come il credente dopo il servizio a Dio può andare nel paradiso, così il cavaliere dopo un servizio al signore potrebbe essere ammesso alla corte. La metafora è completata dalla presenza donna amata, trasfigurata in creatura sovranaturale (a base di iperbole), angelica, capace di mediare il rapporto dell'uomo con il trascendente.

E come di solito, anche in questo componimento troviamo gli *enjambement*:

*se non veder lo suo bel portamento
e lo suo bel viso e 'l morbido sguardo*¹

Linguaggio: Il sonetto merita qualche considerazione linguistica in quanto nella trascrizione toscana restano visibili alcuni elementi dell'originaria lingua siciliana. Si tratta soprattutto della forma del verbo 'avere' *aggio*, qui ripetuta due volte, di cui una volta viene usata al posto del verbo 'essere'² (*Io m'aggio posto...*). Poi possiamo individuare nel testo un altro fenomeno tipicamente meridionale: la forma del condizionale in *-ia* (*vorìa, poterìa e terìa*).

Ciò che connota il linguaggio del sonetto a livello del lessico è la forte presenza di provenzalismi: *sollazzo, intendimento, portamento, consolamento*. Si possono poi anche notare due forme latineggianti, *audito* e *gaudere*, che conservano il dittongo originale.

IV. 3. 6 Amor è un[o] desio che ven da core

Metrica: Si tratta di un sonetto che fa parte di una tenzone, cioè di una discussione in versi, a cui partecipano anche Iacopo Mostacci (con il sonetto *Sollecitando un poco meo sapere*) e Pier della Vigna (il suo sonetto s'intitola *Però ch'amore non si pò vedere*). Lo schema rimico è abab/abab//cde/cde. Anche qui, come nel componimento precedente, la rima è formata dalle parole piane; inoltre individuiamo la rima ricca e la rima grammaticale: *piacimento – nutricamento - 'namoramento - nas[ci]mento*. I versi sono i tipici endecasillabi.

¹ Iacopo da Lentini, *Io m'aggio posto in core a Dio servire*, 11-12.

² Si tratta di una tendenza caratteristica per i dialetti meridionali.

Interpretazione: Iacopo da Lentini definisce l'amore come un desiderio che proviene dal cuore per eccesso di piacere; e se gli occhi generano questo sentimento, il cuore lo alimenta. Può succedere che si ami anche senza vedere l'oggetto del proprio amore, la persona desiderata; ma solo uno sguardo degli occhi fa nascere quell'amore che avvince con passione, che fa stringere il cuore: perché sono gli occhi che trasmettono al cuore l'immagine di ogni cosa, sia quella buona che quella cattiva, e il cuore che accoglie tutto ciò, tiene in sé l'immagine della persona amata e il desiderio che prova gli provoca piacere. Infine il poeta dice che questo è l'amore che domina tra la gente.

Il Notaro si serve di questo sonetto per cercare di definire l'amore, il modo del suo nascere e del manifestarsi. Come vediamo, il sentimento può nascere attraverso un solo sguardo degli occhi: l'immagine della bellezza della donna (*abbondanza di gran piacimento*) viene accolta dal cuore che fa nascere il desiderio, l'amore, e *li dà nutrimento*.

Nella seconda quartina il poeta affronta anche la concezione dell'amore lontano che viene attribuita a Jaufre Rudel. La leggenda, che è destinata a trasformarsi in un vero e proprio mito letterario, dice che questo trovatore s'innamora senza aver mai visto l'oggetto del suo desiderio, la contessa di Tripoli.¹ A questa vicenda probabilmente alludono i seguenti versi:

*Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento²*

Figure retoriche: Nel sonetto troviamo una serie di personificazioni che riguardano i motivi del cuore (*lo core dà nutrimento; lo cor, che di zo è concepitore, imagina, e piace quel desio*) e dell'amore (*quell'amor che stringe con furore; questo amore regna fra la gente*). Questi motivi, insieme a quello degli occhi, sono molto frequenti nel componimento; il loro ruolo essenziale viene ribadito anche dalla loro posizione nei versi: li troviamo all'inizio del verso (5 volte) o nella sua parte finale (3 volte).

Infine anche in questo sonetto possiamo individuare gli *enjambement*:

*ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nas[ci]mento³*

¹ Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana*, p. 98.

² Iacopo da Lentini, *Amor è un[o] desio che ven da core*, 5-6.

³ *Ibidem*, 7-8.

Linguaggio: Per quanto riguarda il linguaggio di questo componimento, notiamo la presenza di un numero elevato di provenzalismi: *piacimento, nutrimento, 'namoramento, nas[ci]mento, amatore, furore, concepitore, abbondanza*. Tutti questi vocaboli provenienti dalla lingua d'oc si trovano nella posizione finale del verso, fanno rima e attirano l'attenzione del lettore.

I sicilianismi sono manifestati dalla forma *zo* (invece di *ciò*) e le forme non dittongate delle parole *core, om e bono*.

IV. 3. 7 [C]hi non avesse mai veduto foco

Metrica: *[C]hi non avesse mai veduto foco* è un sonetto dallo schema rimico abab/abab//cde/cde. I versi sono per il sonetto tipici endecasillabi. Per quanto riguarda la rima, possiamo affermare la presenza di rime piane, ricche (*tormento – isbaldimento; vedesse – s'aprendesse*) e grammaticali (*potesse – vedesse – cocesse – s'aprendesse; amando – gabando*).

Interpretazione: Chi non conoscesse il fuoco, chi non l'avesse mai visto, non potrebbe credere che potesse bruciare e far male. Anzi, guarderebbe lo splendore delle sue fiamme e ci troverebbe piacere, gli sembrerebbe *solazzo e gioco*. Ma solo se questi lo toccasse, capirebbe quanto potesse far male. Così come il poeta è stato toccato dal fuoco dell'amore e sente il dolore che esso gli ha provocato bruciandolo fortemente. Al fuoco viene poi paragonata la donna amata: anche lei, infatti, sa dare non solo sollazzo, ma anche pene e tormento. L'amore dunque fa torto se non *distringere* quella che si fa il gioco dei sentimenti del cavaliere e non rallegra quello che è servo d'amore.

Se il motivo del fuoco è molto popolare nella letteratura delle origini, tutto un componimento centrato sullo sviluppo di una variazione intorno alla fiamma d'amore è senz'altro singolare. Eduard Vilella dice a tal proposito: «Sembra che nel sonetto in questione si parta da un generico spunto 'fiamme d'amore' su cui si costruisce una vera variazione sul tema nell'ambito delle possibilità offerte dal fenomeno fuoco in quanto diviso fra la sua apparenza attraente e la sua realtà bruciante.»¹

In questo sonetto del Notaro assistiamo dunque allo sviluppo graduale dell'immagine del fuoco verso quella del fuoco d'amore; il poeta sfrutta a tal scopo i connotati dell'espressione *fuoco* creando così un forte parallelo tra le due immagini.

¹ Eduard Vitella, *Dinamiche compositive nell'immagine del fuoco d'amore in Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*, p. 153.

Dopo questa equazione fuoco-amore, il poeta arriva a riconoscere il suo “ardere d’amore” per poi passare all’espressione del dolore per un amore non corrisposto (sviluppato nella sestina finale) e del desiderio che anche nella sua donna *s’aprendesse* il fuoco d’amore da lui sofferto. «E così il propagarsi del fuoco diviene una derivazione dell’immagine che permette al sonetto di collegare la sfera intima delle due terzine [...] alla speculazione fenomenica che lo apre.»¹

Figure retoriche: L’intero componimento è basato su un gioco di parallelismi e antitesi. Il parallelo essenziale è quello tra il fuoco inteso come un fenomeno della natura e tra il fuoco d’amore: il fuoco, come l’amore, attira e spaventa, sa dar gioia e dolore. Tutte e due le immagini sono caratterizzate dalle espressioni *solazzo* e *cocere*, dal senso del dolore (*che forte cocesse – mi date pur pen’è tormento*) e dal senso del gioco (*li sembraria solazzo e gioco – te che vai gabando*). Ma, come abbiamo detto, nel componimento sono presenti anche antitesi e contrasti. Le antitesi più importanti sono quelle che mettono in contrasto le qualità del fuoco e del sentimento amoroso. A base di questo fenomeno è costruita anche l’ultima terzina del sonetto: qui il poeta mette in contrasto il proprio servizio d’amore e l’atteggiamento della donna amata che gioca con i suoi sentimenti:

*Certo l’Amor[e] fa gran vilania,
che no distringe te che vai gabando;
a me che servo non dà isbaldimento.*²

Un altro contrasto individuiamo al confine tra il settimo e l’ottavo verso dove sono messi in un rapporto molto stretto gli avverbi che esprimono intensità, *poco* e *molto*. Qui il contrasto è intensificato dalla posizione delle due espressioni: una si trova nella parte finale del verso, l’altra all’inizio del verso seguente:

*Quello d’Amore m’à toccato un poco,
molto me coce – Deo, che s’aprendesse!*³

Invece tra l’ottavo e il nono verso notiamo la presenza di un’anadiplosi, cioè di un raddoppiamento, che nel nostro caso consiste nella ripetizione dell’esclamazione finale dell’ottavo verso (*che s’aprendesse*) all’inizio del verso seguente:

*molto me coce – Deo, che s’aprendesse!
Che s’aprendesse in voi, [ma]donna mia*¹

¹ Eduard Vitella, *Dinamiche compositive nell’immagine del fuoco d’amore in Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*, p. 154.

² Iacopo da Lentini, *[C]hi non avesse mai veduto foco*, 12-14.

³ *Ibidem*, 7-8.

Agli strumenti poetici da noi citati aggiungiamo anche quello dell'*enjambement*:

*anti li sembraria solazzo e gioco
lo so isprendore quando lo vedesse.*²

Linguaggio: Per quanto riguarda il piano lessicale, notiamo nel componimento tre forme verbali tipicamente meridionali: due condizionali in *-ia* (*crederia* e *sembraria*) e un condizionale in *-ara* (*se[m]brara*). Dal carattere siciliano sono anche le parole *foco*, *loco* e *cocere*. D'origine provenzale sono poi le espressioni *solazzo*, *madonna* e *isbaldimento*.

IV. 3. 8 Diamante, né smiraldo, né zafino

Metrica: Il componimento in questione è un sonetto. I versi sono piani, lo schema rimico abab/abab//cdc/dcd. Nel testo possiamo individuare una rima ricca (*inamoranza – alegranza*). Notiamo inoltre che le parole che fanno rima sono spesso forme provenzali (*inamoranza – alegranza*; *sprendore – onore*) oppure latineggianti (*preziosa – vertudiosa – amorosa*).

Interpretazione: Il poeta indica i nomi di varie pietre preziose e splendenti dicendo che nessuna di queste ha tante bellezze quante ne ha in sé la sua amata. Lei splende come una stella, è più bella di una rosa in fiore e ha tante virtù, più di qualunque altra donna. E infine, l'innamorato si rivolge a Cristo perché le doni una vita piena di gioie e la faccia vivere in pregio e onore.

Figure retoriche: Il sonetto in questione è costruito sulla base di una serie di iperboli: nelle due quartine il poeta nomina le più belle pietre preziose e reputa la bellezza della donna amata superiore a quella delle gemme. In seguito parla delle virtù della sua *donna amorosa* affermando che nessun'altra ne ha così tante quanto lei, che è più bella di una rosa.

La similitudine della donna alla stella splendente sottolinea l'iperbole della bellezza e quindi l'idealizzazione della donna amata:

*E di vertute tutte l'autre avanza,
e somigliante [a stella è] di spendore*³

¹ Iacopo da Lentini, *[C]hi non avesse mai veduto foco*, 8-9.

² *Ibidem*, 3-4.

³ Iacopo da Lentini, *Diamante, né smiraldo, né zafino*, 9-10.

Linguaggio: Nel componimento si riflette la conoscenza dei lapidari medievali, cioè dei repertori in cui venivano descritte le pietre preziose e le loro presunte proprietà curative o prerogative magiche; il sonetto contiene, infatti, nove nomi di pietre preziose e alcune loro caratteristiche (*vertudiosa, molto rispiendente cosa*).

Oltre a questi vocaboli specifici, individuiamo nel testo alcune forme provenzali (*sprendore, giaia, inamoranza, alegranza*) o francesi (*conta*) e alcune latineggianti (*vertudiosa, amorosa, vertute, autre*).

V. Conclusioni

Avendo esposto un'immagine complessiva della Scuola poetica siciliana e avendo compiuto un'analisi accurata di otto componenti di Iacopo da Lentini, arriviamo al momento di trarre alcune conclusioni della nostra ricerca.

Avendo considerato le condizioni politiche e culturali in cui sorge la prima poesia d'arte in volgare italiano, realizziamo che la corte sveva non è una corte feudale, bensì il centro di uno Stato unitario dove i cortigiani e i funzionari di Federico II, e l'imperatore stesso, non intendono la poesia come un impegno, ma, al contrario, come un geniale diversivo.

La lirica dei trovatori, che ha molta fama in Sicilia come nel resto dell'Europa, presta loro schemi facilmente adattabili: ma siccome i Siciliani tengono in cima ai loro ideali il culto della cortesia, della bellezza e della femminilità, depurano la poesia provenzale dai riferimenti a una precisa cronaca e la liberano da ogni residuo realistico. E siccome la lingua d'oc non è sentita, diversamente da quanto avviene nel Nord della penisola, come una lingua di casa, i Siciliani scelgono di adoperare il volgare locale. Esso, per poter compiere le funzioni di una lingua letteraria, viene arricchito di provenzalismi e di forme latineggianti.

Noi conosciamo la produzione della Scuola poetica siciliana attraverso alcuni manoscritti toscani che però riportano le poesie dei Siciliani non più nella lingua originale, in *siciliano illustre*, ma in una forma più o meno toscanizzata. Ed è il merito dei filologi e della ricostruzione filologica se oggi possiamo immaginare la lingua poetica delle origini.

Per quanto riguarda i generi metrici che prevalgono presso i Siciliani, notiamo l'uso assiduo di una forma tradizionale e di una forma del tutto nuova. Nel primo caso si tratta della canzone, tradizionalmente legata alla lirica trobadorica, nel secondo del sonetto, di cui il probabile inventore è Iacopo da Lentini.

Per l'analisi delle poesie del Notaro abbiamo scelto quattro canzoni e quattro sonetti. In essi abbiamo esaminato lo schema metrico, il linguaggio e l'uso di figure retoriche. Il linguaggio di Iacopo da Lentini è molto ricco di forme provenzali. Le abbiamo spesso individuate, insieme a quelle latineggianti, nelle parti iniziali o conclusive dei versi; di solito dunque fanno rima. Le rime del Notaro sono sempre perfette, in alcuni casi inclusive, identiche o equivoche. Spesso abbiamo trovato le rime ricche e grammaticali. I versi sono piani, di solito endecasillabi e/o settenari.

Tra le figure retoriche preferite da Iacopo da Lentini possiamo includere similitudini, metafore, personificazioni, iperboli, allitterazioni e *enjambement*.

Avendo deciso di analizzare le poesie di Iacopo da Lentini, abbiamo voluto sottolineare la sua posizione principale all'interno della Scuola. Il Notaro non è soltanto considerato l'inventore della forma metrica destinata ad avere successo, ma è anche il poeta presso cui possiamo trovare tutti i generi e tutte le tematiche adoperate dai Siciliani. Inoltre è sempre Iacopo da Lentini che, a differenza del resto della Scuola, allude a fatti di cronaca o tratta tematiche religiose.

Nella sua opera è fortemente presente la tradizione provenzale: è evidente che il Notaro conosce la letteratura in lingua d'oc e quella in lingua d'oïl; abbiamo analizzato la sua canzone *Madonna, dir vi voglio* che è una vera e propria traduzione del modello provenzale. In molte sue poesie, tra cui *Amor è un[ò] desio che ven da core* o *Troppo son dimorato*, allude anche alla concezione tipicamente provenzale dell'*amore lontano*. E infine abbiamo trovato in tutti i suoi componimenti esaminati le forme lessicali tipicamente provenzali.

Ma la tradizione è nel Notaro equilibrata dall'innovazione: il poeta non solo sceglie con cura le tematiche e le forme, ma è anche considerato l'inventore di una di queste. Per lo più abbiamo individuato nelle sue opere elementi abbastanza originali nella letteratura dell'inizio del Duecento. Basti pensare alla serie di metafore "lapidarie" nel sonetto *Diamante, né smiraldo, né zafino* o il motivo di *farfalla* nel sonetto *Sì como 'l parpaglion*. Questi, infatti, troviamo quasi esclusivamente presso Iacopo da Lentini e in seguito presso i poeti toscani.¹

Analizzando le poesie del Notaro, abbiamo potuto notare come la tradizione trobadorica influenzi la poesia italiana delle origini, vale a dire, la poesia di Iacopo da Lentini e del resto della Scuola poetica siciliana. I Siciliani vengono spesso criticati per imitare soltanto i poeti provenzali e per mancare di originalità. Non dobbiamo dimenticare però che la poetica medievale esige le imitazioni e che l'arte è il saper comporre in base a un modello verificato dalla tradizione. I Siciliani, dunque, si servono dei modelli che, come abbiamo potuto vedere, modificano con successo a propri scopi.

¹ Cfr. Rosario Coluccia – Riccardo Gualdo, *Sondaggi sull'eredità del Notaro*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*.

VI. Bibliografia

Testi

Giacomo da Lentini, *Le Poesie*, ed. crit., a cura di Roberto Antonelli, Vol. I, Bulzoni, Roma, 1979.

La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi in Sicilia. Testo critico, interpretazione e note, a cura di Bruno Panini, Leo S. Olschki, Firenze, 1955.

Emilio Cecchi — Natalino Sapegno, *La letteratura italiana. Vol. I: Le origini e il Duecento*, De Agostini Editore, Milano, 2005.

Studi

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. O rodném jazyce*, OIKOYMENH, Praha, 2004.

Roberto Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana. Le opere*, Vol. I: *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 27-44.

Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, 1984.

Rosend Arqués (a cura di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel mediterraneo occidentale*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, 2000.

Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Ettore Bonora, *La scuola siciliana e la prima poesia d'arte*, in *Storia della letteratura italiana*, Petrini, Torino, 1976, pp. 7-11.

Francesco Bruni, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Francesco Bruni, vol. I., UTET, Torino, 1990, pp. 211-273.

Vittorio Coletti, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 5-17.

Giulio Ferroni, *La lirica volgare*, in *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano, 1991, pp. 133-135.

Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *La letteratura italiana. Vol. I: Le origini e il Duecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, De Agostini Editore, Milano, 2005, pp. 63-146.

Bruno Migliorini, *Il Duecento*, in *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze, 1960, pp. 111-128.

Angelo Monteverdi, *La scuola siciliana*, in *Antologia della critica letteraria*, a cura di Walter Binni e Riccardo Scrivano, Principato Editore, Milano, 1968, pp. 50-53.

Salvatore Santangelo, *Giacomo da Lentini e la canzone "Ben m'è venuto"*, Dott. G. Crisafuli Editore, Catania, 1944.

Rocco R. Vanasco, *Iato e enjambement nella poesia della scuola poetica siciliana*, Presso l'Accademia, Palermo, 1978.

Rocco R. Vanasco, *Lingua e tecnica della canzone Madonna dir vi voglio di Giacomo da Lentini*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», 4.ser., 33 (1973/74), Pt. 2, fasc. 1, Presso l'Accademia, Palermo, 1973.

Rocco R. Vanasco, *Lingua e tecnica della canzone Maravigliosamente di Giacomo da Lentini*, in *Quaderni del Circolo semiologico siciliano*, Stampatori tipolitografi associati, 1973.

Dizionari

Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino, 1999.

Decio Cinti, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, De Agostini, Novara, 1989.

Giacomo Devoto — Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 2002.

VII. Allegati

I.

Maravigliosamente¹

*Maraviglisamente
un amor mi dstringe
e sovenmi ad ogn'ura;
com'om che tene mente
in altra parte, e pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo:
dentra lo core meo
porto la tua figura.*

*In cor par ch'eo vi porti
pinta como parete,
e non pare di fore;
anzi m'asembra morti,
chè non so se sapete
como v'amo a bon core;
ca son sì vergognoso
ch'eo pur vi guardo ascoso
e non vi mostro amore.*

*Avendo gran disio,
dipinsi una figura,
bella, a voi simigliante;
e quando voi non vio
guardo in quella pintura,
e par ch'eo v'agia avante:
sì com'om che si crede
salvare per sua fede*

¹ *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi in Sicilia. Testo critico, interpretazione e note, a cura di Bruno Panini, Leo S. Olschki, Firenze, 1955.*

ancor non via davante.

*Così m'arde una doglia,
com'om che ten lo foco
a lo suo seno ascuso,
che, quando più lo nvoglia,
tando prende più loco
e non pò stare incluso;
similmente eo ardo
quando passo e non guardo
a voi, viso amoruso.*

*Per zò s'io v'ò laudato,
madonna, in molte parti
di bellezze ch'avite,
non so se v'è contato
ch'eo lo faccia per arti,
che voi ve ne dolite;
sacciatelo per singa
zò ch'eo vi dire' a lingua
quando voi mi vedite.*

*Si 'n corpo, quando passo,
inver voi non mi giro,
bella, per isguardare,
andando, ad ogni passo
sì getto uno sospiro
che mi faci ancoscicare;
e certo bene ancoscio,
c'a pena mi conoscio,
tanto, bella, mi pare.*

*Canzonetta novella,
va canta nova cosa
– levati da maitino –*

*davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auro fino:
« lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro,
ch'è nato da Lentino ».*

II.

Madonna, dir vi voglio¹

*Madonna, dir vi voglio
como l'amo m'à prisu
inver lo grande orgoglio
che voi, bella, mostrati, e no m'aita.
Oi lasso lo meo core!
ch'è 'n tanta pena misu,
che vide ca nde more
per bene amare e tenelosi in vita.
Dunqua, moriraio eo?
No, ma lo core meo
more spesso e più forte
che non faria di morte – naturale:
per vui, donna, cui ama
più che s'è stesso, brama,
e voi pur lo sdengate:
Amor vostr'amistate – vidi male.*

*Lo meo namoramento
non pò parire in ditto,
ca, s'è com'eo lo sento,
cor no lo penzaria nè diria lingua;
zò ch'eo dico è neente*

¹ *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi in Sicilia. Testo critico, interpretazione e note, a cura di Bruno Panini, Leo S. Olschki, Firenze, 1955.*

*inver ch'eo son distritto
tanto coralemente:
foco aio, non credo mai si stingua;
anti, si pur alluma,
perché non mi consuma?
La salmandra audivi
ca ntra lo foco vivi – stando sana;
cusì fo per long'uso:
vivo in foco amoroso
e non saccio ch'eo dica:
lo meo lavoro spica – e poi no ngrana.*

*Madonna, sì m'avene
ch'eo non posso invinire
com'eo dicesse bene
la propria cosa ch'eo sento d'amore;
ca, sì como in prudito,
lo cor mi fa sentire
che già mai no nd'è chito
mentr'eo non posso trar lo so sentore.
Lo non poter mi turba,
com'om che pingere e sturba
e puro li dispaice
lo pingere che face — e si riprende,
chè non è per natura
la propria pintura;
e non è da blasmare
omo che cade in mare — se s'aprende.*

*Lo vostro amor, che m'ave
in mare tempestoso,
è sì como la nave
c'à la fortuna getta ogni pesanti
e campare per getto*

*di loco periglioso;
similmente eo getto
a voi, bella, li miei sospiri e pianti;
chè s'eo non li gittasse
parria che soffondasse;
e bene soffondara,
lo cor tanto gravara — in suo disio!
Chè tanto frange e terra
tempesta, che s'atterra;
ed eo, ca s'ì rinfrango
quando sospiro e piango, — posar crio.*

*Assai mi son mostrato
a voi, donna spietata,
com'eo son namorato,
ma crio che dispiaceria a voi pinto.
Poi c'a a me solo, lasso,
cotal ventura è data,
perché non mi nde lasso?
Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto!
Vorria c'or avvenisse
a lo meo cor ch'escisse
come ncarnato tutto,
e non dicesse mutto — a voi, sdegnosa;
c'Amore a tal l'adusse,
ca, se vipra ivi fusse,
natura perderia:
a tal lo vederia, — fora pietosa.*

III.

S'io doglio no è meraviglia¹

¹ *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi in Sicilia. Testo critico, interpretazione e note, a cura di Bruno Panini, Leo S. Olschki, Firenze, 1955.*

*S'io doglio no è maraviglia
e s'io sospiro e lamento:
amor lontano mi piglia,
dogliosa pena ch'eo sento,
membrando ch'eo sia diviso
di veder[e] lo bel viso,
per cui peno e sto 'n tormento.*

*[A]llegranza lo vedere
mi donava proximano,
lo contrario degio avere
ch'eo ne son fatto lontano.
S'eo vegendo avea allegranza,
or no la vegio, pesanza
mi distringe e tene mano.*

*[Lo] meo core eo l'aio lassato
a la dolze donna mia;
dogliomi ch'eo so allungiato
da sì dolze compagnia.
Co madonna sta lo core,
che de lo meo petto è fore
e dimora in sua baillia.*

*[D]ogliomi e adiro sovente
de lo core che dimura
con madonna mia avenente
in sì gran bona ventura.
Odio e invidio tale affare,
che con lei non posso stare
nè veder lo sua figura.*

*[S]ovente mi doglio e adiro;
fugire mi fa allegrez[z]e,*

*tuttavia ca guardo e miro
le soe adornate fattez[z]e,
lo bel viso e l'ornamento
e lo dolze parlamento,
occhi, ahi!, vaghi e bronde trez[z]e.*

IV.

Troppo son dimorato¹

*Troppo son dimorato
in lontani paisi;
non so in che guisa possa sofferire
che son cotanto stato
senza [lei] in cui si misi
tutta bellezze d'amore e servire.
Molto tardi mi pento,
e dico che follia
me n'à fatto alungare;
lasso, ben vegio e sento,
morto fusse, dovria
a madonna tornare.*

*Ca, s'io sono allungato,
a null'om non afisi
quant'a me solo, ed i[o] ne so al perire;
io ne so danneggiato;
poi madonna misfisi,
mio è l[o] danagio ed ogne languire;
ca lo suo avvenimento
d'amar mi travaglia
e comandami a dare
a quella cui consento*

¹ *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi in Sicilia. Testo critico, interpretazione e note, a cura di Bruno Panini, Leo S. Olschki, Firenze, 1955.*

*cor e corpo in baglia,
e nulla non mi pare.*

*Dunqua son io sturduto?
ciò saccio certamente:
com[e] quelli ca cerca ciò che tene,
così m'è adivemuto,
che, lasso, l'avenente
eo vo cercando, ed ò noie e pene.
Cotanto n'ò dolore
e vengiamiento e doglia,
vedere non potere
cotanto di dolzore,
amore e bona voglia,
ch'io l'ò creduto avere.*

*Deo, com'agio falluto,
che cusì lungiamente
non son tornato alla mia dolze spene!
Lasso, chi m'à temuto?
Follia dilivramente,
che m'à levato da gioia e di bene.
Occhi e talento e core
ciascun per sè s'argoglia,
disiando vedere
madonna mia a tuttoe,
quella che non s'argoglia
inver lo mio volere.*

*Non vo' più soferenza,
nè dimorare oimai
senza madonna, di cui moro, stando,
c'Amor mi move ntenza
e dicemi: « che fai?*

La tua donna si muor di te, aspettando ».
Questo detto mi lanza
e fammi trangosciare
sì lo core, moragio
se più faccio tardanza:
tosto farò restare
di lei e di me dannagio.

V.

Io m'aggio posto in core a Dio servire¹

Io m'aggio posto in core a Dio servire,
com'io potesse gire in paradiso,
al santo loco, c'aggio audito dire,
o' si mantien sollazzo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi voria gire,
quella c'è blonda testa e claro viso,
che senza lei non poteria gaudere,
estando da la mia donna diviso.

Ma no lo dico a tale intendimento,
perch'io peccato ci volesse fare;
se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e 'l morbido sguardare:
ché lo mi teria in gran consolamento,
veggendo la mia donna in ghiora stare.

VI.

Amor è un[o] desio che ven da core²

Amor è un[o] desio che ven da core

¹ Giacomo da Lentini, *Le Poesie*, ed. crit., a cura di Roberto Antonelli, Vol. I, Bulzoni, Roma, 1979.

² Giacomo da Lentini, *Le Poesie*, ed. crit., a cura di Roberto Antonelli, Vol. I, Bulzoni, Roma, 1979.

*per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima genera[n] l'amore
e lo core li dà nutricamento.*

*Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nas[ci]mento:*

*ché li occhi rapresenta[n] a lo core
d'onna cosa che vedon bono e rio,
com'è formata natural[e]mente;*

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

VII.

Chi non avesse mai veduto foco¹

*[C]hi non avesse mai veduto foco
no crederia che cocere potesse,
anti li sembraria solazzo e gioco
lo so isprendor[e], quando lo vedesse.*

*Ma s'ello lo tocasse in alcun loco,
be-lli se[m]brara che forte cocesse:
quello d'Amore m'à toccato un poco,
molto me coce – Deo, che s'aprendesse!*

*Che s'aprendesse in voi, [ma]donna mia,
che mi mostrate dar solazzo amando,
e voi mi date pur pen'e tormento.*

¹ Giacomo da Lentini, *Le Poesie*, ed. crit., a cura di Roberto Antonelli, Vol. I, Bulzoni, Roma, 1979.

*Certo l'Amor[e] fa gran vilania,
che no dstringe te che vai gabando;
a me che servo non dà isbaldimento.*

VIII.

Diamante, né smiraldo, né zafino¹

*Diamante, né smiraldo, né zafino,
né vermill'altra gema preziosa,
topazo, né giaquinto, né rubino,
né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,*

*né l'amatisto, né 'l carbonchio fino,
lo qual è molto risprendente cosa,
non àno tante belezze in domino
quant'à in sé la mia donna amorosa.*

*E di vertute tutte l'autre avanza,
e somigliante [a stella è] di splendore,
co la sua conta e gaia innamoranza,*

*e più bell'e[ste] che rosa e che frore.
Cristo le doni vita ed alegranza
e sì l'acresca in gran pregio ed onore.*

¹ Giacomo da Lentini, *Le Poesie*, ed. crit., a cura di Roberto Antonelli, Vol. I, Bulzoni, Roma, 1979.