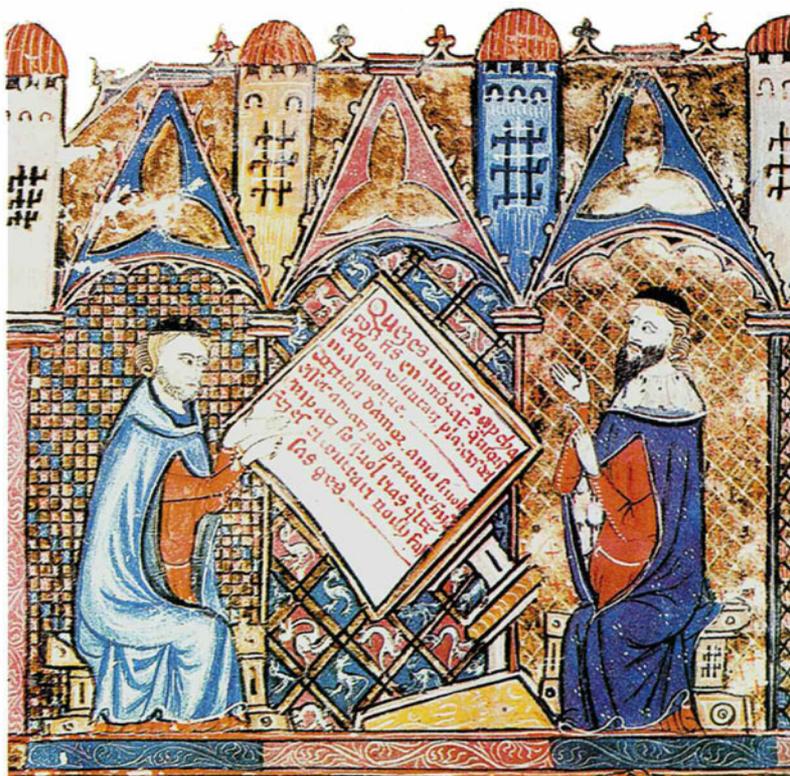


La poesia del Duecento

a cura di
G. Bárberi Squarotti
G. Amoretti
G. Baldis
V. Boggione



L'autore si accinge a scrivere la sua opera, miniatura francese dai *Breviari d'amor* di Matfré Ermengau, 1354. Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca.

Le diverse espressioni della letteratura in volgare

1. LA CIVILTÀ COMUNALE IN ITALIA E LA LETTERATURA IN VOLGARE

Nel Duecento si sviluppa in Italia una civiltà nuova e complessa: all'affermazione, sul piano politico, dei Comuni, corrisponde in campo culturale la nascita delle università e di un pensiero laico sempre più libero dalle influenze religiose. Da una parte assistiamo, in ambito filosofico, al trionfo della Scolastica, dall'altra, in ambito artistico, allo splendido tramonto del Romanico, che prelude alla nascita della nuova arte gotica.

Accanto alla letteratura in latino iniziano a manifestarsi i primi esempi significativi di prosa e soprattutto di poesia in volgare: nascono infatti la **poesia religiosa umbra** e la **poesia cortese siciliana** (così detta perché fiorita presso la corte palermitana di Federico II di Svevia), la **letteratura morale lombarda** e la **poesia d'amore toscana e bolognese**, che aprono la via alla grande lirica del Dolce Stil Novo. Quasi negli stessi anni scrivono autori "comici" come Cecco Angiolieri, legati all'esperienza concreta della nuova realtà del Comune, e poeti come Folgòre da San Gimignano e Cenne de la Chitarra, cantori invece di un mondo aristocratico ancora fedele agli ideali della civiltà cortese. La letteratura duecentesca in volgare, insomma, appare molto differenziata sia a livello tematico sia a livello stilistico, in precisa corrispondenza con le molteplici e spesso contraddittorie situazioni culturali e sociali dell'Italia del tempo.

La frammentazione linguistica

Lo sviluppo della letteratura in volgare è incoraggiato dagli esempi europei di uso letterario delle nuove lingue e dalle esigenze di comunicazione fra gli scrittori e i nuovi

Le necessità
del nuovo
pubblico

protagonisti della vita sociale – borghesi delle città, basso clero, intellettuali laici –, che costituiscono un pubblico attratto più dai testi in volgare che da quelli in latino.

Alla frammentazione geografica e politica corrisponde inevitabilmente una grande **frammentazione linguistica**, così che le lingue volgari utilizzate in letteratura sono più di una e, pur conservando tra loro molti punti di contatto, si differenziano su base regionale. D'altra parte questi nuovi scritti non si riducono quasi mai a semplici trascrizioni del parlato, ma si strutturano spesso su elementi della tradizione letteraria colta, modellandosi soprattutto sul latino e sul provenzale, e possono quindi godere di una larga diffusione, anche su scala nazionale.

Tre aree
geografiche

Si possono distinguere, per comodità di sintesi, tre grandi aree:

- l'Italia del nord, dove si usano, oltre al provenzale e alla lingua d'oil, il milanese e i volgari padano-veneti, talvolta mescolati col francese (la lingua così detta franco-italiana o franco-veneta);
- l'Italia centrale: da una parte con il volgare toscano e più specificamente fiorentino, dall'altra con i volgari umbri;
- l'Italia del sud, con l'uso, presso la corte sveva, del siciliano.

2. FRANCESCO D'ASSISI E LA POESIA RELIGIOSA DEL DUECENTO

La riforma
della Chiesa
e la
letteratura

Le **più antiche testimonianze letterarie** in volgari italiani giunte fino a noi sono prevalentemente in versi e trattano **temi religiosi e morali**. Nella loro intonazione popolare e nel loro linguaggio semplice e disadorno si riflettono i valori e le nuove esigenze dei grandi movimenti ascetici e di riforma della Chiesa, che suscitano diffuse speranze di rinnovamento tra i credenti nel XIII secolo. Ne sono principale espressione soprattutto quei testi che vengono scritti in Umbria nell'ambito della nuova spiritualità francescana.

Francesco d'Assisi e il *Cantico di Frate Sole*

Una figura
leggendaria

Francesco nasce ad Assisi intorno al 1181. In seguito a una profonda crisi religiosa, nel 1204 rinuncia al proprio patrimonio e, dopo qualche anno di vita solitaria, inizia un'opera di intensa evangelizzazione. Fonda presto un proprio ordine, elaborando in tempi diversi due *Regole*, la prima delle quali viene approvata da Innocenzo III nel 1210, la seconda, nella stesura definitiva, da Onorio III nel 1223. La **radicalità delle sue scelte** e la spettacolarità di certi suoi gesti, come lo spogliarsi in pubblico o il parlare con gli animali, hanno portato alcuni studiosi, fra i quali Erich Auerbach, a rintracciare aspetti "giullareschi" nella sua predicazione. Sta di fatto che le azioni e le parole di questo "giullare di Dio" si impongono subito con forza nell'immaginazione popolare; e quando, nel 1226, Francesco muore, la sua figura è già diventata ormai leggendaria. Il suo fascino colpirà, fra gli altri, lo stesso Dante, che gli dedicherà l'**XI canto del Paradiso**, e Giotto, il più importante pittore del tempo, che negli ultimi anni del Duecento eseguirà ad Assisi un ciclo di affreschi dedicato proprio alla vita del santo.

Francesco e
Dante

Di Francesco ci rimangono alcuni scritti minori in latino. L'opera più importante in volgare umbro, fra i testi a lui attribuiti, è il ***Cantico di Frate Sole*** (detto anche *Cantico delle creature*), composto, secondo la leggenda, fra il 1224 e il 1226, l'anno stesso della morte. Il testo, in una prosa ritmica scandita da assonanze e frequenti ripetizioni, celebra le **lodi di Dio attraverso ogni creatura**: alla luce di un amore che sembra abbracciare tutti gli aspetti della natura, nessuno escluso, anche il dolore e addirittura la morte vengono accolti con serena rassegnazione, come vie per accedere alla vita eterna, purché si sappia evitare di cadere *ne le peccata mortali*. Ben lungi dall'essere condannato come antitesi demoniaca rispetto alla vita divina, il mondo che ci circonda, nel fervore di questo inno di lode, appare trasfigurato come da una luce paradisiaca. Non vi è contraddizione fra la sfera profana e la sfera sacra: come *lo frate sole*, ogni cosa creata è in sé buona e perfetta e porta *significatione* dell'onnipotenza e della misericordia di Dio. Le stesse beatitudini attribuite a coloro che sopportano *infirmirate et tribolatio-ne*, come anche la stessa lode di *sora nostra morte corporale*, assumono una **tonalità di sereno e fiducioso abbandono mistico** e sono quindi assai lontane da certe esasperazioni.

La lingua
e lo stile

razioni ereticali contemporanee, come ad esempio quella del *dolorismo*, una tendenza che si sarebbe diffusa nella stessa corrente francescana pochi decenni dopo e si sarebbe tradotta nella richiesta di ricevere, per penitenza, malattie, sofferenze e al limite anche una morte atroce (tipico esempio ne sarà un testo come *O Segnor, per cortesia* di Jacopone da Todi, per il quale cfr. pagg. 10-12).

Sul piano dello stile, bisogna ricordare che il *Cantico* non è rivolto ai letterati ma al popolo: è scritto perciò in un **linguaggio chiaro e privo di vistosi ornamenti retorici**, ma non senza una precisa consapevolezza tecnica, come dimostra l'uso molto abile di allitterazioni e di rime e l'adozione di una struttura ritmica che richiama i versetti dei *Salmi* e la cadenza dei canti liturgici latini.

Focus

LA SPIRITUALITÀ FRANCESCANA

La spiritualità francescana, basata sulla povertà, l'umiltà, la carità e la ricerca della pace, rappresenta una **risposta**, fin da subito accolta con favore dal popolo dei credenti, **alle diffuse esigenze di rinnovamento della Chiesa in senso evangelico**: una risposta che non sconfina, come accadeva facilmente in quegli anni, nella ribellione contro l'autorità e nell'eresia, ma si pone fin dall'inizio, nonostante frequenti opposizioni e incomprensioni da parte ecclesiastica, nell'alveo dell'ortodossia.

Benché avesse ricevuto una discreta educazione letteraria e conoscesse, oltre al latino, anche il francese, Francesco rinuncia ai valori della propria cultura per incentrare tutto il suo messaggio nel **ritorno alla semplicità e alla purezza del Vangelo**. Egli riesce così a rappresentare e a diffondere efficacemente un nuovo modello di vita cristiana, che si oppone di fatto a quello offerto da molti ecclesiastici del tempo, con le loro frequenti ed esagerate ostentazioni di potenza e di ricchezza: un modello quindi che la stessa Chiesa poteva utilizzare per dare una risposta non soltanto repressiva ai movimenti eretici, riaggregando intorno all'autorità papale i tanti scontenti che rischiavano di non riconoscersi più nella Chiesa.

Già nella seconda metà del XIII secolo, tuttavia, nasceranno delle **tensioni** molto forti all'interno del nuovo ordine, riguardo all'interpretazione da dare alle *Regole* di Francesco. Da una parte i così detti **conventuali** proporranno di attenuarle e ammorbidirle, mentre i più rigorosi **spirituali** vorranno seguirle alla lettera o addirittura renderle ancora più dure e severe. La Chiesa tenderà ad appoggiare i conventuali e nel 1317-1318 papa Giovanni XXI colpirà con la scomunica gli spirituali e li espellerà dall'ordine.



Laudes creaturarum o il Cantico di Frate Sole

Francesco d'Assisi

Ipotesi di composizione

Il *Cantico di Frate Sole* (o *Laudes creaturarum*), uno dei testi più importanti della letteratura italiana in volgare, secondo la tradizione sarebbe stato composto in tre momenti: la prima parte (vv. 1-22) nel 1224, a seguito d'una notte terribile, conclusasi con una visione in cui a Francesco sarebbe stata rivelata la salvezza della sua anima; la seconda (vv. 23-26, i cosiddetti "versi del perdono"), in occasione del rappacificamento, per opera dello stesso Francesco, tra il podestà ed il vescovo di Assisi; la terza (vv. 27-31), nel 1226, all'annuncio della morte ormai prossima di Francesco. La critica, in linea di massima, è però convinta che il *Cantico* abbia una perfetta tenuta contenutistica e formale: l'ipotesi (ad ogni modo indimostrabile) della composizione in tempi diversi sarebbe dunque dovuta ad una differenza soltanto apparente tra temi iniziali e temi finali.

Il modello biblico

La struttura delle *Laudes creaturarum* riprende il modello biblico dei cantici e dei salmi, in particolare nella ripetizione d'alcuni moduli sintattici (*Laudato sie...*) e nell'utilizzo d'una prosa ritmica organizzata in versetti. Per quanto riguarda il doppio titolo *Cantico* e *Laudes*, Francesco si rifà alla tradizione paraliturgica e popolare fiorita attorno alle *laudes*, che inizialmente indicavano una parte dell'ufficio canonico.

Schema metrico: prosa ritmica, in versetti con rime e consonanze.

Altissimu¹, onnipotente bon Signore,
tue so² le laude, la gloria e l'honore et onne³ benedictione.
Ad te solo, Altissimo, se konfano,⁴
et nullu homo ène dignu te mentovare.⁵

- 5 Laudato sie, mi' Signore, cum⁶ tucte le tue creature,
spetialmente messor⁷ lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.⁸
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.⁹
- 10 Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite¹⁰ et pretiose et belle.
Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno¹¹ et onne tempo,
per lo quale a le tue creature d'ài sustentamento.
- 15 Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.
Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso¹² et forte.
- 20 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre terra,
la quale ne sustenta et governa,¹³
et produce diversi fructi con coloriti¹⁴ flori et herba.

Altissimo, onnipotente, buon Signore, a Te spettano la lode, la gloria e l'onore ed ogni benedizione. A Te solo, Altissimo, si confanno, e nessun uomo è degno di pronunciare il tuo nome. Che Tu sia lodato, Signore, con tutte le tue creature; specialmente fratello sole, che rappresenta la luce del giorno: Tu ci illumini per mezzo suo, è bello e i suoi raggi sono molto splendenti; simboleggia Te, o Altissimo. Che Tu sia lodato, mio Signore, per sorella luna e per le stelle: in cielo le hai create lucenti, preziose e belle. Che Tu sia lodato, mio Signore, per fratello vento e per il cielo nuvoloso e sereno e per ogni tempo, attraverso cui dai nutrimento alle tue creature. Che Tu sia lodato, mio Signore, per sorella acqua, che è molto utile, umile, preziosa e pura. Che Tu sia lodato, mio Signore, per fratello fuoco, con il quale illumini la notte: è bello, lieto, vigoroso e forte. Che Tu sia lodato, mio Signore, per nostra sorella la madre terra, che ci nutre e alleva e produce frutti diversi, fiori colorati ed erba.

1. Altissimu: Altissimo. La terminazione in *u* di questo ed altri vocaboli è tipica del volgare umbro ed è uno degli elementi che lo differenziano dal volgare toscano.

2. tue so': a te appartengono.

3. onne: ogni.

4. se konfano: si confanno, si addicono.

5. et nullu homo... te mentovare: e nessun uomo è degno di dire il tuo nome. *Nullu homo* è ricalcato sul latino *nullus homo*; *ène* è forma prettamente umbra (con epitesi) dell'indicativo presente, terza persona singolare del verbo "essere"; *dignu* accompagnato dal verbo "essere" è locuzione prettamente biblica (*dignus esse*); *mentovare* è francesismo, dal verbo *mentevair*.

6. cum: la preposizione può avere diversi significati: "così come", "con", "per mezzo" o "a causa di".

7. messor: forma umbra di *messer*.

8. lo qual'è... lui: che è il giorno (*iorno*) e ci illumini (*allumini*, francesismo) attraverso (*per*) di lui.

9. porta significatione: spesso, nei testi medievali, il sole viene considerato simbolo di Dio, sulla base soprattutto dell'inizio del *Vangelo di Giovanni* (si veda in particolare Dionigi Aeropagita, V-VI secolo).

10. clarite: splendenti.

11. nubilo et sereno: sono due sostantivi; il primo indica il cielo nuvoloso, il secondo il tempo sereno.

12. robustoso: vigoroso. Come dice Contini, il suffisso *-oso* ha qui un valore espressivo.

13. la quale... governa: Francesco sottolinea la meraviglia del creato, nel quale ogni cosa provvede alle altre fraternamente, secondo un ciclo provvidenziale.

14. coloriti: colorati.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo Tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.¹⁵

- 25 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,¹⁶
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.¹⁷

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a'cquelli ke morrano ne le peccata mortali;

- 30 beati quelli ke trovarà¹⁸ ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.¹⁹

Laudate e benedicete mi' Signore et rengriate
e serviateli²⁰ cum grande humilitate.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Che Tu sia lodato, mio Signore, per coloro che perdonano per amor tuo e sopportano malattie e sofferenze.

Beati quelli che sopporteranno in pace, perché saranno premiati da Te, Altissimo.

Che Tu sia lodato, mio Signore, per nostra sorella morte corporale, alla quale nessun uomo vivo può sfuggire. Guai a coloro che moriranno in peccato mortale.

Beati coloro che la morte troverà nella tua santissima volontà, perché non saranno colpiti dalla condanna eterna. Lodate e benedite il mio Signore, ringraziatelo e servitelo con grande umiltà.

15. per quelli... tribulatione: la capacità di perdonare per amore di Dio e di sopportare in pace dolori e sofferenze viene qui citata come massima virtù cristiana. Anche in questo aspetto traspare l'inconfondibile religiosità francescana.

16. ke 'l sosterrano in pace: che sosterranno ciò ('l) in pace. La terminazione *-ano* nella terza persona dell'indicativo futuro (cfr. *sirano* e *morrano*) è propria del dialetto umbro.

17. ka... incoronati: poiché (*ka*, tratto dialettale) da te saranno incoronati, ovvero premiati con la beatitudine eterna.

18. trovarà: il soggetto è *sora nostra morte corporale*.

19. la morte secunda no 'l farrà male: la dannazione eterna non farà loro ('l, e cioè "gli" al posto del plurale "loro") male. L'espressione, derivata dalla formula *mors secunda* contenuta nell'*Apocalisse*, è assai diffusa nel Medioevo.

20. serviateli: servitelo; forma di imperativo costruito, come in latino, con il dativo *li* (a lui).



Giotto, *La predica agli uccelli*.
Storie di san Francesco.
Assisi, Basilica superiore
di San Francesco.

Linee di analisi testuale

Unità o frattura?

Il *Cantico di Frate Sole* ha posto e pone ancora molti problemi interpretativi e filologici. La questione più importante è quella relativa alla composizione: il testo è stato scritto in una sola occasione o è frutto di circostanze e rielaborazioni diverse? In altre parole: il cambiamento di tono ai versi 23-31 pregiudica l'unità strutturale e contenutistica del componimento oppure no?

La lettura di Spitzer

Secondo Leo Spitzer, Francesco intende non solo lodare le cose in quanto tali o rispetto a Dio, ma anche (con riferimento esplicito alla *Genesis*) in relazione all'essere umano (*utile*, v. 16). Al contrario delle altre creature, però, l'uomo non è esaltato per la sua intrinseca bellezza e bontà: egli è immagine doppia per antonomasia, gravato com'è dalla possibilità di scegliere e operare il male (v. 29). Così l'ottimismo riguardo al creato si trasforma in visione pessimistica di fronte all'uomo: in questo modo si determina la frattura fra le parti del *Cantico*, soprattutto dal punto di vista semantico (si vedano le espressioni *infirmirate et tribulatione, guai a' quelli ke morranno ne le peccata mortali, la morte secunda*). Lo stesso Spitzer afferma però che, sebbene non vi sia compattezza tematica, l'omogeneità è garantita, a livello formale, dal ritmo quasi cantilenante del testo.

La lettura di Getto

Secondo Getto, al contrario, l'immagine del mondo è completamente positiva: non solo il creato *tout court*, ma anche la natura e le azioni umane sono in totale armonia con la volontà divina. Gli ultimi versetti presentano, così, un uomo rappacificato con i suoi simili attraverso il perdono (vv. 23-24) e riconciliato con Dio attraverso l'umiltà (vv. 27-31 e 33). Tutto, nell'universo francescano *porta significazione* (v. 9) della bontà e della grazia divina.

Il significato di *per*

In ambito filologico, il dubbio fondamentale riguarda il significato da attribuire alla preposizione *per*, nelle espressioni *per frate sole, per sora luna e le stelle ecc.*, relative ai diversi elementi del creato. La questione ha un'importanza centrale in quanto, col variare del senso della preposizione, varia anche l'interpretazione complessiva del brano. Le ipotesi più rilevanti sono:

- *per* con valore causale, derivato dal latino *propter* (lettura tradizionale e più accreditata): "Lodato sii, Signore, a causa di ciò che hai creato"; l'autore loda Dio per le qualità del mondo, immagine diretta della bontà e della perfezione divine;
- *per* con valore di complemento d'agente, derivato dal francese *par* (ipotesi proposta da Luigi Foscolo Benedetto): "Lodato sii, Signore, da tutte le tue creature"; l'autore invita tutte le creature a lodare Dio per il semplice fatto di essere state create;
- *per* con valore strumentale: l'uomo è l'agente che loda il Signore per mezzo delle sue creature (Della Giovanna, Palazzi);
- *per* con valore mediale-localistico, derivato dal greco *dià* (proposta di Antonino Pagliaro) come nella formula liturgica *Per Christum Dominum nostrum*: "Lodato sii, Signore, in tutte le tue creature"; l'autore può onorare Dio, pur non essendo degno di *mentovar[lo]* (v. 4), grazie alla lode che innalza al creato, *medium* tra l'uomo e la divinità.

L'ipotesi più convincente

L'ultima ipotesi, benché sia attualmente messa da parte, sembra la più convincente: essa, oltre a non creare contraddizione con il v. 4 (*et nullu homo ène dignu te mentovare*), permette di comprendere appieno l'espressione *porta significazione*. Le creature non sono solo il simbolo della potenza divina, ma anche i mezzi che consentono all'uomo di raggiungere Dio con la propria voce. La divinità, infatti, non può essere né compresa né nominata direttamente: la lode al creato (un creato "buono" in netto contrasto con le teorie del *De contemptu mundi* di Innocenzo III) è il solo modo con cui il credente può esaltare pienamente Dio a partire dalla presenza di Dio stesso nel mondo.

Gioia e dolore, segni di Dio

Bisogna infine sottolineare che, sebbene le opinioni dei critici siano contrastanti, il senso generale delle *Laudes creaturarum* è abbastanza chiaro. Francesco, lontano da ogni forma di dolorismo (cfr. Jacopone da Todi, pagg. 9-13), spinge l'uomo a gioire per la bellezza del creato e a sopportare umilmente e con animo puro la sofferenza. Ogni cosa, anche il dolore, è manifestazione di Dio sulla terra.

Diffusione popolare e dignità letteraria

Francesco concepisce il *Cantico* come un testo che anche le persone più umili possano comprendere, recepire e riprodurre. Ma non si tratta di una composizione ingenua o d'aspetto popolare. Ha, infatti, un particolare carattere letterario, colto e ricercato.

Richiami biblici e struttura definita

In primo luogo, si ispira direttamente alla Sacra Scrittura, più precisamente al *Salmo 148* e al *Cantico* dei tre fanciulli, contenuto nel libro di *Daniele*, 3, 51-89. In secondo luogo, ha una struttura ben definita, con aggettivazione a tre membri (vv. 1, 8, 11, ecc.) o a quattro (vv. 16, 19), a creare un tessuto sintattico reiterato, su cui s'innestano i differenti episodi della lode a Dio.

Anafore
e assonanze

In terzo luogo, la prosa ritmica del *Cantico* è molto curata sul piano formale, arricchita con anafore (*Laudato si', mi' Signore*), rime (*stelle/belle*, vv. 10-11; *vento/sustentamento*, vv. 12-14; *rengratiate/humilitate*, vv. 32-33) e assonanze (*tucte/tue/creature*, v. 5; *radiante/grande*, v. 8; *sole/splendore/significatione*, vv. 6-9) ecc.

Presenza
del *cursus*

Infine, è rilevante la presenza del *cursus*, un artificio della prosa latina medievale che produce una cadenza prefissata in base all'accentazione delle ultime due parole: vengono qui utilizzati il *cursus planus* (polisillabo piano seguito da trisillabo piano: ad esempio, *peccata mortali*) e il *cursus velox* (polisillabo sdrucciolo seguito da quadrisillabo piano: ad esempio, *sanctissime voluntati*).

Un volgare
illustre

In ultimo, il testo è scritto in una lingua che tenta di allontanarsi dai caratteri dialettali dell'umbro (uniche rimanenze la *-u* in fine parola, l'epitesi *ène*, la terza persona plurale sul modello di *konfano*, il futuro in *-ano*, il verbo *sostengo* e la forma *messor*), ricorrendo a latinismi (*dignu, cum* ecc.) e a grafie ricalcate sul latino (*honore, homo* ecc.). Francesco riesce così a creare non solo un testo di notevole impatto emotivo e d'alta dignità letteraria, ma anche una lingua che può essere definita, a buon diritto, il primo esempio di volgare illustre.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Analisi del testo

1. Analizza il *Cantico* sotto il profilo stilistico-formale. Come si può definire dal punto di vista metrico? Sottolinea tutte le rime e le assonanze. Quali figure stilistiche vi ricorrono? Individua, in particolare, le anafore. In quante parti può essere suddiviso dal punto di vista tematico e dal punto di vista dell'intonazione?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rispondi alle seguenti domande (max 2 righe per ciascuna risposta):
 - a. A chi si rivolge Francesco?
 - b. Che cosa significa il sole che *porta significatione* di Dio?
 - c. Quali persone vengono definite "beate" e perché?
 - d. Che cosa significano i termini *frate* e *sora*? Perché Francesco li usa in riferimento a tutte le creature?
3. Se hai visto i film su Francesco realizzati da Roberto Rossellini (1950), Franco Zeffirelli (1972) o Liliana Cavani (1989), spiega in una breve relazione (max 1 pagina) se e in quale misura i tre registi si sono ispirati al *Cantico di Frate Sole*.



Una scena del film *Francesco* di Liliana Cavani, interpretato da Mickey Rourke.

1^a
Prova
B

Redazione di un saggio breve

4. Cerca e leggi il *Salmo 148* dell'Antico Testamento e confrontalo con il *Cantico* di Francesco d'Assisi. Elabora quindi un saggio breve per illustrare, motivare e discutere i punti di contatto e le divergenze fra i due testi. Da' al saggio un titolo coerente con la tua trattazione. Indica una destinazione editoriale a tua scelta. Non superare le tre colonne di metà foglio protocollo.

LA BASILICA DI SAN FRANCESCO AD ASSISI

La costruzione

Francesco d'Assisi muore nel 1226 e il suo corpo diventa subito oggetto di devozione popolare: ancora prima della canonizzazione nasce dunque l'esigenza di costruire una chiesa per ospitare le sue spoglie. Sul colle dove, secondo la leggenda, Francesco avrebbe voluto essere sepolto, viene edificata la Basilica, composta da due edifici sovrapposti. Le reliquie del santo sono collocate sotto l'altare maggiore della Chiesa inferiore, che assume l'aspetto di una grande cripta tardoromanica. La Chiesa superiore, invece, è realizzata secondo gli stilemi dell'arte gotica francese, pur rispettando la semplicità originaria propria dell'ordine francescano.

La decorazione

Consacrato nel 1253, inizialmente l'edificio non è decorato, ma con il passare del tempo diventa il **principale cantiere italiano**, in cui si cimentano tutti i più importanti artisti dell'epoca, da Cimabue, a Giotto, a Simone Martini.

La tradizione vuole che sia proprio **Giotto** (1267 ca – 1337) a realizzare sulle pareti della navata della Chiesa superiore le **Storie di san Francesco**; l'iconografia del ciclo si basa sulla *Legenda maior* di Bonaventura da Bagnoregio e sviluppa il confronto fra Gesù e il santo, mettendo inoltre gli episodi affrescati in rapporto con l'Antico e il Nuovo Testamento.

La forte carica innovativa di questi affreschi è dovuta all'inserimento delle diverse scene in una struttura architettonica illusoria, che sembra quasi estendere lo spazio reale in quello immaginario della narrazione. Il mondo rappresentato è abitato da figure umane realisticamente descritte, così come gli oggetti e gli ambienti sono puntuali citazioni della realtà.



Assisi, Basilica di San Francesco.
La veduta del complesso della Basilica permette di osservare il forte dislivello su cui è costruita la chiesa.



Giotto, *La rinuncia ai beni*, scena V.
Assisi, Basilica superiore di San Francesco.

3. JACOPONE DA TODI

Lo slancio verso Dio

Un altro importantissimo autore della letteratura in **volgare umbro** è Jacopone da Todi. Nella sua poesia intensa e drammatica si esprime al più alto livello quell'**ansia religiosa** e quella **tensione mistica** che caratterizzano, sia pure in modi diversi, tutta la cultura del Duecento. La nuova sensibilità francescana si traduce qui in un febbrile anelito a superare i limiti della vita terrena e a spogliarsi da ogni peso e da ogni costrizione legata al peccato: il rifiuto della filosofia, della dialettica e in generale della ragione lascia spazio all'affermazione di una "follia" mistica, ad uno slancio appassionato verso un Dio ineffabile e inattingibile se non attraverso l'amore.

La vita e le opere

Una figura radicale

Si conosce poco della vita di Jacopo de' Benedetti, detto Jacopone. Nato a Todi intorno al 1230-1235, avrebbe condotto da giovane, secondo una ricostruzione leggendaria della sua biografia, una vita gaudente e scapestrata, finché si sarebbe **convertito dopo la tragica morte della moglie** Vanna (avvenuta durante una festa per l'improvviso crollo del pavimento), avendo scoperto che la donna portava sul proprio corpo un cilicio. È certo invece che, entrato come frate laico fra i **minori francescani** nel 1278, Jacopone non esita ad appoggiare la più intransigente tendenza degli spirituali contro quella dei conventuali. Guarda con favore, nel 1294, all'elezione di papa Celestino V, ma si oppone invece aspramente, subito dopo, a Bonifacio VIII, denunciando l'illegittimità della sua nomina. Scomunicato e condannato alla prigione a vita, Jacopone viene liberato, dopo alcuni anni di carcere durissimo, in occasione della morte, nel 1303, del suo grande avversario. Morirà anche lui tre anni dopo, nel 1306, nel convento di Colazzone, presso Todi.

Le Laude: le tematiche e lo stile

Una religiosità cupa

L'opera di Jacopone consiste principalmente in **92 laude in volgare umbro**, nella sequenza liturgica in latino *Stabat mater* e in altri testi di minore importanza. La lauda jacononica riprende temi e cadenze dell'innografia latina medievale, inserendoli entro schemi metrici variabili ma tutti legati alla struttura della ballata: ogni strofa, in genere costituita da pochi versi, è seguita da un ritornello o *refrain* che si conclude sempre con la medesima rima: frequente ad esempio è lo schema aaax bbbx cccx eccetera. L'effetto che ne deriva è spesso quello di un **ritmo monotono e ripetuto**, pesante e cupamente ossessivo, in sintonia perfetta con i contenuti delle poesie.

I temi

Tema principale del laudario di Jacopone è quello **religioso**, anche se non mancano testi di **polemica politica** (famosi quelli durissimi e aspramente satirici rivolti contro papa Bonifacio VIII).

Il rifiuto del mondo

La religiosità di Jacopone si fonda sulla spiritualità francescana, ma ne radicalizza drasticamente i temi. La **natura** non è più vista come testimonianza della bontà infinita di Dio e come tramite per accedere a Lui, ma come ostacolo demoniaco e manifestazione di peccato. Il **corpo umano** merita di essere punito crudelmente con le malattie e le torture più atroci, come affermano certe laude apertamente doloristiche (cfr. *O Segnor, per cortesia* a pag. 10 e segg.), mentre la **morte** viene vista come una presenza inquietante e ossessiva, ma nello stesso tempo come una condanna severa per i nostri peccati (*Quando t'aliegre, omo de altura*), in un'atmosfera cupa che è molto lontana dalla serenità fiduciosa con la quale Francesco si rivolgeva a *sora nostra morte corporale*.

Il misticismo

Altre laude cercano invece di esprimere la **gioia spirituale** e ineffabile dell'esperienza mistica (ad esempio, *O iubelo del core*), tesa alla **esmesuranza**, alla oltranza irraggiungibile della divinità; oppure tracciano una netta opposizione fra la "follia" della vita cristiana e la sua *sancta simplicitas* da una parte e la razionalità superba della *sapientia mundi* dall'altra; oppure ancora si risolvono in commosse rappresentazioni del dolore e della morte di Cristo. Fra queste ultime spicca nettamente **Donna de Paradiso** (cfr. testo a pag. 14 e segg.), una lauda strutturata in forma di dialogo fra diversi personaggi (Maria, il Nunzio, Cristo, il popolo) in cui una vivace e complessa tensione drammatica culmina nella profonda espressione del dolore umanissimo ed esemplare della Madre celeste.

Francesco
e Jacopone

Rispetto alla serena semplicità del *Cantico* di Francesco, le laude di Jacopone rivelano sia una più intensa drammaticità, sia, per un altro verso, un uso più calcolato e sapiente degli strumenti retorici e metrici. Sul piano più strettamente linguistico, il volgare umbro del poeta alterna **espressioni popolari** talvolta aspre e crude ad **altre di tipo dotto**, latine o latineggianti, producendo un singolare effetto di contrasto espressivo.

Le laude
dialogate

Nelle laude dialogate di Jacopone è già prefigurato il genere letterario-teatrale delle **sacre rappresentazioni**, che si diffonderanno ampiamente nel Trecento e poi nel Quattrocento, assumendo la caratteristica di vere e proprie rappresentazioni scenico-teatrali allestite nelle piazze o nelle chiese.



O Segnor, per cortesia

da *Laude*

Jacopone da Todi

La voluptas dolendi di Jacopone

La ballata *O Segnor, per cortesia* s'inserisce nella linea mistica del *Contemptus mundi* di Innocenzo III, vale a dire in quella particolare tradizione medievale che vede nel disprezzo per il mondo e nella mortificazione di se stessi le condizioni necessarie per godere dell'amore divino. Si tratta di una concezione chiaramente antitetica rispetto a quella espressa da Francesco d'Assisi nel *Cantico di Frate Sole*, dove l'uomo è indotto a scorgere la presenza di Dio nella perfezione del creato e a sopportare serenamente il dolore.

Proprio il dolore, invece, Jacopone invoca su di sé in questi versi, chiedendo a Dio una lunga serie di malattie, da cui derivino l'allontanamento dal mondo, la più cupa solitudine ed una fine ignominiosa. Neppure la morte, infatti, può riscattare, la colpa più grave dell'uomo: l'aver ucciso Gesù a *villania*, come Giuda.

Schema metrico: ballata, con ripresa di 2 ottonari (xx) e 18 quartine di ottonari (aaax), talora novenari (vv. 11, 15, 16, 20, 26, 38, 41, 49-50, 52, 54-55, 62, 67, 73, 74) o decasillabi (v. 9, 12, 14, 60); le rime sono in genere perfette, con qualche assonanza (*denti-ventre*, vv. 7-8; *carvoncigli-quilli*, vv. 20-21; *podagra-agrava-piaga*, vv. 23-25), un esempio di consonanza (*fistelle-quilli*, vv. 19-21), una rima siciliana (*vendetta-ditta*, vv. 71-72: cfr. *Parole chiave* a pag. 25) e una umbra (*caduco-foco-luoco*, vv. 31-33).

O Segnor, per cortesia
manname la malsania!¹

A me la freve quartana,
la continua e la terzana,
5 la doppia quotidiana
co la granne etropesia.²

A me venga mal de denti,
mal de capo e mal de ventre,
a lo stomaco dolor pognenti
10 e 'n canna la squinanzia.³

O Signore, per cortesia, mandami la lebbra!

Mi venga la febbre quartana, la continua e la terzana, quella che appare due volte al giorno e la grande idropisia.

Mi venga mal di denti, mal di testa e mal di ventre, dolore acuto allo stomaco e l'angina in gola.

1. malsania: come suggerisce Contini, il termine non indica la malattia in genere, ma precisamente la lebbra. Nella *Lauda* 57, non a caso, l'espressione *malsano putulente* indica il lebbroso; sarebbe strano, d'altronde, che Jacopone non citasse, tra tante malattie, proprio la lebbra, piaga del Medioevo.

2. A me... etropesia: le febbri qui elencate sono tutte malari-

che: la *quartana* veniva ogni quattro giorni, la *terzana* ogni tre, la *doppia quotidiana* due volte al giorno e la *continua* era una febbre continua. L'*etropesia* (idropisia), il cui sintomo è il rigonfiamento di alcune parti del corpo per la ritenzione di liquidi sierosi, è definita *grande* per metonimia.

3. e 'n canna... squinanzia: e in gola l'angina; *canna* è dispregiativo.

- Mal degli occhi e doglia de fianco
e l'apostema dal canto manco;⁴
tiseco me ionga en alco⁵
e d'onne tempo la fernosia.⁶
- 15 Aia 'l fecato rescaldato,
la milza grossa, el ventre enfiato,
lo pulmone sia piagato
con gran tossa e parlasia.⁷
- 20 A me vegna le fistelle
con migliaia de carvoncigli,⁸
e li granchi siano quilli⁹
che tutto repien ne sia.
- 25 A me vegna la podagra,¹⁰
mal de ciglio sì m'agrava;¹¹
la disenteria sia piaga
e le morroite a me se dia.¹²
- 30 A me venga el mal de l'asmo,¹³
iongasece quel del pasmo,¹⁴
como al can me venga el rasmo
ed en bocca la grancia.¹⁵
- A me lo morbo caduco¹⁶
de cadere en acqua e 'n foco
e ià mai non trovi luoco
che io affritto¹⁷ non ce sia.
- 35 A me venga cechetate,¹⁸
mutezza e sordetate,
la miseria e povertate,
e d'onne tempo en trapparia.¹⁹
- 40 Tanto sia el fetor fetente,²⁰
che non sia null'om vivente
che non fugga da me dolente,
posto 'n tanta ipocondria.²¹
- 45 En terrebele fossato,
ca Riguerci²² è nomenato,
loco²³ sia abbandonato
da onne bona compagnia.

Mi venga una malattia agli occhi e un dolore al fianco e un ascesso sul lato sinistro; mi vengano inoltre la tisi e la frenesia in ogni momento della giornata.

Che io abbia il fegato infiammato, la milza grossa, il ventre gonfio; il pulmone sia piagato, con gran tosse e paralisi.

Mi vengano le fistole con migliaia di bubboni, e abbia tanti cancri da esserne pieno.

Mi venga la gotta; il male agli occhi mi metta in pericolo di vita; la disenteria sia ulcerosa e mi vengano le emorroidi.

Mi venga l'asma, ci si aggiunga l'angina pectoris, mi venga la rabbia come al cane ed in bocca le ulcere delle fauci.

Mi venga l'epilessia da farmi cadere nell'acqua o nel fuoco, e non trovi mai una posizione nella quale io non sia afflito.

Che io diventi cieco, muto e sordo, misero e in povertà, e che io rimanga sempre rattappito.

Sia tale la mia fetida puzza che non ci sia uomo vivo che non fugga da me così malconco e pieno di malanni.

Lontano da ogni buona compagnia, che io sia abbandonato là dove c'è il terribile fosso detto di Riguerci.

4. *l'apostema... manco*: un ascesso sul lato sinistro, cioè presso il cuore.

5. *tiseco... alco*: mi sopraggiunga (*ionga*) da qualche parte (*en alco*, derivato da *aliquid* latino; oppure col significato di "inoltre") la tisi (*tiseco*). Qualcuno legge *en alto*: nella parte alta del corpo, cioè nei polmoni.

6. *fernosia*: delirio.

7. *parlasia*: paralisi.

8. *fistelle... carvoncigli*: fistole con migliaia di bubboni.

9. *granchi siano quilli*: ci siano talmente tanti cancri.

10. *podagra*: gotta.

11. *m'agrava*: mi metta in pericolo di vita (Contini).

12. *la disenteria... se dia*: la disenteria sia ulcerosa e mi si diano (*dia* è terza persona plurale) le emorroidi.

13. *mal de l'asmo*: l'asma.

14. *iongasece... pasmo*: ci si aggiunga (*iongasece*) l'angina

pectoris.

15. *al can... grancia*: il *rasmo* dovrebbe essere la rabbia o il cimurro, mentre la *grancia* è l'ulcera alle fauci.

16. *lo morbo caduco*: epilessia (ovvero la malattia che fa cadere).

17. *che... sia*: dove (*che*) io non sia afflito, dolorante (*affritto*).

18. *cechetate*: cecità.

19. *en trapparia*: rattappimento.

20. *Tanto... fetente*: tanta sia la fetida puzza che emana dal corpo colpito da così gravi malattie.

21. *ipocondria*: lezione molto dibattuta; alcuni propongono *ypocresia*, termine proprio della tradizione umbra; altri suggeriscono *malattia* o *enfarmaria* (infermità).

22. *Riguerci*: località presso Todi, dove venivano forse abbandonati i malati incurabili.

23. *loco*: qui, in questo luogo.

Gelo, granden, tempestate,
fulgur, troni²⁴, oscuritate,
e non sia nulla avversitate
50 che me non aia en sua bailia.

Le demonia enfernali
sì me sian dati a ministrali,²⁵
che m'essercitin²⁶ li mali
c'aio guadagnati a mia follia.

55 Enfin del mondo a la finita²⁷
sì me duri questa vita,
e poi, a la scivirita,²⁸
dura morte me se dia.

60 Aleggome²⁹ en sepoltura
un ventre de lupo en voratura,³⁰
e l'arlique en cacatura
en espineta e rogaria.³¹

65 Li miracul' po' la morte:
chi ce viene aia le scorte
e le vessazione forte
con terrebel fantasia.³²

70 Onn'om che m'ode mentovare³³
sì se deia stupefare³⁴
e co la croce signare,
che rio scuntro no i sia en via.³⁵

Signor mio, non è vendetta³⁶
tutta la pena c'ho ditta:
ché me creasti en tua diletta
e io t'ho morto a villania.³⁷

Gelo, grandine, tempesta, folgori, tuoni,
oscurità: non ci sia nessuna avversità che
non mi abbia in suo potere. I demoni

dell'inferno mi siano dati come servitori
per colpirmi con i mali che ho meritato
con la mia follia.

Questa esistenza per me duri fino alla fine
del mondo: poi, al momento della di-
partita, mi si dia dura morte.

Scelgo come sepoltura il ventre di un lupo
che mi divori e i miei resti, trasforma-
ti nello sterco di quella bestia, si disper-
dano fra spini e rovi.

Ecco i miracoli che accadranno dopo la
mia morte: chi viene in quel luogo abbia
come compagnia gli spiriti maligni e ab-
bia crudeli allucinazioni.

Ogni uomo che sentirà parlare di me do-
vrà inorridire e farsi il segno della croce
come chi non vuole incontrare spiriti
maligni.

Mio Signore, non è espiazione sufficien-
te tutta la sofferenza che ti ho descritto,
perché mi hai creato per amore e io ti ho
ucciso per mia folle ingratitudine.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

24. **troni**: tuoni.

25. **ministrali**: servitori personali.

26. **m'essercitin**: mi infliggano.

27. **del mondo a la finita**: l'espressione, come dice Contini, significa *fino alla fine del mondo*.

28. **a la scivirita**: la *scivirita* è la separazione; l'espressione significa dunque "al momento della separazione".

29. **Aleggome**: mi scelgo.

30. **en voratura**: che mi abbia divorato.

31. **l'arlique... rogaria**: i miei resti siano sterco (di lupo) fra spini e rovi. Con pesante sarcasmo rivolto contro se stesso, l'autore usa il termine *arlique*, cioè "relique", tradizionalmente riferito ai resti venerati dei santi.

32. **Li miracul... fantasia**: i miracoli dopo (po') la morte

consistano nel fatto che chi giunge nel luogo dove si trovano i miei resti abbia una compagnia di spiriti maligni (*scorte*) e crudeli dolori uniti al delirio (*fantasia*). *Vessazione* è lezione molto controversa: altri riportano *deversatiuni*, *lusiuni* o *visioni e tribulatione*.

33. **mentovare**: nominare; provenzalismo (cfr. *Laudes creaturarum... et nullu homo ène dignu Te mentovare*, v. 4).

34. **se deia stupefare**: deve inorridire (*stupefare*).

35. **che rio... via**: nel timore di avere un incontro malefico (*rio scuntro*) nel viaggio. Non, dunque, l'apparizione di un santo ma di uno spirito maligno.

36. **vendetta**: espiazione sufficiente.

37. **a villania**: per mia folle ingratitudine.

Linee di analisi testuale

Malattie invocate e loro conseguenze

Il tema centrale di *O Segnor, per cortesia* è la *voluptas dolendi*, cioè il desiderio della sofferenza, considerata l'unico mezzo di espiazione del peccato più grave dell'uomo: l'aver ucciso Gesù a *villania* (v. 74). Il motivo è sviluppato in due sezioni simmetriche, legate da uno stretto rapporto di causa-effetto.

Due
sezioni

- Le nove strofe iniziali (vv. 3-38, esclusa la ripresa) ruotano attorno all'invocazione delle malattie: Jacopone, con un discorso accumulativo ed iperbolico, ribalta i contenuti classici della preghiera, chiedendo a Dio le peggiori sofferenze fisiche. Non si tratta di bizzarria poetica, ma di un'opposizione aperta al luogo comune medievale secondo cui la malattia è il simbolo per eccellenza della punizione divina, non solo male fisico ma anche morale: per Jacopone, invece, è presupposto di un'autentica esperienza mistica.
- Le nove strofe finali (vv. 39-74) descrivono le conseguenze dei mali precedentemente invocati: un ironico allontanamento da *onne bona compagnia* (v. 46), una vita fatta di stenti (vv. 47-58) e una morte ignominiosa (vv. 59-74). Il primo si ricollega al motivo della solitudine eremitica; la seconda si riallaccia alla preghiera iniziale e sviluppa il tema della sofferenza, estendendolo all'intero arco della vita (*Enfin del mondo a la finita / sì me duri questa vita*, vv. 55-56); la terza riprende, in chiave parodica, temi cari all'agiografia medievale, secondo cui i luoghi di sepoltura e le reliquie dei santi (*arlique*, v. 61) sarebbero dotati di poteri benefici e miracolosi.

Jacopone opera un rovesciamento anche in relazione ai valori del mondo cortese: *cortesia* (prima parola-rima del componimento) e *villania* (ultima parola della ballata) perdono i significati propri di nobiltà e di rozzezza d'animo, per assumere, il primo, un valore chiaramente ironico e indicare, il secondo, il peccato di cui l'umanità s'è macchiata con l'uccisione di Gesù.

Rovesciamento
dei valori
cortesi

Linguaggio realistico e caratteri metrici

La lingua è fortemente espressiva e carica di vigoroso realismo, con caratteri dialettali (cfr. le storpiature di *freve*, *etropesia*, *parlasia* ecc. e il riferimento locale a Riguerci), ma anche con riferimenti dotti, quali provenzalismi (*mentovare*, v. 67), latinismi (*en alco*, v. 13) e citazioni dalla poesia contemporanea (cfr. *cortesia*, v. 1, *villania*, v. 74 ecc.). Questi aspetti confermano l'ipotesi secondo cui Jacopone, pur scrivendo per i propri confratelli¹, è poeta non rozzo o incolto, ma consapevole dei propri tempi.

Elementi
dialettali
e colti

Ad un orecchio inesperto può apparire strana l'instabilità della metrica di Jacopone. In realtà, le lievi differenze (compresenza di ottonari, novenari e decasillabi) vengono riportate a normalità se si prende in analisi il fenomeno dell'*anacrusi*. Essa consiste nell'aggiunta di una o due sillabe fuori battuta all'inizio della serie ritmica di un verso o di una sua parte. In base a ciò, i versi della ballata – vale a dire l'ottonario trocaico (accenti sulla prima, terza, quinta, settima sillaba), il novenario giambico (accenti principali sulla quarta e sull'ottava, secondari sulla prima o seconda e sulla sesta o settima, e una cesura dopo la quarta o quinta sillaba) e il decasillabo anapestico (accenti sulla terza, sesta e nona sillaba) – vengono tutti riconsiderati, per anacrusi, ottonari e ricalcano, come dice Contini, il modello dell'*octosyllabe* francese a cui si rifanno.

Ricorso
all'anacrusi

1. L'*explicit* antico riporta: *Laudes quas dictavit in vulgari pro consolatione et profectu novitiorum studentium* ("Laude che scrisse in volgare per la consolazione e a vantaggio dei novizi").



Incipit delle *Laudi antiche spirituali* di Jacopone da Todi. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Riassumi il contenuto della ballata in non più di 10 righe.

Analisi del testo

2. Dopo aver riletto con attenzione la ballata, analizzala dal punto di vista stilistico-formale. In particolare individua e sottolinea i termini più espressivi e realistici, e motivane la presenza.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

3. Rispondi alle seguenti domande (max 3 righe per ciascuna risposta):
 - a. Quali sono, secondo Jacopone, le condizioni per godere dell'amore di Dio?
 - b. Ci sono punti di contatto con il *Cantico* di Francesco d'Assisi?
 - c. In che cosa consiste la *voluptas dolendi* di Jacopone?
 - d. Qual è il peccato più grave dell'uomo?

1^a
Prova

Redazione di una recensione

4. Scrivi (per il giornale dell'Istituto) una recensione di questa ballata di Jacopone, illustrandone sinteticamente i caratteri contenutistici e stilistici. Non superare le due colonne di metà foglio protocollo.



Donna de Paradiso

da *Laude*

Jacopone da Todi

Una lauda drammatica

Donna de Paradiso appartiene al genere della lauda drammatica o mistero, un componimento simile, dal punto di vista metrico, alla lauda lirica, ma in forma dialogata. Le strofe, infatti, sono pensate per essere pronunciate da vari personaggi: la Madonna, il popolo, Cristo e un "nunzio" (o, per altri, Giovanni), cui viene affidato il compito di introdurre l'azione e spiegare ciò che sta accadendo. Il testo si deve considerare il germe di quella che, nel Medioevo, è la prima forma di letteratura teatrale: la sacra rappresentazione.

La lauda è profondamente ispirata alla spiritualità francescana. Il nucleo tematico consiste nel dramma umano della Passione, mentre l'elemento teologico è posto in secondo piano. Raramente un testo letterario ha saputo avvicinarsi tanto alla semplicità evangelica, cui la narrazione si mantiene strettamente fedele, facendo vivere l'esperienza religiosa in modo così concreto, realistico e intensamente emotivo.

Schema metrico: quartine di settenari (ottonari i vv. 25, 28, 56, 69, 76, 128), con ripresa iniziale di tre versi; rime con schema aax, bbbx, cccx ecc.

"Donna de Paradiso,¹
lo tuo figliolo è preso,²
Iesù Cristo beato.

5 Accurre³, donna, e vide
che la gente l'allide:⁴
credo che lo s'occide,⁵
tanto l'ho⁶ flagellato."

Messaggero: "Maria, Signora del Paradiso, tuo figlio, il beato Gesù Cristo, è stato arrestato.

Corri, donna, e guarda come lo maltrattano: credo che l'uccideranno, tanto l'hanno flagellato!"

1. **Donna de Paradiso:** Signora celeste; *donna* deriva dal latino *domina*, "signora".

2. **è preso:** è stato arrestato. Gesù viene arrestato nel Getsemani e portato di fronte a Caifa.

3. **Accurre:** forma imperativa ("vieni, accorri").

4. **allide:** latinismo, "batte, percuote".

5. **lo s'occide:** il verbo ha valore medio, accentuando così la partecipazione del soggetto (*la gente*) all'azione.

6. **l'ho:** l'hanno. I verbi *ho*, *sto* e *fo* sono sovente terze persone plurali ("hanno, stanno, fanno") nella lingua di Jacopone.

“Com’essere porria,
 che non fece follia,
 10 Cristo, la spene mia,
 om l’avesse pigliato?”⁷

“Madonna, ell’è traduto:
 Iuda sì⁸ l’ha venduto;
 trenta denar n’ha avuto,
 15 fatto n’ha gran mercato.”⁹

“Soccurri, Maddalena!
 Ionta m’è adosso piena:¹⁰
 Cristo figlio se mena,
 com’è annunziato.”¹¹

20 “Soccorre, donna, adiuta,
 ca ’l tuo figlio se sputa
 e la gente lo muta;
 hòlo dato a Pilato.”¹²

“O Pilato, non fare
 25 el figlio mio tormentare,
 ch’io te pozzo¹³ mustrare
 como a torto è accusato.”

“Crucifige, crucifige!¹⁴
 30 Omo che se fa rege,
 secondo nostra lege
 contradice al senato.”¹⁵

“Prego che me ’ntennate,
 nel mio dolor pensate:¹⁶
 forse mo vo mutate
 35 de che avete pensato.”¹⁷

“Traàm for¹⁸ li ladruni,
 che sian suoi compagnuni:
 de spine se coroni,
 ché rege s’è chiamato!”

Maria: “Come può essere stato arrestato Cristo, la mia speranza, dal momento che non ha mai fatto niente di male?”

Messaggero: “Madonna, è stato tradito: Giuda l’ha venduto e l’ha venduto a poco, in cambio di trenta denari”.

Maria: “Aiutami, Maddalena, in questo terribile momento: conducono a morire mio figlio, come mi era stato profetizzato”.

Messaggero: “Corri, donna, a portare il tuo aiuto, perché sputano a tuo figlio e l’hanno portato via: l’hanno consegnato a Pilato”.

Maria: “O Pilato, non fare tormentare mio figlio, perché ti posso dimostrare che è accusato a torto”.

Popolo: “Crocifiggilo! Crocifiggilo! Chi si proclama re, secondo la nostra legge, si mette contro il Senato”.

Maria: “Vi prego, ascoltate e pensate al mio dolore: forse allora cambierete opinione”.

Popolo: “Trasciniamo fuori i ladroni, che gli siano compagni: sia incoronato di spine, perché si è chiamato re!”

7. Com’esser... pigliato: come è possibile che qualcuno abbia arrestato Gesù, mia speranza, che non commise colpa? *Om* (*homo* in latino e *on* in francese) ha valore impersonale; *follia* in questo caso significa “peccato”.

8. sì: come dice Contini, è una *sottolineatura dell’azione*, senza rispondenza nella sintassi moderna.

9. fatto... mercato: l’ha svenduto a basso prezzo.

10. Ionta... piena: mi è giunto (*Ionta m’è*) addosso un male repentino ed irreparabile (come lo straripare d’un fiume in piena).

11. Cristo... annunziato: mio figlio, Cristo, viene arrestato, come è profetizzato dalle Sacre Scritture e dalle parole dello stesso Gesù.

12. Soccorre... Pilato: o Donna, soccorri(lo) e aiuta(lo), perché sputano a tuo figlio (*se sputa*, cfr. nota 5) e la gente lo trasferisce al Sinedrio (*lo muta*); lo hanno (*hòlo*) consegnato a Pilato. Il significato di *muta* qui proposto è quello suggerito da Contini; secondo Ageno, invece, il verbo si-

gnifica “mutare di vestito, cambiare d’abito”.

13. pozzo: posso. La doppia *z* è un tratto linguistico prettamente meridionale.

14. Crucifige, crucifige: il grido popolare rivolto a Pilato è in latino, citazione diretta e non tradotta del *Vangelo di Luca*, 23, 21 (*Crucifige, crucifige eum*) riportata anche in *Giovanni*, 19, 6.

15. Omo... senato: chi si autoproclama re, va contro il senato. *Omo* ha anche in questo caso valore impersonale. Il dativo (*al senato*) è ricalcato sull’espressione *contredicit Caesari*, contenuta nel *Vangelo di Giovanni*, 19, 12.

16. nel... pensate: pensare nel (oggi si direbbe *pensare a*) è una costruzione tipica di Jacopone.

17. forsa... pensato: forse (dal latino *forsan*) adesso (*mo*) vi ricredete a proposito di ciò che (*de che*) avete pensato. *Pensare de* è un’altra costruzione tipica del linguaggio di Jacopone.

18. Traàm for: portiamo fuori.

40 “O figlio, figlio, figlio,¹⁹
figlio, amoroso giglio!²⁰
figlio, chi dà consiglio
al cor mio angustiato?

Figlio occhi iocundi,²¹
45 figlio, co'²² non rispondi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' si' lattato?”²³

“Madonna, ecco la croce,
che la gente l'aduce,²⁴
50 ove la vera luce
dèi essere levato”.²⁵

“O croce, e che farai?
El figlio mio torrai?
Come tu ponirai²⁶
55 chi non ha en sé peccato?”

“Soccurri, piena de doglia,
ca 'l tuo figlio se spoglia.²⁷
la gente par che voglia
che sia martirizzato!”

60 “Se i tollete el vestire,²⁸
lassatelme vedere,
como el crudel ferire
tutto l'ha ensanguenato!”

“Donna, la man li è presa,
65 ennella croce²⁹ è stesa;
con un bollon l'ho fesa,
tanto lo ci ho ficcato.³⁰

L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
70 e lo dolor s'accende,
ch'è più moltiplicato.

Maria: “O figlio, figlio, figlio, figlio, giglio d'amore, figlio, chi può consolare il mio cuore angosciato?”

Figlio dagli occhi ridenti, figlio, perché non rispondi? Figlio, perché ti nascondi al petto che ti ha allattato?”

Messaggero: “Madonna, ecco che la gente lo porta alla croce, su cui la vera luce del mondo deve essere innalzata”.

Maria: “O croce, che cosa farai? Prenderai mio figlio? Come potrai punire chi in sé non ha peccato?”

Messaggero: “Soccorri, o piena di dolore, perché spogliano tuo figlio: pare che la gente voglia che sia crocefisso”.

Maria: “Se gli togliete i vestiti, lasciatemi vedere come le crudeli ferite l'hanno tutto insanguinato”.

Messaggero: “Donna, gli hanno preso la mano e l'hanno stesa sulla croce: gliel'hanno trapassata con un chiodo, tanto l'hanno martellato.

Ora prendono l'altra mano e la stendono sulla croce: il dolore si accende, moltiplicandosi ancora di più.

19. O figlio, figlio, figlio: a partire da questo punto, la parola *figlio* viene ripetuta innumerevoli volte, con effetto di grande intensità drammatica.

20. figlio, amoroso giglio: l'immagine di Cristo giglio tra le spine (la corona) è ripresa dal *Cantico dei Cantici*, 2, 2: *Sicut liliū inter spinas*.

21. Figlio occhi iocundi: figlio dagli occhi lieti. Annota Contini: *apposizione invece del complemento [...] in corrispondenza [...] a quanto avviene nella sintassi del periodo, presentando sempre coordinazione e impressione anziché subordinazione e prospettiva*.

22. co': perché?

23. perché... lattato: perché ti nascondi (*t'ascundi*) al petto al quale (*o'*, *ove*) sei stato allattato? Il participio (*lattato*), come in latino, ha valore di perfetto (*sei stato allattato*).

24. l'aduce: porta; *la* è pleonastico.

25. ove... levato: sulla quale (*ove*, la croce) la vera luce deve essere innalzata. *Dèi* sta per *deie*, che deriva dal latino *debet*; *levato* è concordato a senso non col soggetto grammaticale della frase (*vera luce*, femminile), ma con il soggetto implicito (Gesù).

26. ponirai: punirai.

27. se spoglia: il *se* ha valore medio-passivo; si può rendere “viene spogliato”.

28. Se... vestire: se gli togliete le vesti; *i* è una rimanenza del dativo latino *ei* (“gli, a lui”).

29. ennella croce: sulla croce.

30. con un bollon... ficcato: con un chiodo (*bollon*) l'hanno (*l'ho*) trapassata, tanta è la forza con cui gliel'hanno conficcato (*ci ho ficcato*). Per la forma *ho* cfr. nota 6. *Bollon* significa “chiodo” ed è imparentato coi termini *bolla* (“borchia”) e *bulletta* (“chiodino”); si veda il moderno *bullone*.

- Donna, li pè se prenno
e chiavellanse al lenno:³¹
onne iontur'aprenno,
75 tutto l'ho sdenodato."³²
- "E io comenzo el corrotto:³³
figlio, lo mio deporto,
figlio, chi me t'ha morto,
figlio mio dilicato?³⁴
- 80 Meglio averiano fatto
che 'l cor m'avesse tratto,
che ne la croce è tratto,³⁵
stace desciliato!"³⁶
- "Mamma, ove si' venuta?
85 Mortal me dàì feruta,
ca 'l tuo planger me stuta,
che 'l veio s' afferrato".³⁷
- "Figlio, che m'aido anvito,³⁸
figlio, pate e marito!³⁹
90 Figlio, chi t'ha ferito?
Figlio, chi t'ha spogliato?"
- "Mamma, perché te lagni?
Voglio che tu remagni,
che serve ei⁴⁰ mei compagni,
95 ch'al mondo aio acquistato".
- "Figlio, questo non dire:
voglio teco morire;
non me voglio partire
fin che mo m'esce 'l fiato."⁴¹
- 100 C'una aiam sepoltura,
figlio de mamma scura:
trovarse en afrantura
mate e figlio affocato!"⁴²

Donna, gli prendono i piedi e li inchiodano al legno: gli hanno spaccato ogni giuntura snodandogli tutte le ossa".

Maria: "Io comincio il lamento funebre: figlio, gioia mia, figlio, chi ti ha ucciso, figlio mio squisitamente bello?"

Avrebbero fatto meglio a strapparmi il cuore che è stato messo in croce e vi sta sopra lacerato".

Cristo: "Mamma, perché sei venuta? Mi dai una ferita mortale, poiché il tuo pianto, ch'io vedo così lancinante, mi uccide".

Maria: "Figlio, ne ho buon motivo, figlio, padre e marito! Figlio, chi ti ha ferito? Figlio, chi ti ha spogliato?"
Cristo: "Mamma, perché ti lamenti? Vo-

glio che tu resti viva e che aiuti i compagni che ho avuto in questo mondo".

Maria: "Figlio, non dire queste parole: voglio morire con te; non voglio allontanarmi dalla croce finché avrò vita.

Voglio che siamo sepolti insieme, figlio di mamma sventurata; che si trovino nello stesso tormento la madre e il figlio soffocato!"

31. Donna... lenno: Donna, gli sono presi (*se prenno*) i piedi (*pè*) e sono inchiodati (*chiavellanse*) al legno (della croce, *lenno*). Per il valore medio-passivo di *se*, si vedano le note 5 e 27. Il verbo *chiavellanse* deriva da *chiavello*, "chiodo".

32. onne... sdenodato: spezzando (*aprenno*) ogni giuntura, l'hanno slegato tutto.

33. corrotto: pianto, lamentazione funebre.

34. figlio... dilicato: o figlio, mia consolazione (*deporto*, gallicismo molto diffuso), o figlio, chi t'ha ucciso (*me t'ha morto*), figlio mio squisitamente bello? L'espressione *me t'ha morto* corrisponde ad un uso antico di *morire* con valore transitivo; *me* è un dativo.

35. Meglio... tratto: avrebbero fatto meglio a strapparmi il cuore (*che 'l cor m'avesse tratto*), che è stato messo (*tratto*) sulla croce. Si notino i due participi *tratto* (l'uno in forma attiva, l'altro in forma passiva) in rima equivoca.

36. stace desciliato: ci sta (*stace*) straziato.

37. ca... afferrato: poiché il tuo pianto, che vedo (*veio*) così lancinante (*afferrato*, cioè che trapassa come un ferro) mi uccide (*stuta*: si confronti il francese *tuer*).

38. m'aido anvito: Figlio, io ne ho ben la ragione (di venire qui).

39. pate e marito: padre e marito. Cristo è, allo stesso tempo, *figlio* di Maria, *pate* in quanto Dio, *marito* in quanto Spirito Santo che in lei concepisce.

40. ei: forma arcaica dell'articolo determinativo maschile plurale.

41. non me voglio... fiato: non mi voglio allontanare (*partire*) finché mi uscirà ancora (*mo*) il fiato (cioè, fino al momento della morte).

42. C'una... affocato: Che ci diano (*c'una aiam*) una sola sepoltura, o figlio di madre infelice (*scura*, cioè priva della sua luce), quasi a trovarsi (*trovarse*) madre e figlio soffocati (*affocato*) nella stessa sofferenza (*afrantura*). L'infinitiva *trovarse... affocato*, secondo le indicazioni di Contini, ha valore di apposizione.

105 “Mamma col core afflitto,
entro le man te metto
de Ioanne, mio eletto:
sia tuo figlio appellato.

Ioanni, èsto⁴³ mia mate:
tollela en caritate,
110 aggine pïetate,
ca 'l cor sî ha furato.”⁴⁴

“Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
115 figlio attossecato!”⁴⁵

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'apiglio?
Figlio, pur m'hai lassato!”⁴⁶

120 Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,⁴⁷
figlio, per che t'ha 'l mondo
figlio, cosî sprezzato?

Figlio dolze e placente,⁴⁸
125 figlio de la dolente,
figlio, hatte⁴⁹ la gente
malamente trattato!

Ioanni, figlio novello,
mort'è lo tuo fratello:
130 ora sento 'l coltello
che fo profitizzato.”⁵⁰

Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate:
trovarse abbraccate
135 mate e figlio impiccato.”⁵¹

Cristo: “Mamma dal cuore afflitto, ti metto nelle mani del mio diletto Giovanni: che sia chiamato tuo figlio. Giovanni, ec-

coti mia madre: prendila in carità filiale, abbine pietà, perché ha il cuore così spezzato”.

Maria: “Figlio, l'anima ti è uscita, figlio di me smarrita, figlio di me disfatta, figlio avvelenato!

Figlio che eri bianco e vermiglio, figlio senza uguali, figlio, a chi m'aggrappo? Figlio, mi hai lasciato completamente!

Figlio che eri bianco e biondo, dal volto sorridente, figlio, perché il mondo, figlio, ti ha così disprezzato?

Figlio che eri dolce e bello, figlio di me addolorata, figlio, la gente ti ha trattato con crudeltà!

Giovanni, mio nuovo figlio, è morto tuo fratello: ora sento la ferita che mi fu profetizzata.

Vorrei che morissero figlio e madre afferrati da un'unica morte; vorrei che morissero abbracciati la madre e il figlio appeso alla croce”.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

43. *èsto*: ecco.

44. *sî ha furato*: ha così trafitto (il *fû-* della radice sta per *fô-*).

45. *Figlio... attossecato*: O figlio, l'anima (*alma*) t'è uscita dal corpo, o figlio della sgomenta (*smarrita*), o figlio di colei che è annientata dal dolore (*sparita*), o figlio avvelenato (*attosseccato*, dall'aceto e dal fiele).

46. *figlio... lassato*: o figlio senza pari (*simiglio*), figlio a chi mi appoggio (*apiglio*)? Figlio, mi hai abbandonata in ogni modo (*pur*).

47. *volto iocondo*: cfr. nota 21.

48. *placente*: caro.

49. *hatte*: ti ha.

50. *ora sento... profitizzato*: secondo il racconto evangelico, il vecchio Simeone aveva profetizzato alla Madonna che, a causa del figlio, una spada (simbolo del dolore) le avrebbe trafitto il cuore (*Luca*, 2, 35).

51. *Che moga... impiccato*: che muoiano (*moga* qui ha valore di plurale) madre e figlio, straziati (*afferrate*, cfr. nota 37) in una stessa morte, e si trovino (*trovarse*, cfr. nota 42) abbracciati (*abbraccate*) madre e figlio appeso (alla croce, *impiccato*).

Linee di analisi testuale

Il racconto della Passione

Il corrotto

Il dramma umano

Il mistero teologico

La passione di Cristo, il lamento della Vergine

Dal punto di vista tematico, la lauda è ripartita in due sequenze. La prima (vv. 1-75) presenta la Passione di Gesù dall'arresto all'arrivo sul Golgota (con ripresa puntuale dei passi evangelici: cfr. note 14, 15, 50 ecc.). A partire dal v. 40, il popolo non interviene più: solo il Nunzio descrive alla Vergine, con vivo realismo, la scena della crocifissione. Dando così uno spazio maggiore agli interventi della Madonna (vv. 40-48, 51-55, 60-63), l'autore introduce la seconda parte (vv. 76-135), che è un *corrotto* o lamento funebre, vero e proprio genere letterario, basato qui sulla ripetuta anafora del termine *figlio* (vv. 40-46 e poi vv. 77-79, 88-91, 96-103, 112-135) e inframmezzato dalle parole che Gesù rivolge alla madre (vv. 84-87, 91-95, 104-111); in maniera speculare rispetto al *corrotto*, Cristo inizia ogni suo intervento col termine *Mamma* (vv. 84, 92, 104).

Il dramma di una madre

La Vergine, più che come creatura eccezionale, è rappresentata in qualità di madre. Cristo cerca di guidarla alla totale comprensione del mistero, momento previsto da sempre come sottolineato i frequenti riferimenti alle profezie (vv. 19, 130-131). Nonostante ciò, Maria non riesce né ad accettare l'ingiusta morte di Gesù (*non fece follia*, v. 9, a *torto è accusato*, v. 27, ecc.) né a far tacere la propria sofferenza (*Che moga figlio e mate*, v. 132). Il cupo pessimismo di Jacopone lascia spazio all'intensa tristezza del dramma umanissimo della morte di un figlio al cospetto della madre.

Per quanto il dramma della Passione sia qui considerato in chiave drammatica, Jacopone non dimentica i valori teologici: quando la Madonna dice *Figlio, pate e marito* (v. 89), si va al nucleo della teologia cristiana e al suo contenuto "paradossale" in termini umani (cfr. nota 39). Se ne ricorderà Dante nella preghiera alla Vergine (*Paradiso*, XXXIII, 1-6), offrendo una delle pagine più alte della letteratura mondiale: *Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura.*

Ricerca di dignità poetica

Dal punto di vista linguistico, *Donna de Paradiso* si distacca dai regionalismi di altri componimenti di Jacopone (cfr. *O Segnor, per cortesia*, pagg. 10-12), alla ricerca di una dignità poetica più alta, anche e soprattutto in relazione con la materia trattata. Si vedano l'ampio utilizzo di latinismi (*allide, accurre, vide* ecc.), l'uso di costruzioni prese o ricalcate dai passi evangelici (*Crucifige, crucifige*, v. 28, *contradice al senato*, v. 31) e le ripetizioni anaforiche; il ritmo è cadenzato, spesso sospeso tra settenari e ottonari; la sintassi è semplice, lineare, modellata sulla misura del verso; le rime sono tutte perfette, tranne qualche esempio di rima siciliana (vv. 1-2, 28-29, 37-38, 48-49, 60-61, 104-105) e un solo caso di assonanza (vv. 76-77).

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Riassumi il contenuto informativo di *Donna de Paradiso* in non più di 20 righe.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rispondi alle seguenti domande, facendo opportuni riferimenti al testo (max 5 righe per ciascuna risposta):
 - a. Quali sono le "voci narranti" e quali peculiarità hanno?
 - b. A che cosa è ispirata questa lauda di Jacopone?
 - c. Per quali caratteri questa lauda può essere considerata una delle prime forme di dramma della letteratura italiana?

1^a
Prova

Redazione di una recensione

3. Immagina di aver assistito alla rappresentazione drammatica di *Donna de Paradiso* e di doverne scrivere una recensione ovvero un resoconto per un giornale. Dai al tuo pezzo un titolo appropriato e precisa su quale giornale ne ipotizzi la pubblicazione (quotidiano, giornale della scuola, rivista, altro). Non superare le tre colonne di metà foglio protocollo.

4. LA LETTERATURA RELIGIOSA MINORE

La letteratura francescana

Racconti
sulla vita
di Francesco

Attorno alla figura e alla spiritualità di Francesco d'Assisi fiorisce nel Duecento un'ampia letteratura. Oltre alle opere in latino di Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso da Celano, possono essere ricordati gli *Actus beati Francisci et sociorum eius* ("Opere di san Francesco e dei suoi amici"), scritti in latino verso la fine del XIII secolo, quasi certamente da frate Ugolino da Santa Maria: una serie di racconti, talora realistici e talora leggendari, sulla vita del santo, che verranno poi volgarizzati, un secolo dopo, nei **Fiorretti** (così chiamati perché l'autore vi opererà una selezione antologica, quasi raccogliendo i "fiori" più belli, fra i tanti materiali proposti negli *Actus*).

La letteratura religiosa in volgare nell'Italia settentrionale

Un filone di letteratura religiosa in volgare si sviluppa anche nell'Italia settentrionale, caratterizzato in generale da un **indirizzo didascalico** e pratico-morale. Su alcuni autori, inoltre, si fa sentire l'influenza del movimento religioso-sociale dei patarini (il termine, introdotto dai ceti nobili in senso dispregiativo, equivale a "pezzenti"), che predicava il ritorno alla povertà cristiana delle origini.

Lo scrittore più significativo da questo punto di vista è il milanese **Bonvesin da Riva** (1240 ca – 1315 ca), frate appartenente all'ordine degli umiliati, più o meno direttamente legato alla Pataria: scrive non solo opere in lingua latina che rivelano la sua non comune cultura, come il *De magnalibus urbis Mediolani* ("Le grandezze di Milano"), un orgoglioso elogio delle magnificenze della città di Milano, ma anche alcuni testi in volgare, ricchi di fantasia e di vivacità, come la nota *Disputatio rose cum viola* ("Contrasto della rosa e della viola"), dove la rosa è allegoria della vanità e la viola dell'umiltà.

Bonvesin
e Dante

Particolarmente interessante, anche per le possibilità che offre di un diretto confronto col capolavoro dantesco, è il **Libro delle tre scritture**, un poema in doppi settenari rimati nella prima parte del quale (*scrittura nera*) sono descritte le pene dell'Inferno, nella seconda (*scrittura rossa*) le vicende della Passione di Cristo e nella terza (*scrittura aurea*) le gioie dei beati nel Paradiso.

Il genere della visione dell'oltretomba

Tra XII e XIII secolo il tema delle pene dell'Inferno viene cantato anche ne *Il libro* del cremonese Uguccione da Lodi, mentre rispettivamente dell'Inferno e del Paradiso trattano i poemi *De Babilonia civitate infernali* ("Babilonia, la città infernale") e *De Jerusalem celesti* ("La Gerusalemme celeste"), scritti dal francescano Giacomino da Verona nel volgare della sua città. Sempre nel Duecento Bonaventura da Siena traduce in volgare toscano il **Libro della Scala**, un'opera araba dell'VIII secolo, nella quale si narra un viaggio di Maometto nell'Inferno e nel Paradiso.

LA LETTERATURA DIDASCALICA

Il termine *didascalico*, attraverso il tardo latino *didascalicu(m)*, deriva dal greco *didaskalikós*: "che dà insegnamenti". Il verbo *didásko* significa infatti "io insegno".

La letteratura didascalica, detta anche didattica (termine che deriva sempre dal verbo *didásko*), si prefigge appunto lo scopo di **impartire ai lettori insegnamenti religiosi, morali, filosofici o dottrinari**. Ciò è tanto più evidente nel Medioevo, quando la letteratura è strettamente legata alla religione e alla morale. Le opere didascaliche hanno formato nei secoli un vero e proprio genere, in poesia e in prosa, di contenuti e linguaggi assai vari: si va dal poema didascalico, didattico-allegorico, all'articolo informativo. Anche il dibattito intorno all'interrogativo se le opere letterarie debbano avere o meno una funzione didascalica è proseguito nel tempo fino ai giorni nostri, generando risposte discordi: alcuni autori sostengono, infatti, che proporsi fini didattici rappresenti un impaccio alla creatività, ed esuli dai compiti dell'artista. Altri studiosi, invece, antepongono la responsabilità etica degli scrittori alla creatività e affermano che, comunque, un autore che abbia un importante messaggio da proporre scrive opere anche artisticamente più riuscite e durature, come pare dimostrare la *Commedia*.

Parole chiave

Sono tutte opere che rispondono ad elementari **scopi edificatori e didascalici**: la loro importanza consiste nell'aver diffuso un genere, quello delle visioni dell'oltretomba, al quale, per certi versi, farà riferimento anche la *Commedia*. Sta di fatto che simili testi non possono avere offerto a Dante più di qualche spunto marginale, essendo troppo lontane le loro grezze invenzioni dall'altissima fantasia dantesca.

5. LA SCUOLA SICILIANA

L'influenza della lirica provenzale

La poesia provenzale in lingua d'oc esercita un influsso determinante sulla lirica italiana del Duecento. I contatti sono strettissimi: anzitutto, vi sono trovatori italiani che poetano in provenzale, come il mantovano Sordello da Goito, il genovese Lanfranco Cigala e il bolognese Rambertino Buvaelli; inoltre, presso le corti del nord, sfuggiti alla crociata contro gli Albigesi, trovano accoglienza diversi trovatori, che contribuiscono alla diffusione della loro arte. L'aspetto più importante di tale influenza è però legato alla nascita, negli anni 1230-1250, presso la corte imperiale siciliana di Federico II di Svevia, di un fiorente centro di produzione poetica ispirata sostanzialmente alla lirica dei trovatori, cui viene dato il nome di Scuola siciliana.

La nascita della Scuola siciliana

Il ruolo di Federico II

La nascita della Scuola siciliana si deve all'impulso dell'imperatore **Federico II di Svevia**, salito al trono nel 1220. Grazie alla sua capacità organizzativa e politica, ad un rafforzato centralismo burocratico e ad una netta riaffermazione dell'assolutezza del potere imperiale, questa straordinaria figura di sovrano universale riesce ad imporre una salda struttura amministrativa e politica al Regno di Sicilia.

La politica culturale di Federico II

L'intervento di Federico nel campo della **cultura** si lega ad un proposito di **laicizzazione** e di **sincretismo religioso**, come testimonia, fra tante altre iniziative, anche la fondazione dell'università di Napoli, in opposizione, quasi, a quella di Bologna. Anche la protezione accordata alla nuova scuola poetica risponde allo stesso obiettivo, cioè ad un "progetto" di politica culturale inteso a creare un **consenso degli intellettuali e dei letterati** attorno al potere imperiale, capace di contrastare quello della Chiesa.

I membri della scuola

La scuola è di fatto un circolo di poeti di varia provenienza che l'imperatore raduna nella *Magna Curia*, la corte imperiale con sede soprattutto in Sicilia, a Palermo e a Messina. Punto di aggregazione di tutti coloro che nel regno, a diversi livelli, si interessano di retorica (*ars dictandi*) e di poesia, il "cenacolo" siciliano annovera prima di tutto i sudditi più vicini all'ambiente curiale: sono i **funzionari amministrativi**, delegati e dignitari di ogni genere, poeti-notai e poeti-impiegati, i quali, condividendo i presupposti del progetto culturale del loro signore, si cimentano nella ripresa e nella rielaborazione dei temi e della tecnica letteraria dei poeti provenzali.

Diversi apporti culturali

Nella feconda **sintesi di elementi e orizzonti culturali** della *Magna Curia*, dove confluiscono apporti latini, bizantini, arabi, ebraici, germanici e normanni, non mancano i contributi più diretti del mondo letterario franco-provenzale. Fuggiaschi dalla Provenza dopo la crociata contro gli Albigesi, non pochi trovatori trovano infatti ospitalità presso l'imperatore, non solo per il suo atteggiamento di tolleranza e per la sua politica anti-papale, ma anche per la sua eccezionale curiosità intellettuale che lo spinge a guardare con interesse e simpatia a tutti i fenomeni culturali del tempo.

Poesia siciliana e lirica provenzale: il tema dell'amore

I temi

Per il suo carattere essenzialmente letterario, l'attività della scuola si sviluppa in un ambiente intellettuale assai rarefatto e selezionato, dal quale viene escluso programmaticamente ogni rapporto con il mondo esterno. Sarebbe vano, quindi, ricercare nei testi siciliani motivi legati, ad esempio, alla polemica politica, che invece erano ben presenti, sia pure soltanto occasionalmente, nella poesia provenzale. Qui l'**amore** è l'**unico tema**, peraltro interpretato nell'ambito di alcuni schemi fissi di derivazione trobadorica, rispetto ai quali i siciliani operano tutto un gioco di variazioni minime e di sottili adattamenti, legati in buona parte alle esigenze del nuovo gruppo sociale che li esprime e li traduce.

FEDERICO II

Il regno di Federico II (1220-1250) è tormentato dal succedersi di intricate vicende politiche (tra cui il tentativo di unificare i territori imperiali della Germania con quelli dell'Italia meridionale e le lotte con il Papato e i Comuni italiani), ma ciò non gli impedisce di dedicarsi alla riorganizzazione del Sud Italia e della Sicilia, creando un governo moderno e dando un forte impulso alle arti e alle scienze.

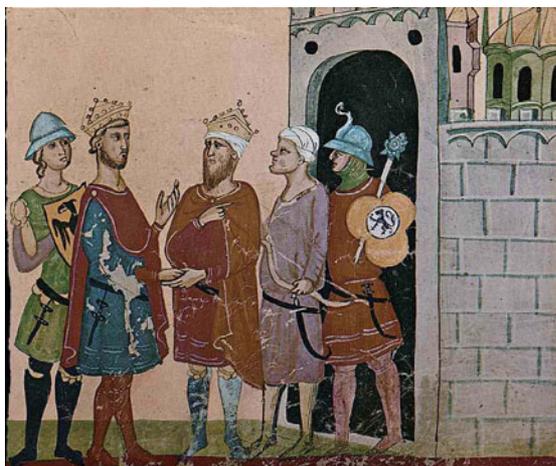
Si propone di seguito il giudizio di Denis Mack Smith, un importante storico inglese del Novecento, sull'imperatore svevo:

Dalle [testimonianze anche calunniose] dei contemporanei, la figura di Federico II, ultimo imperatore medievale, emerge appassionata e audace, con superiorità impressionante: padrone di sei lingue, poeta lirico alla maniera calorosa dei siciliani, munifico protettore di architetti, scultori e dotti, abile soldato, statista d'infinita sottigliezza e risorse, ma anche di grande, spensierata audacia.

Un'appassionata curiosità intellettuale lo portò nei campi della filosofia e dell'astrologia, della geometria e dell'algebra, della medicina e della storia naturale. Scrisse un trattato sulla caccia col falco, che segna l'inizio della scienza sperimentale in Occidente, e viaggiò in compagnia di un elefante, di dromedari e di altri impressionanti esemplari di fauna tropicale. Libri rari e strumenti scientifici erano i doni che preferiva, e un planetario d'argento donatogli dal sultano di Damasco era il più prezioso fra tutti i suoi beni. Si interessava di problemi tecnologici, come il prosciugamento delle paludi e la costruzione di macchine belliche, ma anche di astratti problemi di fisica.

Amava particolarmente la compagnia degli astronomi e dei matematici e la sua corte divenne, perciò, con Oxford e Parigi, uno dei centri di studio della matematica dell'Europa latina.

da D. Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Bari, 1973



Federico II incontra il sultano Malik al-Kamil alle porte di Gerusalemme.

Miniatura dalla *Cronica* di Giovanni Villani, XIV secolo. Roma, Biblioteca Vaticana.

Papa Gregorio IX chiede a Federico II di condurre una nuova spedizione in Terra Santa; l'imperatore svevo, però, non combatte contro i musulmani, ma si accorda con il sultano Malik al-Kamil, dal quale compra per i cristiani il diritto di accedere a Gerusalemme, Nazareth e Betlemme.



*Federico II riceve i falconieri. Pagina del codice del *De arte venandi cum avibus*. Roma, Biblioteca Vaticana.*

Databile al 1248, il *De arte venandi cum avibus* ("L'arte di cacciare con gli uccelli") è un manuale di caccia con il falcone composto da Federico II e miniato alla corte del figlio Manfredi.

Il testo è un vero e proprio trattato di storia naturale dedicato agli uccelli: agli artisti operanti a corte lo stesso Federico aveva suggerito di raffigurare ciò che esiste com'è.

L'amore
e la donna

L'amore e la donna sono celebrati nella cornice di una **visione laica**, aliena cioè da ogni idea di peccato o, d'altra parte, di angelizzazione della donna, secondo una schematizzazione dei rapporti amorosi derivata, come già presso i provenzali, dall'etichetta feudale. Ma mentre l'amore trobadorico era vissuto secondo una prospettiva prima di tutto sociale, qui predomina una **prospettiva psicologica**: del rapporto di vassallaggio dell'amante-poeta verso la donna-signora (*madonna*) interessano gli **effetti prodotti nell'animo dell'uomo**, mentre la donna è ridotta ad un ruolo secondario.

Una donna
idealizzata
e stereotipata

Se anche viene descritta, quasi non appare come un personaggio reale e concreto, ma piuttosto come una figura ideale, tanto la sua immagine obbedisce rigorosamente a precisi canoni tradizionali di bellezza (bionda, dal viso chiaro ecc.). Ciò rende inutile l'uso del *senhal*, il nome fittizio adottato dai provenzali per salvaguardare il loro amore dalle insinuazioni dei maligni.

A parte questo, le situazioni sentimentali cantate dai siciliani, riprendono puntualmente i motivi amorosi della lirica provenzale, ulteriormente schematizzati e ritualizzati, quasi ridotti ormai ad una sorta di astratta grammatica poetica. È insomma, quella dei siciliani, una **visione irrigidita e stereotipata dell'amore**, che impedisce loro di accedere alla concezione, che sarà invece degli stilnovisti, di una nobiltà del cuore contrapposta alla nobiltà di nascita.

Le innovazioni formali e metriche dei siciliani

Una lirica
italiana
autonoma

Nel suo gioco di ricerca e sperimentazione piuttosto astratta e intellettualistica, sui temi amorosi ma soprattutto sulle tecniche linguistiche e stilistiche, l'attività poetica siciliana si presenta come il primo nucleo di elaborazione di una lirica italiana autonoma, in cui il fine artistico come tale trovi in se stesso la piena giustificazione.

Ne è prova innanzi tutto l'**abbandono dell'accompagnamento musicale** come supporto ai testi poetici, che invece era ancora fondamentale nella poesia trobadorica. Ormai i poeti non sono più dei professionisti dell'intrattenimento, come in Provenza, ma sono dei funzionari imperiali e, come tali, possiedono eccellenti conoscenze retoriche e giuridiche, ma non necessariamente anche musicali. Pertanto essi si concentrano quasi esclusivamente sulla **dimensione** specificamente **linguistica** dei testi, rivolgendo la loro attenzione in particolare agli aspetti tecnici, metrici e stilistici.

Caratteristiche
metriche

Da una parte, al livello della versificazione, viene instaurato in modo ormai regolare il principio dell'**isosillabismo** (cioè l'identità del numero di sillabe per ogni verso); da un'altra parte anche le strutture dei componimenti principali, in quanto affidate alla pagina e alla lettura e non più all'ascolto, vengono elaborate e definite secondo schemi il più possibile precisi.

Fondamentale, in vista della successiva evoluzione della metrica volgare, è l'organizzazione severa che i siciliani impongono alla **canzone**: viene definito in modo rigoroso il numero delle stanze (fra 5 e 7) e, all'interno di ogni stanza, viene distinta una fronte, bipartita in due piedi, e una sirma (o sirima), divisa in due volte. Una strutturazione differente è invece spesso prevista per l'ultima stanza, detta *congedo*, secondo il modello della *tornada* della canzone provenzale.

Al contrario della canzone, che deriva dalla *cansò* provenzale, il **sonetto** sembra essere una invenzione originale dei siciliani: la prima testimonianza, infatti, ci è data proprio da Jacopo da Lentini, il più famoso fra i poeti della corte federiciana. Come indica la sua struttura bipartita, il sonetto può non essere altro, in origine, che una stanza isolata di canzone: le due quartine, infatti, corrispondono ai due piedi della fronte e le due terzine alle due volte della sirma. A differenza della canzone, tuttavia, è previsto soltanto l'uso di versi endecasillabi. Sta di fatto che, a motivo della sua struttura semplice e della sua brevità, il sonetto diventa presto la composizione preferita dai poeti in volgare, non solo in Sicilia ma anche subito dopo in Toscana e fra gli stilnovisti.

La lingua

Sotto il profilo più propriamente linguistico, per lungo tempo si era ritenuto – anche sulla scorta delle affermazioni di Dante nel suo *De vulgari eloquentia* – che la Scuola siciliana avesse tentato una prima cosciente elaborazione di una lingua letteraria "italiana", derivata dall'impiego di un lessico e di una struttura di varia provenienza, unificati secondo un criterio di purezza linguistica. L'equivoco era nato dal fatto che i testi che noi

IL SONETTO

L'origine del sonetto è ignota: si suppone sia invenzione di Jacopo da Lentini, perché suo è il primo esemplare conosciuto di questa forma metrica: la struttura è codificata in **due quartine e due terzine di endecasillabi**, rimate secondo lo schema ABAB ABAB CDE CDE (oppure CDC DCD). A questa struttura i poeti successivi apportano varianti (tra cui il *sonetto caudato*, seguito cioè da una coda di più terzetti di versi, di cui il primo è un settenario rimante con l'ultimo verso precedente e gli altri due endecasillabi a rima baciata), senza mai intaccarne il fondamento originario.

Nel *De vulgari eloquentia* Dante accoglie il sonetto nella stretta cerchia dei metri regolari (insieme alla canzone e alla ballata), ma lo assegna allo stile umile e non lo descrive. È invece oggetto di attenzione dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino (1264-1348), insigne giurista e scrittore, e della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, trattato in latino di metrica volgare scritto da Antonio da Tempo (?-1339). Sua è l'ipotesi che il sonetto si chiami così perché bene *sonat auribus audientium*, e che quindi inglobi nella sua struttura simmetrica l'armonia prima delegata all'accompagnamento musicale. Altre supposizioni fanno derivare il nome dalla brevità del componimento: il provenzale *sonet*, "melodia, canzone", diminutivo di *son* "suono", ne suggerirebbe infatti l'interpretazione come "piccolo suono".

In ogni caso il sonetto si diffonde presto in Italia e poi in Europa: dal Duecento costituisce il nucleo dei canzonieri, la base di intere *corone* o *collane* (per esempio i *sonetti della semana* o quelli *dei mesi* di Folgòre) o addirittura di poemi (si pensi al *Fiore*); **prediletto dai poeti d'amore**, è utilizzato anche per argomenti morali, civili, politici, satirici e burleschi (da Cecco Angiolieri per arrivare sino a Trilussa). Trova massima espressione nel **Canzoniere petrarchesco** e, veicolo del petrarchismo, si estende dall'Italia a molte letterature europee (Spagna, Francia, Portogallo, Inghilterra), contribuendo ad affermare i volgari come lingue della poesia d'arte.

possediamo, e che leggeva anche Dante, erano il risultato del lavoro di copisti toscani che, secondo l'uso medievale, trascrivevano gli originali conformandoli alla loro pronuncia (così che, ad esempio, *finiri* veniva trascritto come *finire* e *amuri* come *amore*). Quello che ne risultò, perciò, fu un impasto linguistico particolare, che in passato aveva suggerito l'ipotesi che i siciliani volessero consapevolmente costituire una *koinè*, cioè una lingua italiana comune basata sulla fusione di più dialetti, mentre più semplicemente scrivevano in siciliano, sia pure in un **siciliano aristocratico e stilizzato artisticamente**.

In questa poesia, insomma, non assistiamo tanto alla creazione artificiale di una prima lingua italiana, quanto all'affinamento di un dialetto che viene progressivamente depurato dagli elementi più crudi, popolari e di uso pratico, alla ricerca di una sorta di nobilitazione e spiritualizzazione dell'espressione lirica.

I siciliani più importanti

Il poeta siciliano più significativo è **Jacopo da Lentini** (1210-1260 ca), funzionario imperiale fra il 1230 e il 1240. A lui fa riferimento Dante in un notissimo episodio della *Commedia* (*Purgatorio*, XXIV, vv. 55-57), dove è l'unico siciliano ad essere nominato, con l'evidenza che spetta ad un autentico caposcuola. Fra i primi poeti ad adattare le nuove forme metriche provenzali alla versificazione italiana, Jacopo ha il merito di aver **inventato il sonetto**: di lui ci rimangono una trentina di componimenti, dove l'argomento amoroso è trattato con un certo intellettualismo, non senza una frequente utilizzazione di metafore e simbologie naturalistiche, in sintonia con quel clima di curiosità "scientifica", legato forse ad un influsso arabo, che era largamente diffuso nell'ambiente culturale federiciano.

Stefano Protonotaro (secolo XIII) ci ha lasciato quattro canzoni, una delle quali, *Pir meu cori alligrari*, è l'unica che ci sia giunta nell'originaria veste linguistica siciliana piuttosto che nella trascrizione toscanizzata. Stefano Protonotaro viene ritenuto dagli studiosi l'ideatore della struttura tipica della canzone, destinata ad avere grande importanza nella letteratura italiana.

Pier della Vigna (1180-1249), autore di alcune canzoni e sonetti, ricopre incarichi sempre più alti nella corte di Federico II, fino a diventare gran cancelliere e uomo di massima fiducia dell'imperatore. Nel 1249 è accusato di tradimento (secondo Dante, che ne parla nel famoso episodio del Canto XI dell'*Inferno*, a motivo di calunnie diffuse sul suo conto da chi, nella corte, lo invidiava); viene arrestato e chiuso in carcere, dove morirà suicida.

Scarse informazioni si hanno invece su **Rinaldo d'Aquino**, vissuto nella prima metà del XIII secolo. Di lui, elogiato per la sua eleganza poetica da Dante nel *De vulgari elo-*

quentia, possediamo una dozzina di componimenti, fra i quali è notevole la canzone *Già mai non mi conforto*, lamento di una giovane addolorata a causa della partenza per la crociata del suo innamorato.

Scarsi gli elementi biografici anche su **Giacomino Pugliese**. Con il suo nome ci sono giunte otto canzoni, che rivelano una fresca vena poetica e un'impronta assai personale.

Uomo colto nelle scienze giuridiche è **Guido delle Colonne**, che risulta giudice a Messina nel 1243 e ancor vivo nel 1280. Alcuni studiosi gli attribuiscono un'opera in latino, la *Historia destructionis Troiae* ("Storia della distruzione di Troia"), composta sul modello del *Roman de Troie* del francese Benoît de Sainte-Maure. Guido ci ha lasciato altresì una piccola ma significativa produzione poetica, che richiama i modi del *trobar clus*.

Tre canzoni sono attribuite allo stesso Federico II; anche dei suoi figli, Manfredi e re Enzo, restano testimonianze, seppure scarse, di un'attività poetica.

Ai poeti siciliani si suole accostare **Cielo d'Alcamo**, probabilmente un giullare, del quale purtroppo non sappiamo nulla. Il suo unico componimento che ci sia pervenuto, *Rosa fresca aulentissima* (cfr. testo a pag. 36 e seg.) è un contrasto composto fra il 1231 e il 1250, nel quale una contadina e un giullare innamorato che vuole sedurla si scambiano una serie di vivacissime battute, finché la donna accetta le proposte dell'uomo e gli si concede. La struttura metrica è sapientemente elaborata: ogni strofa è suddivisa in due parti, la prima composta da tre doppi settenari rimati e la seconda da due endecasillabi anch'essi rimati, secondo lo schema AAABB. Il testo rivela un tono più popolare e scanzonato, ma certamente assai più vivace, rispetto alla media della Scuola siciliana; ma è una popolarità solo apparente, perché lo stile del contrasto, tutt'altro che semplice, è impostato in realtà in maniera non meno sapiente e raffinata delle altre liriche siciliane, sia pure, e deliberatamente, su registri più "bassi" e "comici".

LA RIMA SICILIANA

La rima cosiddetta *siciliana* è una **rima imperfetta** usata saltuariamente nella poesia toscana del XIII e XIV secolo, dove è permesso, sia pure eccezionalmente, unire in **rima parole con terminazione in -ì ed -é, oppure in -ù e -ó**.

Per comprendere questo fenomeno, bisogna ricordare che i testi poetici della scuola federiciana non erano giunti a Firenze nella versione originale in volgare siciliano, poiché i copisti toscani del XIII secolo – i cui manoscritti costituiscono l'unica testimonianza che di quelle poesie ci sia rimasta – ne modificarono molte forme linguistiche, adeguandole alla pronuncia toscana. In tal modo, ad esempio, *vidiri* e *diri* diventavano *vedere* e *dire*; e *usu* e *amorusu* si trasformavano in *uso* e *amoroso*. A causa infatti del diverso vocalismo tonico fra il siciliano (che possiede solo cinque vocali toniche: i, è, a, ò, u) e il toscano (che ne possiede sette: i, é, è, a, ò, ó, u), la comune derivazione dal latino dà in molti casi esiti diversi nelle due lingue: se in toscano il latino *videre* dà come esito *vedere*, in siciliano, che non conosce la é, dà *vidiri*. Ma in tal modo, come dimostrano gli esempi che abbiamo riportato, poteva accadere che, dopo un simile processo di toscanizzazione, due parole, che nell'originale siciliano rimavano correttamente (*vidiri/diri*), non rimassero più nella nuova versione (*vedere/dire*). A causa del prestigio che godeva la Scuola siciliana, queste rime imperfette vennero tuttavia accettate, quasi fossero una raffinata e calcolata rottura della regola, e addirittura riprese e imitate dai poeti toscani e stilnovisti. Lo stesso **Dante** si serve saltuariamente di tale rima "siciliana", come in questo esempio dove *venisse* rima con *tremesse*.

Questi pareo che contra me *venisse*
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareo che l'aere ne *tremesse*.

da *Inferno*, I, 46-48

L'uso della rima siciliana si perde con Petrarca, pur riaffiorando talvolta, anche nella poesia dei secoli successivi, sotto forma di una sorta di preziosa "sicilianizzazione" di alcune parole. Così potrà capitare che lo stesso **Alessandro Manzoni**, nell'ode *Il cinque maggio*, faccia rimare un *nui* ("sicilianizzazione" di *noi*) con *lui*:

Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza: *nui*
chiniam la fronte al Massimo
Fattor che volle in *lui*
del creator suo spirito
più vasta orma stampar.



Fenomenologia dell'amore

In questa canzonetta sono elaborati due temi cari alla tradizione provenzale: il motivo del *fenhedor*, vale a dire dell'innamorato pieno di *gran disio* (v. 19) ma timido e *vergognoso* (v. 16), e quello dell'immagine femminile dipinta nel cuore del poeta (*'nfra lo core meo / porto la tua figura*, vv. 8-9), di cui si ha già esempio in Folquet de Marselha. Il tutto è collocato – con il tocco d'originalità tipico di Jacopo da Lentini – all'interno di un monologo, che non ha dimensione prettamente psicologica, ma si configura come pretesto per una sorta di studio scientifico della fenomenologia dell'amore.

Schema metrico: canzonetta, in sette stanze di 9 settenari: i primi 6 (fronte: due piedi di 3 versi) con rime abc, abc; gli ultimi 3 (sirma) con rime ddc; l'ultima stanza funge da congedo. Si noti l'artificio delle *coblas capfinidas* tra prima e seconda strofa e tra quarta e quinta.

Meravigliosamente¹
 un amor mi distringe²
 e mi tene ad ogn'ora.
 Com'om che pone mente
 5 in³ altro exemplo⁴ pinga
 la simile pintura,⁵
 così,⁶ bella, facc'eo,
 che 'nfra lo core meo
 porto la tua figura.⁷

10 In cor par ch'eo vi porti,⁸
 pinta como parete,
 e non pare di fore.
 O Deo, co'⁹ mi par¹⁰ forte.
 Non so se lo sapete,
 15 con¹¹ v'amo di bon core;¹²
 ch'eo son sì vergognoso¹³
 ca pur¹⁴ vi guardo ascoso¹⁵
 e non vi mostro amore.

20 Avendo gran disio,
 dipinsi una pintura,
 bella, voi simigliante,
 e quando voi non vio,¹⁶
 guardo 'n quella figura,
 e par ch'eo v'aggia avante:
 25 come quello che crede
 salvarsi per sua fede,
 ancor non veggia inante.¹⁷

Un amore mi lega in modo straordinario e mi possiede in ogni momento. Come uno che osserva con attenzione un modello (*altro exemplo*) e ne dipinge l'immagine fedele (*simile pintura*), così, o bella, faccio io che dentro al mio cuore porto la tua immagine.

Sembra che io vi porti nel cuore dipinta come apparite (*como parete*), eppure ciò non si vede all'esterno. O Dio, come mi pare crudele. Non so se sapete come io vi ami con cuore sincero: perché io sono così timido che (*ca*) vi guardo soltanto (*pur*) di nascosto e non vi dimostro il mio amore.

Avendo un forte desiderio [di voi], dipinsi, o bella, un'immagine che vi somiglia; e quando non vi vedo, guardo quell'immagine e mi sembra di avervi davanti agli occhi; come chi crede di salvarsi grazie alla sua fede, anche se (*ancor*) non vede nulla davanti a sé.

1. **Meravigliosamente:** in modo straordinario.

2. **mi distringe:** mi avvince, mi lega.

3. **pone mente in:** osserva attentamente.

4. **exemplo:** modello.

5. **la simile pintura:** la copia esatta.

6. **Com'om... così:** il paragone tra innamorato e pittore si trova anche in un'altra lirica di Jacopo (*Madonna, dir vo voglio*, vv. 41-46); *om* è forma impersonale.

7. **figura:** immagine.

8. **vi porti:** si noti il passaggio dal *tu* al *voi*.

9. **co':** come.

10. **par... parete... pare... par:** si noti l'iterazione del verbo *parere*, usato con significati diversi, rispettivamente "sembra" (v. 10), "avete l'aspetto" (v. 11), "si vede" (v. 12)

e "mi sembra" (v. 13, con l'aggettivo *forte* che significa "crudele"). Tale ripetizione sottolinea il tema principale del componimento: l'importanza della visione dell'immagine dell'amata.

11. **con':** come.

12. **di bon core:** espressione tratta dal provenzale *de bon cor*.

13. **vergognoso:** il tema dell'innamorato timido ha origine provenzale ed è in contrasto con quello del *disio*.

14. **pur:** per Contini significa "soltanto" piuttosto che "continuamente".

15. **ascoso:** di nascosto.

16. **vio:** vedo; forma siciliana.

17. **ancor... inante:** benché non veda (*ancor non veggia*) davanti a sé (*inante*) nulla (termine sottinteso).

Al cor m'arde una doglia,
 com'om che ten lo foco
 30 a lo suo seno ascoso,¹⁸
 e quando più lo 'nvoglia,¹⁹
 allora arde più loco²⁰
 e non pò stare incluso:²¹
 similmente eo ardo
 35 quando pass'e non guardo
 a voi, vis'amoroso.

S'eo guardo, quando passo,
 inver'voi, no mi giro,
 bella, per risguardare.²²
 40 Andando, ad ogni passo
 getto uno gran sospiro
 che facemi ancoscicare;²³
 e certo bene ancoscio,
 c'a pena mi conosco²⁴
 45 tanto bella mi pare.²⁵

Assai v'aggio laudato,
 madonna, in tutte parti²⁶
 di bellezze²⁷ ch'avete.
 Non so se v'è contato
 50 ch'eo lo faccia per arti²⁸
 che voi pur v'ascondete.²⁹
 Sacciatelo per singa³⁰
 zo ch'eo no dico a linga,³¹
 quando voi mi vedrite.³²

55 Canzonetta novella,
 va' canta³³ nova cosa;
 lèvati da maitino³⁴
 davanti a la più bella,
 fiore d'ogni amorosa,³⁵
 60 bionda più c'auro fino:³⁶
 "Lo vostro amor, ch'è caro,
 donatelo al Notaro
 ch'è nato da Lentino".³⁷

Nel cuore mi arde un intenso dolore, come quello di chi tiene il fuoco nascosto nel suo petto, e quanto più lo avvolge (*lo 'nvoglia*) tanto più (*allora... più*) arde in quel punto (*loco*) e non può stare rinchiuso: allo stesso modo io ardo quando passo e non vi (*a voi*) guardo, amato viso.

Se io guardo, quando passo, verso di voi, non mi volto, o bella, per guardarvi di nuovo. Mentre cammino, ad ogni passo emetto un gran sospiro che mi fa singhiozzare (*ancoscicare*); e singhiozzo a ragione (*certo bene*), se stento a riconoscermi, tanto bella mi apparì.

Vi ho lodato assai, o mia signora, in ogni aspetto della vostra bellezza. Non so se vi è stato raccontato che io faccio questo solo per finzione (*per arti*), dato che (*che*) voi continuate a nascondervi. Ciò (*zo*) che io non riesco ad esprimere con le parole (*a linga*) apprendetelo (*sacciatelo*) dai segni (*per singa*) quando mi incontrerete.

O nuova canzonetta, va' e canta questo nuovo messaggio; alzati di prima mattina davanti alla più bella, fiore di ogni donna amata, bionda più dell'oro prezioso: "Il vostro amore, che è prezioso, donatelo al notaio che proviene da Lentini".

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

18. com'om... ascoso: come colui che (*om*, con valore impersonale) tiene il fuoco nascosto nel suo petto (*a lo suo seno*).

19. quando... 'nvoglia: quanto (*quando*) più lo avvolge (*'nvoglia*).

20. loco: qui, in questo luogo.

21. incluso: serrato, chiuso.

22. risguardare: "guardare un'altra volta" (Contini).

23. ancoscicare: respirare affannosamente.

24. c'a... conosco: che mi riconosco (*conoscio*) appena.

25. mi pare: nuovo cambiamento di persona, dal *voi* al *tu*.

26. in tutte parti: dovunque.

27. bellezze: il termine è singolare (bellezza).

28. arti: anche in questo caso il termine è singolare (arte).

29. che... v'ascondete: che continuate a nascondervi.

30. per singa: attraverso i gesti.

31. zo... a linga: ciò (*zo*) che non dico a parole (*a linga*).

32. Sacciatelo... vedrite: di origine provenzale è anche il

motivo del sospetto, da parte della donna amata influenzata da maldicenti, che le lodi del poeta siano artificiali e strumentali. Jacopo la invita dunque a considerare i segni esteriori (pallore, tremore, ecc.) come manifestazioni di un amore autentico e leale.

33. va' canta: forma siciliana, che può essere resa con "va a cantare".

34. da maitino: di buon mattino; dal provenzale *maiti*.

35. amorosa: donna amata.

36. bionda... fino: più bionda dell'oro. Tale connotazione risponde ai canoni estetici della poesia siciliana e provenzale.

37. Notaro... Lentino: compare di frequente nella poesia francese delle origini e, poi, anche in quella italiana il cosiddetto "sigillo", vale a dire il nome dell'autore alla fine del componimento. L'espressione *ch'è nato da Lentino* si può intendere in due modi: "che si chiama da Lentini", oppure, "che è nativo di Lentini".

Linee di analisi testuale

La “meraviglia” dell’amore e i suoi segni

Stupore e rapimento

Visione in *pittura*

Amore come fede

I segni esteriori

Il taglio analitico

Taglio medio della canzonetta

L’avverbio iniziale *Meravigliosamente* (che, costituendo da solo il primo verso, conferisce colore, ritmo e leggerezza all’intero componimento) suggerisce i due motivi chiave della canzonetta: da una parte – in senso letterale – l’evento straordinario del sentimento d’amore, che produce nell’animo del poeta uno stato di stupore e rapimento; dall’altra – in senso etimologico¹ – il motivo dell’amore come visione (cfr. i quattro *parere* della seconda strofa ai vv. 10-13) ovvero dell’interiorizzazione della *figura* amata (v. 9) in forma di *pittura* (v. 6). L’immagine della donna reale, in questo modo, lascia spazio all’*exemplo* contenuto e sublimato nel cuore del poeta: la passione diventa, così, del tutto simile alla fede (vv. 25-27); come questa è un sentimento chiuso e incommunicabile, una sorta di possesso segreto.

Ma senza implicazioni religiose: *fede*, come *pittura*, rappresenta semplicemente un elemento linguistico di paragone, nel contesto “analitico” della canzonetta, volta allo studio della fenomenologia amorosa. Tale prospettiva si manifesta chiaramente nell’espressione *Sacciatelo per singa* (v. 52): il poeta, pur non parlando esplicitamente dell’amore, ne descrive i segni esteriori e invita l’amata a riconoscerli (*getto uno gran sospiro*, v. 41, *facemi ancosciare*, v. 42 ecc.). Similmente egli può celebrare *madonna, in tutte parti* (v. 47), senza nominare direttamente le sue bellezze: la lode consiste, infatti, nella rappresentazione poetica degli effetti che la dama provoca nell’amante.

Nonostante molti debiti nei confronti della tradizione provenzale (ad esempio, i temi dell’innamorato timido, dell’amore nascosto, del sospetto femminile ecc.), il componimento rivendica una forte originalità proprio per il suo taglio analitico: Jacopo stesso non manca di sottolinearlo, chiamando *novella* (nel congedo) la propria canzonetta e ordinandole di cantare *nova cosa*.

Caratteri formali

Rispetto alla canzone, la canzonetta ha un taglio medio: è, cioè, meno impegnativa e aulica dal punto di vista formale. Il settenario, infatti, è verso leggero e cantabile; il lessico e la sintassi sono semplici e comunicativi. In particolare, sono da notare:

- la presenza di sicilianismi (*vio*, *Sacciatelo*, *singa*, *zo*, *v’aggio* ecc.), evidentemente non emendati dalla trascrizione dei toscani;
- la presenza di rime siciliane ai vv. 3 e 6 (*ora/pittura*), ai vv. 30, 33 e 36 (*ascoso/incluso/amoroso*) e ai vv. 48, 51 e 54 (*avete/ascondete/vedrite*);
- l’uso di frequenti similitudini (vv. 4 e segg.; 25 e segg.; 29 e segg.), da riferire alla tradizione provenzale.

1. I termini *meraviglia*, *meraviglioso* ecc. derivano dal verbo latino *miror*, che significa sia “meravigliarsi” sia “guardare con attenzione”.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Analisi del testo

- Leggi con attenzione questo componimento di Jacopo da Lentini e analizzalo dal punto di vista stilistico-formale, ricercando in particolare le similitudini e motivandone l’uso da parte dell’autore.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- Individua i temi tipici della tradizione provenzale presenti nella canzonetta e illustrali con puntuali riferimenti ai versi (max 5 righe).

3^a
Prova
B

Quesiti a risposta singola

- Rifletti sui temi centrali e sullo stile del componimento, dopo aver riletto le *Linee di analisi testuale*. Quindi rispondi alle seguenti domande (max 5 righe per ciascuna risposta):
 - Che cosa suggerisce l’avverbio iniziale *Meravigliosamente*?
 - Perché la passione diventa del tutto simile alla fede?
 - Come definisce il proprio componimento il poeta? Perché?
 - Che cosa noti di particolarmente rilevante dal punto di vista del ritmo e della sintassi?



Religione e amore

Io m'ag[g]lio posto in core a Dio servire è, dal punto di vista contenutistico, uno dei componimenti più interessanti di Jacopo da Lentini. La tematica d'amore (pur essendo tradizionale, sia per stilizzazione della figura femminile, sia per l'utilizzo di termini chiave della poesia provenzale) si carica di sfumature originali: il poeta dice, infatti, di voler *gire in paradiso* con la propria donna affinché lo stato di beatitudine sia più perfetto. Il motivo religioso, però, è del tutto secondario: vale semplicemente come metafora che evidenzia con maggior forza poetica i *tópoi* della *fin'amor*.

Schema metrico: sonetto, con rime ABAB ABAB CDC DCD.

- Io m'ag[g]lio posto in core a Dio servire,¹
 com'io potesse gire² in paradiso,
 al santo loco ch'ag[g]lio audito dire,
 u' si mantien sollazzo, gioco e riso.³
- 5 Senza mia donna non vi voria⁴ gire,
 quella c'ha blonda testa e claro viso,⁵
 ché senza lei non poteria gaudere,⁶
 estando⁷ de la mia donna diviso.
- 10 Ma no lo dico a tale intendimento,
 perch'io pec[c]ato ci volesse fare;⁸
 se non⁹ veder lo suo bel portamento¹⁰
 e lo bel viso e 'l morbido sguardare:¹¹
 ché lo mi teria in gran consolamento,
 veg[g]lendo la mia donna in ghiora¹² stare.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

1. Io... servire: io mi sono proposto (*m'ag[g]lio posto in core*) di servire Dio. L'ausiliare "avere" con il riflessivo è attestato in molti dialetti; *servire* regge, nella poesia siciliana, la preposizione "a".

2. com'io potesse gire: perché io possa andare. *Com'* ha valore finale; l'uso del congiuntivo imperfetto (*potesse*) in luogo del presente è caratteristica meridionale; *gire* deriva direttamente dal latino *ire*, "andare".

3. u' si mantien... riso: dove (*u'*) sollazzo, gioco e riso durano ininterrottamente. Il trionimo *sollazzo, gioco e riso* è di derivazione provenzale: si vedano, sempre in Jacopo, il sonetto *Chi non avesse mai veduto foco* (*anti li sembraria solazzo e gioco*, v. 3) e *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese (*Solea avere sollazzo e gioco e riso*, v. 11).

4. voria: vorrei; forma tradizionale del condizionale siciliano.

5. claro viso: volto luminoso; ripresa dell'espressione *dame au cler vis*, propria della poesia provenzale.

6. gaudere: come *servire*, così *gaudere* è parola-chiave dell'amor cortese; significa "gioire, provare gioia".

7. estando: stando; provenzalismo.

8. a tale... fare: con l'intendimento di commettere peccato con lei.

9. se non: bensì soltanto.

10. bel portamento: il termine non si riferisce all'apparenza fisica, ma al contegno morale; si intenda perciò *buona condotta* (Contini).

11. 'l morbido sguardare: il dolce sguardo.

12. in ghiora: nella beatitudine celeste, in paradiso; *ghiora* è forma toscana popolare per *gloria*.

Linee di analisi testuale

La fede come metafora dell'amore

In paradiso
e in ghiora

I temi del sonetto sono tradizionalmente bipartiti tra quartine e terzine: nelle prime, il poeta esprime il desiderio di voler *gire in paradiso* (v. 2), ma non *Sanza donna* (v. 5, si noti la ripresa del verbo *gire*); nelle seconde, sottolinea che una tale fantasia non è pensata con lo scopo di fare peccato (v. 10), ma con l'intenzione di vedere la propria amata *in ghiora* (v. 14, innalzata, cioè, alla beatitudine celeste).

Come già osservato, le immagini religiose sono solo un mezzo metaforico per sviluppare ulteriormente i moduli della tradizione cortese. Così, nella prima strofa, il poeta riferisce a Dio il verbo *servire*, che solitamente indica il servizio d'amore dell'uomo verso la dama: è chiaro sin dal principio che la relazione tra uomo e divinità va nella direzione del rapporto cortese tra amante e amata. Al v. 4, poi, l'autore descrive il paradiso come luogo dove si mantien *sollazzo, gioco e riso*: il trinomio sinonimico appartiene sia alla tradizione trobadorica sia a quella siciliana (cfr. nota 3) e descrive generalmente l'ambiente idealizzato della corte. Alla sovrapposizione *fede/fin'amor* (v. 1) segue dunque quella tra paradiso e corte. Nell'ultimo verso, infine, il poeta, riallacciandosi a quanto detto nella seconda strofa (*Sanza mia donna non vi voria gire, sanza lei non poteria gaudere*), afferma di voler vedere la donna *in ghiora*: l'amata s'innalza così allo stesso livello di Dio, quasi offuscando – potrebbe sembrare – col suo *bel portamento, / e lo bel viso e 'l morbido sguardare*, la bellezza delle intelligenze angeliche.

Il lessico

Provenzalismi

Sono da sottolineare soprattutto i riferimenti linguistici alla poesia provenzale. Oltre ai già citati *servire* e *sollazzo, gioco e riso*, sono termini chiave della tradizione trobadorica anche *gaudere* e, soprattutto, *blonda testa* e *claro viso*, due espressioni che ripropongono l'immagine stilizzata dell'amata cortese (si veda anche il verso 12: *lo bel viso e 'l morbido sguardare*). Curiosa, nel tessuto linguistico esplicitamente "alto", l'intrusione del termine popolare *ghiora*, dovuto sicuramente alla mano del copista toscano. Dal punto di vista metrico e sintattico, il componimento non presenta particolarità rilevanti, fatta eccezione per la rima siciliana al verso 7: il ritmo è, infatti, armonico e privo di spezzature, come suggerisce peraltro la corrispondenza tra versi e frasi (si noti, a questo proposito, la disposizione speculare delle unità sintattiche ai vv. 9-10, 11-12 e 13-14).



Jacopo da Lentini. Dal ms. B.R. 217 f. 18 r. (secolo XIV).
Firenze, Biblioteca Nazionale.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Analisi del testo

1. Leggi con attenzione questo sonetto e analizzalo dal punto di vista stilistico-formale, ricercando in particolare le figure fonetiche (rime, assonanze, consonanze, allitterazioni ecc.) e motivandone l'uso da parte dell'autore.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Indica quali sono i temi centrali del sonetto e come sono disposti nel testo. Motiva la tua risposta (max 6 righe) con precisi riferimenti ai versi.

3^a
Prova
B

Quesito a risposta singola

3. Rileggi il sonetto e le relative *Linee di analisi testuale*; quindi elabora una risposta (che non superi le 7 righe) al seguente quesito, motivandola con opportuni riferimenti al testo:
Perché Jacopo da Lentini aspira al Paradiso?



La tenzone

Il sonetto *Amor è un[o] desio che ven da core* fa parte di una tenzone poetica a cui partecipano anche Jacopo Mostacci e Pier della Vigna. Il primo afferma che l'amore è soltanto un accidente privo d'esistenza autonoma; il secondo sostiene, invece, che è una sostanza dotata di potere reale; Jacopo da Lentini, con questo sonetto, evita di dare una precisa definizione filosofica, preferendo concentrarsi su una sorta di fenomenologia dell'amore.

Schema metrico: sonetto, con rime ABAB ABAB CDB CDB.

Amor è un[o] desio che ven da core
 per abbondanza di gran piacimento;¹
 e li occhi in prima genera[n] l'amore
 e lo core li dà nutricamento.²

5 Ben è alcuna fiata om amatore³
 senza vedere so 'namoramento,⁴
 ma quell'amor che stringe con furore
 da la vista de li occhi ha nas[ci]mento:⁵

10 ché li occhi rapresenta[n]⁶ a lo core
 d'onna cosa che vedon bono e rio,⁷
 com'è formata natural[e]mente;⁸

e lo cor, che di zo è concepitore,⁹
 imagina, e [li] piace quel desio:
 e questo amore regna fra la gente.¹⁰

L'amore è un desiderio che viene dal cuore per l'intensità (*abbondanza*) del piacere (suscitato dalla donna amata), e sono gli occhi per primi a dare origine all'amore e poi il cuore gli dà nutrimento.

Può accadere, qualche volta (*fiata*) che l'uomo (*om*) si innamori senza vedere la persona amata (*so 'namoramento*), ma quell'amore che stringe con passione nasce (*nas[ci]mento*) dagli occhi e dalla vista:

perché gli occhi rappresentano al cuore di ogni cosa che vedono le qualità buone e cattive (*bono e rio*) e come essa è per natura formata;

e il cuore, che intende tutto ciò (*di zo è concepitore*), immagina e desidera quel che gli piace: e questo amore regna fra la gente.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

1. **piacimento**: il piacere che l'oggetto amato provoca.
2. **nutricamento**: nutrimento, sostentamento.
3. **Ben... amatore**: secondo Contini, l'espressione significa "si ama bensì talvolta".
4. **'namoramento**: l'oggetto amato.
5. **ma quell'amor... nas[ci]mento**: in questi due versi Jacopo tende a limitare la possibilità d'amare senza vedere, tema risalente ad Ovidio e caro a Jaufré Rudel.

6. **rapresenta[n]**: trasmettono.
7. **bono e rio**: qualità buone o cattive.
8. **natural[e]mente**: secondo natura.
9. **che di zo è concepitore**: che è destinato ad accogliere ciò (zo è forma siciliana).
10. **regna fra la gente**: *regna* è un gallicismo (significa "vivere"); *fra la gente* significa "al mondo".

Linee di analisi testuale

Fenomenologia dell'amore

Le tenzoni poetiche possono diventare talvolta occasioni di disquisizioni dottrinario-filosofiche, come nel caso di questa tra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Jacopo da Lentini. In *Amor è un[o] desio che ven da core*, ad esempio, l'immagine iniziale (v. 1), sviluppata lungo tutto il componimento, non appartiene al livello metaforico, ma è l'avvio di una ricostruzione scientifica del sentimento amoroso in tre punti salienti: **a.** nella prima quartina, il poeta focalizza il discorso sul rapporto tra cuore e vista: lo stato d'innamoramento nasce dagli occhi, mentre il *cor* nutre e sostiene la passione; **b.** nella seconda quartina, quasi a naturale conseguenza di quanto sostenuto prima, Jacopo non nega l'amore *senza vedere* (riferimento diretto all'*amor de lohn* di Jaufré Rudel), ma afferma che il sentimento nato *de li occhi* è il più forte (quello che prende *con furore*, v. 7); **c.** nelle terzine, infine, l'autore illustra il meccanismo "fisiologico" che sta alla base di tali affermazioni: gli occhi trasmettono le immagini al cuore (vv. 9-11), il quale ripensa intensamente (condizione essenziale anche in Andrea Cappellano) e prova piacere per il desio. È questo, secondo Jacopo da Lentini, l'amore che regna fra la gente.

Quasi una trattazione scientifica

Tre momenti

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Leggi attentamente il sonetto e le note di cui è corredato. Quindi riassumilo in non più di 7 righe il contenuto informativo.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rileggi le *Linee di analisi testuale* e rispondi in maniera sintetica alle seguenti domande (max 5 righe per ciascuna risposta):
 - a. Che cosa è l'amore per Jacopo da Lentini?
 - b. Su che cosa è focalizzato il discorso nella prima quartina? E nella seconda?
 - c. Di quale meccanismo si parla nelle terzine?

1^a
Prova

Redazione di una recensione

3. Procurati l'edizione dei *Poeti del Duecento* a cura di Gianfranco Contini (Ricciardi, Milano-Napoli, 1960), leggi con attenzione i sonetti di Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, che compongono la tenzone, e confrontali con quello di Jacopo da Lentini. Scrivi (per il giornale dell'Istituto) una recensione dei tre sonetti, illustrandone in sintesi i contenuti e i caratteri stilistici. Non superare le tre colonne di metà foglio protocollo.



Pir meu cori alligrari

Stefano Protonotaro

L'importanza storica e linguistica di *Pir meu cori alligrari*

Pir meu cori alligrari è di capitale importanza per la storia della lingua dei poeti siciliani. Esso rappresenta, infatti, l'unico testo integrale che sia giunto a noi nella sua veste linguistica originale, vale a dire senza gli interventi di normalizzazione dei copisti toscani.

La canzone fu trascritta – sulla base di un codice andato in seguito perduto – da Giovanni Maria Barbieri, un erudito del Cinquecento, il quale la inserì nella sua opera *Arte del rimare*, rimasta incompiuta e pubblicata solo nel 1790 da Girolamo Tiraboschi con il titolo *Dell'origine della poesia rimata*.

Torna la gioia dell'amore e del canto

Dal punto di vista contenutistico, *Pir meu cori alligrari* sviluppa il motivo del ritorno alla gioia d'amore, tema a cui si ricollega il bisogno, da parte del poeta, di manifestare con il canto i sentimenti interiori. Il piacere d'amore è, come sempre, legato al valore e alle virtù femminili che, attraverso la bellezza, si offrono agli occhi dell'amante in pura contemplazione.

Schema metrico: canzone, in cinque stanze di 12 versi (5 endecasillabi, 7 settenari) più congedo (di 6 versi); le rime sono abC abC (fronte, in due piedi di 3 versi) e dDEeFF (sirma di 6 versi e congedo); la ripetizione della stessa rima (-uri) nei versi finali delle stanze obbedisce al modello delle *coblas unissonans*.

Pir meu cori alligrari,¹
chi multu longiamenti
senza alligranza² e joi d'amuri è statu,
mi ritornu in cantari,
ca forsi levimenti

Per rallegrare il mio cuore che molto a lungo è stato senza allegria e gioia d'amore, me ne ritorno a cantare, perché (ca) forse facilmente

1. **alligrari:** il termine presenta un vocalismo tipicamente siciliano, come molti altri presenti nella canzone.

2. **alligranza:** provenzalismo.

da dimuranza turniria in usatu
 di lu troppu taciri;³
 e quandu l'omu ha rasuni di diri,
 ben di' cantari e mustrarri alligranza,
 10 ca senza dimustranza
 joi siria sempri di pocu valuri:
 dunca ben di' cantar onni amaduri.⁴

E si pir ben amari
 cantau jujusamenti
 15 omu chi avissi in alcun tempu amatu,
 ben lu diviria fari
 plui dilittusamenti
 eu, chi son di tal donna inamuratu,
 dundi è dolci placiri,
 20 preju e valenza e jujusu pariri
 e di billizzi cutant'abundanza⁵
 chi illu⁶ m'è pir simblanza,
 quandu eu la guardu, sintir la dulzuri
 chi fa la tigre in illu miraturi;⁷

25 chi si vidi livari
 multu crudilimenti
 sua nuritura, chi ill'ha nutricatu:⁸
 e s'è bonu li pari
 mirarsi dulcimenti
 30 dintru unu speclu chi li esti amustratu,
 chi l'ublia siguiri.
 Cusì m'è dolci mia donna vidiri:
 ca'n lei guardandu met[t]u in ublianza
 tutta outra mia intindanza,
 35 s'è chi istanti mi ferì sou amuri
 d'un colpu chi inavanza tutisuri.⁹

Di chi eu putia sanari
 multu leg[ger]amenti,
 sulu chi fussi a la mia donna a gratu
 40 meu sirviri e pinari;¹⁰
 m'eu duttu¹¹ fortimenti
 chi, quandu si rimembra di sou statu,
 nu-lli dia dispiaciri.

dall'indugio (*da dimuranza*) a tacere potrei passare all'abitudine (*turniria in usatu*) del troppo tacere; e quando si hanno motivi per poetare, si devono (*di'*) proprio comporre poesie (*cantari*) e mostrare allegria, perché senza manifestazione la gioia sarebbe sempre di poco valore: dunque ogni innamorato (*onni amaduri*) deve proprio cantare.

E se per ben amare cantò con gioia colui che (*omu chi*) abbia amato in qualsiasi tempo, lo dovrei proprio fare con maggior diletto (*plui dilittusamenti*) io, che sono innamorato di una tale donna, nella quale (*dundi*) vi è un dolce piacere, pregio, virtù e gioioso aspetto (*pariri*), e una tale (*cutant'*) abbondanza di bellezza che mi sembra (*illu m'è pir simblanza*), quando la guardo, di sentire il piacere che sente la tigre [quando si guarda] nello specchio (*in illu miraturi*);

la quale si vede portar via molto crudelmente i suoi piccoli che ha nutrito: e le sembra tanto bello guardarsi dolcemente in uno specchio che le è stato mostrato, che dimentica di inseguire [il cacciatore]. Allo stesso modo mi è dolce guardare la mia donna: perché guardando in lei dimentico (*mettu in ublianza*) ogni mio altro pensiero, così che subito (*istanti*) mi ferisce l'amore per lei (*sou*), con una ferita che aumenta di continuo (*tutisuri*).

Di ciò io potrei guarire molto facilmente se soltanto (*sulu chi*) piacesse alla mia donna il mio servire e soffrire; ma io temo (*duttu*) fortemente che, quando ripensa alla sua condizione, le (*nu-lli*) debba dispiacere.

3. mi ritornu... taciri: il tema della ripresa della composizione dopo un lungo silenzio è un *tópos* della poesia provenzale (*l'oblidansa*); *diri* indica il poetare; *usatu* è un latinismo.

4. e quandu l'omu... amaduri: il motivo, tipico della tradizione provenzale, del canto come espressione dell'amore ovvero della coincidenza di amore e poesia è il tema conduttore del componimento; *omu* è forma impersonale derivata dal francese (lingua *d'oïl*).

5. dolci placiri... abundanza: sono tutte caratteristiche tipiche della dama descritta dai provenzali.

6. illu: soggetto neutro impersonale.

7. chi fa la tigre... miraturi: il poeta stabilisce un'analogia tra il suo smarrirsi nella contemplazione della donna e l'atteggiamento della tigre dinanzi allo specchio. Nei bestiari medievali si narra, infatti, che la tigre prova estremo piace-

re nell'osservare la propria immagine riflessa: i cacciatori, perciò, dopo averle sottratto i piccoli, la mettono di fronte ad uno specchio per renderla innocua. La storia, interpretata negli stessi bestiari come metafora della vanità, viene qui svuotata d'ogni contenuto moraleggiante e ridotta a semplice metafora poetica.

8. nuritura... nutricatu: derivano entrambi dal latino, ma il primo è influenzato dal francese, il secondo dal siciliano.

9. tutisuri: deriva dall'antico francese *totes hores*.

10. meu sirviri e pinari: di derivazione provenzale è il tema dell'amore come omaggio e servizio secondo i canoni cortesi, collegato a quello della dichiarazione delle pene d'amore.

11. duttu: regge il *nu-lli* del v. 43, con un costrutto analogo a quello dei *verba timendi* latini.

45 Ma si quistu putissi adiviniri,
ch'Amori la ferissi di la lanza¹²
chi mi fer'e mi lanza,
ben crederia guarir di mei dolori,
ca sintiramu engualimenti arduri.

50 Purriami laudari
d'Amori bonamenti
com'omu da lui beni ammiritatu;
ma beni è da blasmari
Amur virasimenti
55 quandu illu dà favur da l'unu latu
e l'altu fa languiri:
chi si l'amanti nun sa suffiriri,
disia d'amari e perdi sua speranza.
Ma eu suffirru in usanza,
60 ca ho vistu adess'a bon suffirituri
vinciri prova et aquistari unuri.¹³

E si pir suffiriri
ni per amar l'almenti e timiri
omu acquistau d'amur gran beninanza,
digliu avir confurtanza
65 eu, chi amu e timu e servi[vi] a tutturi
cilatamenti plu[i] chi autru amaduri.¹⁴

Ma se ciò potesse avvenire, cioè che Amore la ferisse con la lancia che mi ferisce e mi strazia, crederei proprio di guarire dei miei dolori, perché [lei ed io] sentiremmo in egual misura la passione.

Mi potrei (*Purriami*) rallegrare francamente d'Amore come chi è stato da lui ben ricompensato; ma è proprio da biasimare Amore con giusta ragione (*virasimenti*), quando egli favorisce una parte e fa soffrire l'altra: perché se chi ama (*l'amanti*) non sa sopportare, desidera l'amore e perde la speranza. Ma io soffro d'abitudine poiché ho visto sempre (*adess'*) coloro che ben sopportano (*a bon suffirituri*) vincere la battaglia e acquistare l'onore.

E se, per sopportare o per amare lealmente e temere, qualcuno si è acquistato (*omu acquistau*) grande felicità d'amore, devo (*digiu*) aver fiducia io, che amo, temo e servo continuamente di nascosto (*cilatamenti*) più di ogni altro innamorato.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

12. ch'Amori... lanza: l'immagine del dio armato di lancia è tipica della poesia provenzale e, come osserva Debenedetti, rimanda alla tradizione di Peleo e di suo figlio Achille: secondo questa leggenda, la lancia d'Achille poteva risanare, con un secondo colpo, le ferite provocate dalla lancia del padre. Si osservi la rima equivoca tra *lanza* sostantivo e *lanza* verbo.

13. Ma eu... unuri: secondo l'etica cavalleresca, la perseveranza e la fedeltà in amore conducono sempre al successo con la donna amata, che ricompenserà l'innamorato per i servizi resi.

14. E si pir suffiriri... amaduri: anche il "congedo" si rifà ad un *tópos* dell'etica cortese, quello dell'amare in segreto e con discrezione.

Linee di analisi testuale

Temi trobadorici

Il primato del modello provenzale

Come per tutta la poesia siciliana, anche per *Pir meu cori alligrari* l'influsso del modello trobadorico ha un peso fondamentale. Oltre che nel tessuto formale (la tripartizione in due piedi e sirma, le *coblas unissonans*, il congedo modellato sulla sirma), esso è evidente nelle scelte tematiche: tradizionali sono, infatti, i motivi della contemplazione gioiosa della donna (vv. 13-36), dell'amore come omaggio secondo i canoni cortesi (*meu serviru*, v. 40), della dichiarazione delle pene e dei dolori dell'innamorato (vv. 37-66), dell'*unuri* (v. 60) legato al favore della dama e della necessità d'amare *cilatamenti* (v. 66). Per quanto riguarda le citazioni, si ricordi che l'immagine della tigre (vv. 23-24), pur risalendo ai bestiari medievali, è ripresa direttamente dal componimento *Ben volria saber d'amor* del trovatore Rigaut de Berbezilh. Sempre nel quadro dei riferimenti al modello provenzale, è di particolare rilievo il tema del canto come espressione dell'amore, ovvero dell'identificazione tra sentimento e poesia (*joi d'amuri / cantari*, vv. 3-4). Contrariamente alla tradizione in lingua d'oc, però, la Scuola siciliana è orientata esclusivamente verso l'argomento amoroso: mentre la prima costruisce l'idea della corrispondenza tra canto e passione, la seconda accoglie e sviluppa tale tematica quasi automaticamente, come dimostra, in particolare nell'apertura, la canzone di Stefano Protonotaro.

Poesia e musica

Riguardo ai modi d'enunciazione, infine, è risaputo che la poesia trobadorica, dotata d'accompagnamento musicale, è propriamente cantata, mentre quella siciliana è semplicemente scritta e recitata. Nel passaggio dall'una all'altra forma si realizza, così, un'evoluzione tecnico-stilistica di grande importanza (anche se spesso trascurata), che rappresenta certamente il dato di maggiore originalità dei poeti della *Magna Curia*. A questo proposito, si noti, in *Pir meu cori alligrari*, il significativo oscillare fra *diri* e *cantari*: la poesia siciliana è un *diri* che deve farsi carico anche del *cantari*.

Il siciliano illustre

Tutti i testi della Scuola siciliana, tranne questa canzone di Stefano Protonotaro, sono arrivati sino a noi nella trascrizione normalizzatrice dei poeti toscani. Il componimento qui riportato è, dunque, la testimonianza più rilevante del "siciliano illustre", ovvero della lingua letteraria, assai lontana da quella d'uso, elaborata dai poeti della *Magna Curia* attraverso una sintesi fra siciliano, provenzale, francese e latino. Ecco alcuni effetti di tale sintesi:

Sicilianismi

- dal siciliano provengono i vocalismi in *-i* (*alligrari, amuri, cantari, ecc.*) e in *-u* (*inamuratu, quandu, guardu, ecc.*), le terminazioni in *-zuri* (*dulzuri, ecc.*), le forme verbali *turniria, diviria, sintiramu* (doppia forma di condizionale, tipica del siciliano); siciliano è, in generale, l'assetto fonetico complessivo del componimento;

Provenzalismi

- al provenzale risalgono la terminazione in *-anza* (*alligranza, dimuranza, simblanza, ecc.*), i sostantivi come *miraturi* (dal provenzale *mirador*, "specchio"), *preju, jujusu, dulzuri, levimenti, ecc.* (termini d'origine provenzale, sicilianizzati nella fonetica); un tipico sintagma siculo-provenzale è *joi d'amuri*; il vocabolo *amaduri*, infine, (in luogo della forma sicilianizzata *amaturi*) attesta l'influenza del provenzale *amador*;

Francesismi

- al francese (lingua d'*oil*) sono da ascrivere, invece, termini come *ublia* (v. 31) e *omu* (vv. 8 e 63: riprende il francese *on* impersonale); un singolare accostamento linguistico si ha al v. 27: *nuritura* e *nutricatu* derivano entrambi dal latino *nutrire* (quindi sono, per etimologia, dei latinismi), ma il primo subisce l'influenza del francese *norreture*, il secondo è siciliano;

Latinismi

- dal latino derivano *valenza* (lat. *valere*), *specu* (lat. *speculum*), *eu, in illu, plui* (esiti siciliani di *ego, in illo, plus*).



Busto di Federico II (1234 circa).

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Riassumi il contenuto della canzone in non più di 20 righe.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rispondi alle seguenti domande o attraverso risposte singole o elaborando un testo unico che tratti in maniera organica tutti gli argomenti richiesti:
 - a. Qual è il motivo centrale del componimento?
 - b. A che cosa paragona il poeta il piacere di guardare la donna amata?
 - c. Come potrebbe guarire il poeta dal "mal d'amore"?
 - d. A quale *tópos* si rifà il congedo?
 - e. Qual è l'origine dei termini *alligranza* e *alligrari*?

1^a
Prova

Redazione di una lettera

3. Rifletti attentamente sui nuclei tematici della canzone e prova a calarti nel ruolo di Stefano Protonotaro. Quindi scrivi una lettera personale indirizzata alla persona di cui sei innamorato/a oppure elabora una lettera aperta ad un quotidiano per raccontare la tua storia.



La pastorella...

Cielo d'Alcamo riprende in questo componimento il genere provenzale della *pastorella*, una forma dialogata in cui il poeta cerca di sedurre, per l'appunto, una pastorella maldisposta. Cielo d'Alcamo, tuttavia, opera un'innovazione importante: mentre nel modello trobadorico gli interlocutori usano due registri linguistici diversi, dovuti alle marcate differenze sociali (l'uomo utilizza la terminologia poetica, la donna si esprime con un linguaggio più popolare), in *Rosa fresca aulentissima* non ci sono diversità espressive tra l'amante e l'amata; ambedue, infatti, si servono d'una lingua chiaramente parodiata, a metà strada tra il lessico selezionato della lirica siciliana e i termini "bassi" del parlato.

...e il contrasto

Il contrasto di Cielo d'Alcamo è formato da trentadue strofe: nelle dispari parla l'uomo, nelle pari l'amata. Dal punto di vista contenutistico, l'intero componimento descrive semplicemente il passaggio (graduale e sottolineato dall'artificio delle *coblas capfinidas*) dall'iniziale rifiuto alla decisione finale della donna di accettare l'offerta d'amore. Ne riportiamo le prime otto strofe.

Schema metrico: strofe di 5 versi: i primi tre alessandrini monorimi (doppi settenari, di cui il primo è sempre sdruc-ciolo), gli ultimi due endecasillabi monorimi.

	«Rosa fresca aulentis[s]ima ¹ le donne ti disiano, ² tràgemi d'esta focora, per te non ajo abento ⁵ notte e dia, ⁶ 5 penzando pur ⁷ di voi, madonna mia.»	ch'apari inver' la state, pulzell ³ e maritate: se t'este a bolontate; ⁴
	«Se di meve trabàgliti ⁸ , Lo mar potresti arompere, l'abere d'esto seculo ¹¹ 10 avere me non pòteri a esto monno; ¹³ avanti li cavelli m'aritonno.» ¹⁴	follia lo ti ⁹ fa fare. a venti asemenare, ¹⁰ tut[t]o quanto asemmare: ¹²
	«Se li cavelli artón[n]iti ¹⁵ , ca'n ¹⁶ is[s]li [s]i mi pèrdera Quando ci passo e véjoti, ¹⁸ bono conforto dónimi tut[t]ore: ¹⁹	avanti foss'io morto, lo solacc[i]o e 'l diporto. ¹⁷ rosa fresca de l'orto,

1. aulentissima: profumatissima. La metafora della rosa per indicare la donna è un *tópos* della letteratura medievale e un luogo comune dei poeti della *Magna Curia*: si vedano, ad esempio, *Poi ch'a voi piace* di Federico II e *Rosa aulente* di autore sconosciuto.

2. le donne ti disiano: ricorda un'espressione del *Cantico dei Cantici* (1, 3): *adulescentulae dilexerunt te*.

3. pulzell: nubile.

4. tràgemi... bolontate: se tu lo vuoi (*se t'este a bolontate*), tirami fuori (*tràgemi*) da questi ardori (*focora*, sottinteso d'amore).

5. abento: riposo; meridionalismo. Si tratta d'un termine già presente in *Già mai non mi [ri]conforto* di Rinado d'Aquino (*Ch'io non posso abentare*, v. 61).

6. notte e dia: notte e giorno.

7. pur: soltanto.

8. Se... trabàgliti: se tu ti tormenti (*trabàgliti*) per me. *Meve* è forma meridionale.

9. lo ti: te lo. I pronomi sono disposti secondo l'ordine arcaico (cfr. *ci ti* v. 17 e *me no* al v. 26): prima l'accusativo (*lo*) e poi il dativo (*ti*), uso che è rimasto nel francese moderno per quanto riguarda i doppi pronomi personali di terza persona singolare e plurale (*le lui, la lui, les lui, le leur,*

la leur, les leur).

10. Lo mar... asemenare: potresti arare (*arompere*, in siciliano *rumpiri*) il mare e seminare il vento. Gianfranco Contini nota che questa espressione trova corrispondenza nel detto calabrese e siciliano *Zappari a l'acqua e siminari a lu ventu*.

11. l'abere d'esto seculo: le ricchezze (*abere*) di questo mondo (*esto seculo* è una frase fatta).

12. asemmare: ammassare (francesismo).

13. a esto monno: in questo mondo.

14. avanti... m'aritonno: piuttosto mi taglio (*m'aritonno*) i capelli (*cavelli*, gallicismo); cioè: piuttosto mi faccio monaca.

15. Se... artón[n]iti: se ti tagli (*artónniti*) i capelli, se ti fai monaca.

16. ca': che; meridionalismo. L'amante risponde all'amata che se lei si facesse monaca lui perderebbe ogni gioia.

17. lo solacc[i]o e 'l diporto: gioia e diletto, dittologia molto diffusa nella poesia cortese (*solaccio* è un provenzalismo e *diporto* è un gallicismo).

18. véjoti: ti vedo.

19. dónimi tut[t]ore: mi dai (*dónimi*, con dativo *-mi* enclitico) sempre.

- 15 poniamo che s'ajunga²⁰ il nostro amore.»
- «Ke 'l nostro amore ajùngasi, non boglio m'atalenti:²¹
 se ci ti trova pàremo²² cogli altri miei parenti,
 guarda non t'arf[il]golgano questi forti cor[r]renti.²³
 Como ti seppe bona la venuta,
 20 consiglio che ti guardi a la partuta.»²⁴
- «Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare?
 Una difesa mètt[lo]ci di dumili' agostari:²⁵
 non mi toc[c]lara pàdreto²⁶ per quanto avere ha 'n Bari.²⁷
 Viva lo 'mperadore, graz[i'] a Deo!
 25 Intendi, bella, quel che ti dico eo?»
- «Tu me no lasci vivere né sera né maitino.²⁸
 Donna mi so' di pèrperi, d'auro massamotino.²⁹
 Se tanto aver donàssemi quanto ha lo Saladino,³⁰
 e per ajunta quant'ha lo soldano,³¹
 30 toc[c]lare me non pòteri a la mano.»³²
- «Molte sono le femine c'hanno dura la testa,
 e l'omo con parabole l'adimina e amonesta:³³
 tanto intorno procàzzala fin che-ll' ha in sua podesta.³⁴
 Femina d'omo non si può tenere:³⁵
 35 guàrdati, bella, pur de ripentere.»³⁶
- «K'eo ne [pur ril]pentésseme? davanti foss'io aucisa³⁷
 ca nulla bona femina per me fosse ripresa!³⁸
 [A]ersera passàstici, cor[r]lenno a la distesa.³⁹
 Aquìstati riposa, canzoneri:⁴⁰
 40 le tue parole a me non piac[c]lion gueri.»⁴¹

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

20. s'ajunga: si congiunga.

21. m'atalenti: mi piaccia; gallicismo, presente anche in Jacopo da Lentini.

22. pàremo: mio padre. Forma enclitica d'aggettivo possessivo di prima persona singolare maschile (-mo), diffusa ancor oggi nei dialetti meridionali.

23. guarda... cor[r]renti: stai attento (*guarda*) che non ti raggiungano (*arigolgano*) questi corridori veloci (*questi forti correnti*, riferito a *pàremo* e *parenti*). Pagliaro e Panvini leggono *aricolgano* al posto di *arigolgano*. Il significato complessivo sarebbe: "bada che non rincasino (*aricolgano*) questi veloci corridori".

24. Como... partuta: come ti fu facile (*ti seppe bona*) venire, così ti consiglio di stare attento (*guardare*) quando partirai (*a la partuta*).

25. Una difesa... agostari: ci metto (*mèttoci*) una multa (*difensa*) di duemila augustali. L'*augustale* era una moneta che equivaleva circa ad un fiorino e mezzo; si chiamava così poiché recava impressa l'effigie dell'imperatore (*augustus* era, infatti, l'appellativo romano per l'imperatore). Per comprendere l'espressione, bisogna considerare una legge delle Costituzioni melfitane (emanate da Federico II nel 1231), in base alla quale una persona aggredita poteva "difendersi" invocando il nome dell'imperatore; se questo non bastava, la parte lesa poteva chiedere, a titolo di risarcimento, una somma di danaro.

26. pàdreto: tuo padre (cfr. nota 22).

27. 'n Bari: secondo Gianfranco Contini, la menzione di Bari [...], che ha comunque un significato di esemplifica-

zione proverbiale [...], ha fatto indebitamente pensare a origine pugliese del componimento. Alcuni leggono *ambari*, dal persiano *hambar*, "magazzino".

28. maitino: mattina; provenzalismo (cfr. v. 57 *Meravigliosamente*, pag. 88).

29. Donna... massamotino: dispongo (*mi so'*) di bisanti d'oro (*perperi*) e di massamutini (*d'auro massamotino*). Il *massamutino* era una moneta d'oro dei califfi Almojadi, che, a quel tempo, regnavano sull'Africa settentrionale e sull'Andalusia e che venivano chiamati *re dei Massamuti*.

30. Saladino: Salah-ad-Din, il sultano di Siria e d'Egitto, vissuto tra il 1138 ed il 1193, famoso nel Medioevo per le sue ricchezze e il suo potere.

31. soldano: il sultano d'Egitto.

32. a la mano: sulla mano. Si intenda dunque: "non mi potresti neppur sfiorare la mano".

33. con parabole l'adimina e amonesta: la domina (*adimina*) e la ammonisce energicamente (*amonesta*, gallicismo).

34. intorno... podesta: la incalza (*procàzzala*, francesismo) da ogni parte (*intorno*) finché (*tanto... fin che*) non l'ha in suo potere (*podesta*).

35. non si può tenere: non può fare a meno.

36. pur de ripentere: di non dovertene pentire.

37. davanti... aucisa: piuttosto fossi uccisa.

38. ripresa: biasimata.

39. [A]ersera... distesa: tempo fa (*aersera*, come il francese *er soir*) passasti correndo a più non posso (*a la distesa*).

40. canzoneri: canterino (gallicismo).

41. gueri: affatto; gallicismo.

Linee di analisi testuale

Quattro scambi di battute

Passione e ritrosia

I contenuti delle strofe qui proposte si possono riassumere come segue:

- a. strofe 1-2: l'uomo dichiara la propria passione alla donna, paragonandola all'immagine classica della rosa; l'amata risponde negativamente, dicendogli che potrà averla solo dopo che si sarà fatta monaca (è palese l'ironia);
- b. strofe 3-4: l'amante introduce il tema della morte per amore e propone alla donna di congiungersi a lui; lei ribatte consigliandogli di fuggire per non essere preso e picchiato dai suoi parenti;
- c. strofe 5-6: l'uomo controbatte affermando che non teme i parenti della donna (cfr. nota 25); la donna lo invita a lasciar perdere perché non si concederebbe a lui neppure se fosse il Saladino;
- d. strofe 7-8: l'uomo consiglia di cogliere l'occasione al volo, perché, in caso contrario, la donna potrebbe pentirsi. L'amata afferma, invece, che non proverebbe rimorso alcuno per una tale perdita.

La lingua

La lingua della lirica siciliana

Molto interessante è la tessitura linguistica del componimento, a riguardo della quale proponiamo alcuni passi della puntuale analisi di Gianfranco Contini.

Quanto alla lingua, che essa sia fondamentalmente quella stessa della lirica siciliana provano le rime di *é* con *i* e di *ó* con *u* [...], il plurale in *-ora* (*focora*, *schiantora*) o il condizionale da piuccheperferro indicativo (*pèrdera*, *mòssera*, *mìsera*, *toccara*, *fara*, *chiamàrano* ecc.) [...], *j* in rispondenza a *ǰ* toscano (*ajo*, *vejo*, *jente...*), l'affricata¹ per *s* dopo liquida (*penzando...*), *chi* per *PL* (*chiù*, *chiaci*)², il tipo *pozzo* (21, 131), numerosi esempi dell'assimilazione³ meridionale di *ND* (*monno*, *aritonno*, *correnno*, *arenno*, *granne...*) etc [...].

Queste circostanze spiegano i lunghi dibattiti intorno alla localizzazione del *Contrasto*: al pugliese pensarono il Vigo e il Caix, seguiti dal Monaci, al campano il Cesareo e il D'Ovidio, inclinando il primo verso Napoli, il secondo verso Salerno, almeno come sede dell'autore pur detto siciliano. Alla Sicilia (per cui era il Giron) sono ritornati tutti gli studiosi contemporanei, puntando l'Ugolini su Scicli nel Ragusano, più sottilmente il Pagliaro, mettendosi al centro delle isoglosse⁴ che uniscono Calabria e Sicilia nordorientale, probabilmente a Messina, e di più postulando la mediazione orale d'un giullare calabrese. La tesi del fondo siciliano si può dunque tenere per ferma, pur restando probabile una mediazione (scritta) continentale o più d'una [...], forse di Napoli o Roma, fra la Sicilia e Firenze.

Il dualismo linguistico che il *Contrasto* rivela in confronto al siciliano illustre [...] s'inquadra, come ha luminosamente indicato il Monteverdi, nel dualismo stilistico di modi curiali e di modi realistici e parla per un'intenzione parodistica [...]. Il *Contrasto* è insomma uno fra i più antichi documenti, probabilmente il più antico, di quell'espressionismo vernacolare che durerà fino all'età barocca [...]. Se si pensa che il *De Vulgari Eloquentia* (I xii 6) cita il *Contrasto* (senza nome d'autore) come esempio di siciliano, non però di siciliano illustre [...], se ne può concludere che già Dante aveva additato la brillante soluzione del filologo moderno, aveva cioè decretato l'appartenenza [del *Contrasto*] a un genere non aulico ma «mediocre».

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

La localizzazione del *Contrasto*

Il linguaggio vernacolare

1. affricata: si definisce *affricato* il suono composto da consonante occlusiva più consonante fricativa: ad esempio, il suono della *z*, formato da *t* (dentale occlusiva) + *s* (sibilante fricativa).

2. PL (*chiù*, *chiaci*): le forme siciliane derivano infatti dal latino *plus* e *places*.

3. assimilazione: processo per cui due suoni vicini tendono a diventare uguali o simili; in questo caso, *mondo* > *monno*, *grande* > *granne* ecc.

4. isoglosse: si chiama isoglossa la linea che, in una carta geografica, unisce tutti i luoghi in cui è presente uno stesso fenomeno linguistico.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Riassumi il contenuto informativo di questo componimento in non più di 20 righe.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rispondi alle seguenti domande, facendo opportuni riferimenti al testo:
 - a. Dopo un'iniziale ritrosia, come si comporta l'amata? (max 2 righe)
 - b. Quali sono le caratteristiche della donna, in chiave psicologica e sul piano sociologico?

1^a
Prova

Redazione di una lettera

3. Rifletti attentamente sulla struttura del contrasto. Poi trasformalo in due lettere: la prima scritta dal poeta alla donna, la seconda dalla donna al poeta. Utilizza almeno cinque termini originali della poesia.

3^a
Prova
A

Trattazione sintetica di argomenti

4. Rileggi il contrasto e le relative *Linee di analisi testuale*; poi tratta sinteticamente (max 15 righe) il seguente argomento, facendo opportuni riferimenti al testo:
L'eventuale trasposizione del contrasto sulla scena teatrale.

6. LA LIRICA TOSCANA E GUITTONE D'AREZZO

Nella seconda metà del Duecento fiorisce in Toscana una poesia ispirata da una parte alla lirica provenzale e, dall'altra e più direttamente, alla Scuola siciliana. Essa raccoglie l'eredità delle due grandi esperienze letterarie precedenti e ne riprende temi e motivi, nello stesso tempo adattandoli a una realtà sociale e politica assai diversa.

Dai siciliani ai toscani

La parabola della Scuola siciliana segue fedelmente quella della dinastia sveva, che con la morte di Federico II (1250) e del figlio Manfredi (1266) va rapidamente incontro alla fine. Si assiste allora ad uno **spostamento dell'asse culturale e letterario** dalla Sicilia, sede e centro del potere imperiale, alla Toscana, dove più intensa va manifestandosi la vita della società comunale. In essa la gestione della politica culturale non appartiene più solamente al clero, che anzi va perdendo progressivamente la sua supremazia, ma al **ceto dei giuristi**, che si formano nelle università e divengono via via più importanti per la salvaguardia stessa delle libertà comunali, mentre in larga parte la vita politica è in mano alla classe borghese e mercantile.

In Toscana non si può parlare, tuttavia, di una vera e propria "scuola" letteraria, in quanto non si ha né un fondatore né una poetica programmatica unitaria né, tanto meno, un centro aggregatore. Gli autori, infatti, sono di Pisa, di Lucca, di Arezzo e di Siena, oltre che di Firenze, che solo più tardi prevarrà sugli altri centri concorrenti. Anche i **temi** e i **registri stilistici** della lirica toscana sono molto **vari**: e forse l'unico elemento unificante è il comune riferimento alla poesia siciliana (documentato, oltre tutto, dal lavoro assiduo dei copisti toscani, che della scuola federiciana, proprio in quegli anni, vengono tramandando i testi). Non bisogna dimenticare, poi, che alcuni scrittori siciliani si trasferiscono nelle città ghibelline del Nord Italia dopo la caduta dei sovrani Svevi e che, d'altra parte, un figlio naturale di Federico II, Enzo (o Enzo) re di Sardegna, dopo essere stato sconfitto dai Guelfi nella battaglia di Fossalta (1249), soggiorna a lungo, sia pure come prigioniero, a Bologna.

Questo **stretto legame con i siciliani** ha portato alcuni studiosi a parlare, invece che di poesia toscana, più precisamente di poesia "cortese toscana" o addirittura di poesia "siculo-toscana", con una definizione senza dubbio efficace ma storicamente non del tutto pertinente.

La politica culturale nei comuni toscani

Il rapporto con la Scuola siciliana

I temi

Sta di fatto, comunque, che già nel decennio 1250-1260 – e quindi prima della reale conclusione della Scuola siciliana – viene sviluppandosi in Toscana una poesia che allarga i propri interessi e i propri argomenti rispetto alle esperienze precedenti e oltre che di amore si occupa anche di **questioni politiche e civili**, nonché di **tematiche religiose e morali**. I motivi tradizionali, di derivazione provenzale e siciliana, vengono infatti modificati e adattati ad una realtà sociale, politica e culturale assai differente, più mobile e aperta, rispetto a quella rigidamente codificata del mondo cortigiano e nobile della corte siciliana. Non è senza significato, ad esempio, che proprio il **tema amoroso** sia considerato talvolta secondo una **prospettiva nuova**, come nel caso di una non meglio identificata Compiuta Donzella, che nei suoi versi lamenta l'obbligo di dover sposare uno sconosciuto impostole dal padre. Si tratti o no di una donna reale, è altamente significativo che un simile motivo faccia il suo ingresso in una lirica d'amore che tradizionalmente non parlava mai, né presso i provenzali né presso i siciliani, del tema matrimoniale.

Non è comunque da esagerare la portata di questo rapporto con la nuova società comunale, dal momento che si tratta pur sempre di una lirica d'arte, in cui l'intento di un **linguaggio raffinato** prevale sull'immediatezza della rappresentazione. Ed è ovvio che la trattazione della tematica amorosa comporti di necessità il riferimento alla relativa tradizione letteraria: il che significa, in concreto, l'obbligo di rifarsi a provenzali e siciliani, cogliendo e sviluppando i caratteri più significativi della loro elaborazione stilistica, con un linguaggio che in molti casi mostra di gareggiare in raffinatezza o complessità con il modello originario.

Tematiche politiche e morali

L'intellettuale comunale

In molti toscani il tema politico appare prepotentemente in primo piano: e ad esso si accompagna l'emergere di passioni e atteggiamenti nuovissimi, legati alla nuova posizione assunta nella società dallo **scrittore-cittadino**. La funzione del poeta, rispetto al modello siciliano, viene determinandosi in un contesto politicamente assai più mosso e vivace, che lo spinge a tralasciare argomenti di natura universale, per fare invece riferimento a fatti concreti e a valori che riguardino l'attualità più diretta e appassionante della realtà cittadina. Si va formando, insomma, la figura di un poeta che opera entro una precisa **dimensione civile e politica**, la quale esige tutto il suo impegno, offrendogli nel contempo ulteriori e ricchissime motivazioni anche e non soltanto letterarie.

Da tali premesse discende la necessità – come accade ad esempio in Guittone d'Arezzo – di un **linguaggio più teso**, dalla complessa e articolata orditura logica, capace di aderire ad una profonda passione interiore, ma in grado anche di frenare ed equilibrare gli slanci emotivi e polemici. In questa direzione il modello non può evidentemente derivare da quello siciliano: semmai si può pensare ai versi di taluni poeti provenzali dai toni più violenti e sarcastici. In questo senso i toscani non si possono considerare né eredi dei poeti siciliani né meri anticipatori del Dolce Stil Novo: essi presentano piuttosto un carattere storico e letterario autonomo, che potrebbe tutt'al più far presagire taluni aspetti e toni della poesia dantesca più concretamente legata all'attualità storico-politica.

Tradizione e innovazione

Anche il **tema religioso** si presenta con una caratterizzazione particolare: declinato non tanto in una prospettiva teologica, quanto piuttosto in riferimento a **problematiche di tipo etico-politico**, si pone in alcuni autori, ad esempio in Guittone, come l'esito estremo di una ricerca di ordine e di giustizia che nella società comunale, proprio a causa dei suoi contrasti e delle sue turbolenze, sembra farsi sempre più pressante. Il tema stesso della fuga dal mondo, così diffuso nella letteratura del tempo, può esprimere in questo senso un profondo bisogno di pace che sale da una società perennemente in tumulto.

La ricerca di ordine e giustizia

La metrica e il linguaggio

Le innovazioni dei toscani

Sul piano metrico sono significative alcune innovazioni introdotte dai toscani, quali l'aggiunta di **varianti allo schema del sonetto**, che può diventare doppio (mediante l'introduzione di un settenario dopo i versi dispari delle quartine e dopo il secondo ver-

so delle terzine) o rinterzato (con l'inserimento di un settenario anche dopo il primo verso delle terzine). Ai toscani è dovuta anche l'**invenzione** (ripresa dai provenzali) della **ballata** o canzone a ballo, così detta perché legata all'accompagnamento di una melodia musicale e forse della danza: la struttura di tale forma metrica diventerà però stabile solo con gli stilnovisti.

Le varietà linguistiche

Anche per quanto riguarda gli aspetti linguistici sono da registrare sostanziali mutamenti rispetto alla Scuola siciliana, legati alla complessità e al frazionamento della realtà politico-civile toscana. La lingua usata nella lirica toscana, proprio perché si lega strettamente alla cronaca e all'attualità della vita comunale per esprimere istanze morali e politiche che esulano dalla tematica esclusiva dell'amore, è quella propria della città in cui opera il singolo poeta e quindi può variare da un autore all'altro. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un sostanziale **polilinguismo**, avente i suoi centri principali in città come Lucca, Pisa, Siena, Arezzo e Pistoia, oltre che ovviamente Firenze. Tale **frazionamento linguistico**, benché non escluda un'aspirazione, largamente diffusa, verso una sorta di toscano illustre, finisce col gravare di elementi locali e dialettali anche le opere degli scrittori più significativi, tanto che Dante, nel *De vulgari eloquentia*, accuserà Bonagiunta e Guittone di essere *municipali e non curiali*.

Guittone d'Arezzo

La vita

La personalità di Guittone di Michele del Viva, più noto come Guittone d'Arezzo (1235 ca -1294), emerge nettamente su tutte le altre sia per l'intensità dei sentimenti sia per la non comune perizia stilistica. La prima parte della sua vita è dedicata alle **lotte politiche**, che lo vedono schierato nel partito dei Guelfi e lo obbligano a lasciare la natia Arezzo nel 1263, a seguito della vittoria della fazione ghibellina. Dopo una profonda **crisi religiosa**, Guittone abbandona la vita laicale ed entra nell'ordine dei Cavalieri di Santa Maria (i cosiddetti "frati gaudenti"), per dedicarsi interamente alla predicazione religiosa. Queste due fasi così diverse della sua vita si riflettono anche nella sua produzione poetica, che già nei più antichi manoscritti appare suddivisa in due gruppi di testi: quelli di Guittone e quelli di frate Guittone, quasi si trattasse di due autori differenti.

Le tematiche

Nel suo *Canzoniere* si possono distinguere in effetti due momenti essenziali: quello delle **liriche amoroze**, che rivelano qualche derivazione dai poeti siciliani ma si ispirano sostanzialmente al modello poetico provenzale, e quello delle **liriche dottrinali**, che trattano argomenti di natura morale, religiosa e politica e in cui si colgono i segni del-

LA LIRICA TOSкана

CENTRI PRINCIPALI

Pisa, Lucca, Arezzo, Siena, Firenze.

PERIODO

Seconda metà del XIII secolo.

AUTORI

Guittone d'Arezzo, Bonagiunta Orbicciani, Chiaro Davanzati e Compiuta Donzella.

TEMI

- Civili e politici.
- Religiosi e morali.
- Amorozi.

INNOVAZIONI METRICHE

- Varianti del sonetto.
- Invenzione della ballata o canzone a ballo.

la vera originalità tematica e stilistica di Guittone, oltre che della sua **passione politica**. Tale forte passione accende la poesia guittoniana, nei suoi momenti più alti – come ad esempio nella canzone *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*, per cui cfr. pag. 43 e segg. – di una vibrante commozione che si esprime in tonalità ora combattive ed ora angosciate, ora amaramente satiriche ed ora austeramente meditative, che non possono non far pensare alla grande poesia politica di Dante. Quanto ai testi religiosi di Guittone, si può dire che essi non abbiano quasi mai un esplicito carattere mistico e siano piuttosto animati da vigorosi ideali morali e da una viva aspirazione alla giustizia.

La tensione
retorica e
oratoria

Guittone è un virtuoso del verso: pur ispirandosi ai siciliani, sa ricavare direttamente dai provenzali temi e modelli, sperimentando nel contempo originali modalità espressive e inedite costruzioni metriche, spesso particolarmente complesse e difficili. Questa tensione retorica e oratoria, in cui si esprime una ricerca, in chiave tutta formale, del sublime letterario, avvicina spesso lo stile guittoniano ai modi del *trobar clus* provenzale.

La prosa d'arte di Guittone è testimoniata da cinquanta *Lettere*, appartenenti tutte al periodo successivo alla conversione religiosa: esempio eloquente di esercizio retorico e stilistico portato fino ai limiti dell'artificio più raffinato.

Guittone riscuote una **grande fortuna presso i contemporanei**, tanto che molti poeti del tempo, e certamente anche gli stessi stilnovisti, Dante compreso, iniziano a poetare imitandone i modi e il linguaggio.

Il giudizio
di Dante

Ciò nondimeno, in più di un'occasione, Dante non rinuncia ad esprimere valutazioni duramente critiche sull'opera guittoniana, in riferimento soprattutto alle caratteristiche ancora grezze e disarmoniche del suo linguaggio. In particolare, nel canto XXVI del *Purgatorio* (vv. 124-126), sottolinea che, nonostante la fama che ancora lo circondava, più persone avevano superato Guittone nell'arte del poetare; mentre nel canto XXIV della stessa cantica (vv. 55-62), per bocca di Bonagiunta da Lucca, colloca senz'altro Guittone, insieme allo stesso Bonagiunta e al "notaro" Jacopo da Lentini, fuori dai confini della nuova scuola.

Altri protagonisti della lirica toscana

Bonagiunta Orbicciani, nato a Lucca tra il 1220 e il 1230 e morto intorno al 1290, di professione notaio, ci ha lasciato una raccolta di 38 componimenti che risentono notevolmente dei temi e dei modi della lirica siciliana. Fra essi particolarmente significativo è un sonetto indirizzato a Guido Guinizzelli, che viene accusato di avere *mutata la maniera* (cioè di aver cambiato il modo di scrivere d'amore), introducendo nelle formule convenzionali dei provenzali e dei siciliani un eccessivo intellettualismo. Questo forte legame esplicitamente dichiarato con la tradizione lirica precedente può farci pensare che Bonagiunta abbia preceduto Guittone e che spetti a lui la funzione storico-culturale di aver **trapiantato per primo in Toscana i modi poetici dei siciliani**. È significativo del resto che proprio in un immaginario dialogo con lui (*Purgatorio*, XXIV, 43-62) Dante introduca il concetto di *dolce stil novo*, definendolo in opposizione alla poesia dei siciliani e a quella dei toscani, quasi che Bonagiunta fosse stato agli occhi di Dante, forse ancor più nettamente di Guittone, l'esponente tipico della vecchia lirica.

Chiaro Davanzati, vissuto nel secolo XIII, fiorentino, ci ha lasciato quasi duecento fra canzoni e sonetti. I suoi testi riprendono il repertorio di **temi e forme dei provenzali e dei siciliani**, aprendosi però talvolta ad innovazioni stilistiche legate al gusto della colta borghesia cittadina, cui egli appartiene. In alcuni versi, Davanzati propone temi che saranno cari agli stilnovisti, quali il riferimento al fatto che amore trova dimora nei **cuori gentili** o la considerazione della **donna** come **creatura angelica** che ha il potere di elevare spiritualmente, per cui quando *omo la vede / giamai non po' pensar de cosa ria* ("quando l'uomo la vede non può pensare a cose cattive").

Della già citata **Compiuta Donzella** fiorentina non sappiamo nulla, tanto che la sua stessa esistenza è stata seriamente messa in dubbio. Il nome potrebbe non riferirsi ad una persona reale e non essere altro che uno pseudonimo, o più probabilmente un *senhal* di tipo provenzale, tenendo anche conto che i tre sonetti attribuiti a questo personaggio rivelano un chiaro gusto provenzaleggiante.



Prototipo di poesia civile

Questa è forse la canzone più celebre di Guittone d'Arezzo. Per i suoi accenti morali e il suo tono solenne, può essere considerata il primo esempio di poesia civile italiana (solo a partire da Dante e da Petrarca, tuttavia, questo genere troverà compiuta espressione).

Canzone per la rotta di Montaperti

Abi lasso, or è stagion de doler tanto è un compianto-lamento, scritto in seguito alla sconfitta subita dai Guelfi fiorentini nella battaglia di Montaperti del 1260 per mano dei fuoriusciti ghibellini, alleati, sotto la guida di Farinata degli Uberti, con i senesi e con Manfredi, figlio di Federico II (cfr. Dante, *Inferno*, X, 85-86). Fervente sostenitore della parte guelfa, l'autore rievoca la recente battaglia dal punto di vista dei vinti, con tutta la passione politica, l'enfasi ideologica, lo sdegno, l'acredine, l'ironia e la nostalgia di cui la sua poesia è capace. La disfatta dei Guelfi rappresenta infatti, per lui, la disfatta stessa di Firenze, della pace e della giustizia.

Schema metrico: canzone, in sei stanze di 15 versi (13 endecasillabi, 2 settenari); la fronte (due piedi di 4 versi ciascuno), con rime ABBA, CDDC; la sirma (7 versi indivisi), con rime EFGgFE; il congedo è strutturato come la sirma; tutte le stanze, tranne il congedo, sono *capfinidas*.

Ahi lasso, or è stagion de doler tanto
a ciascun om che ben ama Ragione,
ch'eo meraviglio u'¹ trova guerigione,
ca morto no l'ha già corrotto e pianto,
5 vedendo l'alta Fior² sempre granata³
e l'onorato antico uso romano⁴
ch'a certo pèr, crudel forte villano,
s'avaccio ella no è ricoverata:
ché l'onorata sua ricca grandezza
10 e 'l pregio quasi è già tutto perito
e lo valor e 'l poder si desvia.
Oh lasso, or quale dia⁵
fu mai tanto crudel dannaggio audito?
Deo, com'hailo soffrito,
15 deritto pèra e torto entri 'n altezza?

Altezza tanta èlla sfiorata Fiore
fo, mentre ver' se stessa era leale,
che ritenèa modo imperiale,
acquistando per suo alto valore
20 provinci' e terre, press'o lunge, mante;
e sembrava che far volesse impero
sì como Roma già fece, e leggero
li era, c'alcun no i potea star avante.
E ciò li stava ben certo a ragione,
25 ché non se ne penava per pro tanto,
como per ritener giustizi' e poso;
e poi folli amoroso
de fare ciò, si trasse avante tanto,
ch'al mondo no ha canto
30 u' non sonasse il pregio del Leone.⁶

Ahimè, ora è il momento di soffrire a tal punto per ogni uomo che ami la Giustizia, che io mi chiedo meravigliato (*ch'eo meraviglio*) dove (*u'*) trovi conforto (*guerigione*), senza che (*ca*) la sofferenza e il pianto non l'abbiano già ucciso (*morto*), quando vedo la nobile Firenze sempre fruttifera e la sua onorata e antica consuetudine romana che di sicuro stanno morendo (*ch'a certo pèr*), cosa crudele e assai vergognosa (*villano*), se presto (*avaccio*) essa non viene soccorsa: perché la sua potente grandezza degna d'onore e il prestigio sono già quasi del tutto scomparsi e il valore e il potere si allontanano da lei (*si desvia*). Ahimè, quando fu mai udita una sventura tanto crudele? Dio, come hai tollerato che la giustizia muoia e trionfi l'ingiustizia?

Vi fu (*fo*) tanta grandezza nella (*èlla*) sfiorita Firenze, finché fu leale verso se stessa, che aveva un aspetto imperiale, conquistando, per il suo grande valore e molte province e terre vicine e lontane; e sembrava che volesse costituire un impero così come già fece Roma, e le (*li*) era facile, poiché (*c'*) nessuno la (*i*) poteva superare. E ciò le spettava certamente di diritto, poiché non si dava pena per il proprio vantaggio tanto quanto (*como*) per mantenere giustizia e pace; e poiché (*poi*) fu per lei (*folli*) piacevole fare ciò, si spinse tanto avanti che al mondo non vi è un angolo (*no ha canto*) dove non risuonasse il valore di Firenze.

1. *u'*: latinismo (*ubi*).

2. *Alta Fior*: il giglio, simbolo di Firenze, qui per metonimia indica la città stessa; il termine è considerato femminile come in provenzale e in siciliano.

3. *granata*: da *granare*, che significa "mettere semi, fruttificare".

4. *l'onorato... romano*: secondo alcune leggende, Firenze

poteva vantare origini romane; il mito della grandezza di Roma, caro alla cultura medievale, è accolto anche da Dante (*Convivio*, I, III, 4; *Inferno*, XV, 76-77; *Paradiso*, XV, 124-126).

5. *dia*: giorno; forma provenzale e siciliana.

6. *Leone*: sullo stemma di Firenze, detto il "Marzocco", è raffigurato un leone che nella zampa destra tiene uno scudo col giglio.

Leone, lasso, or no è, ch'eo li veo
 tratto l'onghie e li denti e lo valore,
 e 'l gran lignaggio⁷ suo mort'a dolore,
 ed en crudel pregiò[n] mis' a gran reo.
 35 E ciò li ha fatto chi? Quelli che sono
 de la schiatta gentil sua stratti e nati,
 che fun per lui cresciuti e avanzati
 sovra tutti altri, e collocati a bono;⁸
 e per la grande altezza ove li mise
 40 ennantîr sî, che 'l piagâr quasi a morte;⁹
 ma Deo di guerigion feceli dono,
 ed el fe' lor perdonò;¹⁰
 e anche el refedier poi,¹¹ ma fu forte
 e perdonò lor morte:
 45 or hanno lui e soie membre conquise.¹²

Conquis'è l'alto Comun fiorentino,
 e col senese in tal modo ha cangiato,
 che tutta l'onta e 'l danno che dato
 li ha sempre, como sa ciascun latino,
 50 li rende, e i tolle il pro e l'onor tutto:¹³
 ché Montalcino av' abattuto a forza,
 Montepulciano miso en sua forza,
 e de Maremma ha la cervia¹⁴ e 'l frutto;
 Sangimignan, Pog[gl]iboniz' e Colle
 55 e Volterra e 'l paiese a suo tene;
 e la campana¹⁵, le 'nsegne e li arnesi
 e li onor tutti presi
 ave con ciò che seco avea di bene.
 E tutto ciò li avene
 60 per quella schiatta che più ch'altra è folle.¹⁶

Foll'è chi fugge il suo prode e cher danno,
 e l'onor suo fa che vergogna i torna,
 e di bona libertà, ove soggiorna
 a gran piacer, s'aduce a suo gran danno
 65 sotto signoria fella e malvagia,
 e suo signor fa suo grand' nemico.¹⁷

Ahi (*lasso*), ora non è un Leone, poiché io le vedo strappate (*tratto*) le unghie e i denti e la potenza, e [vedo] la sua nobile stirpe uccisa con dolore e messa in una crudele prigione con grande ingiustizia (a *gran reo*). E chi le ha fatto ciò? Quelli che sono discesi (*stratti*) e nati dalla sua nobile stirpe, che furono, grazie a lei (*per lui*), resi potenti e privilegiati più di tutti gli altri e collocati in posizione prestigiosa; e a causa della grande altezza dove [Firenze] li collocò, insuperbirono tanto che la ferirono quasi a morte; ma Dio le fece dono della guarigione ed ella li perdonò; e ancora la ferirono di nuovo in seguito, ma [essa] fu forte e risparmiò loro la morte: ora hanno sconfitto lei e le sue membra.

È sconfitto il prestigioso Comune fiorentino, e ha scambiato le parti con quello senese a tal punto che [quest'ultimo] gli restituisce (*li rende*) tutta la vergogna e il danno che [Firenze] gli ha sempre inflitto, come sa ogni italiano, e le toglie tutto il vantaggio e l'onore: perché [Siena] ha abbattuto Montalcino con la forza e conquistato (*miso en sua forza*) Montepulciano, e riceve un tributo e una rendita dalla Maremma; tiene in suo potere (*a suo tene*) San Gimignano, Poggibonsi, Colle Val d'Elsa, Volterra e il contado (*paiese*); e ha preso (*presi ave*) la campana, le insegne, le armi (*arnesi*) e tutti gli arredi, con ciò che insieme (*seco*) vi era di buono. E tutto ciò le (*a Firenze*) accade a causa di quella stirpe che è folle più di ogni altra.

Folle è chi abbandona il suo vantaggio e cerca (*cher*) il danno, e fa sì che il suo onore si muti (*i torna*) in vergogna, e da una buona libertà, in cui si trova con grande piacere, si riduce, con proprio grave danno, sotto un dominio perfido (*fella*) e malvagio e sceglie come suo signore il suo grande nemico.

7. e 'l gran lignaggio: allusione alle più nobili famiglie fiorentine, i cui componenti, dopo Montaperti, furono trucidati e imprigionati. È evidente, nell'intera canzone, l'intento di contrapporre la grandezza passata della città con la decadenza presente.

8. Quelli... bono: perifrasi che indica i Ghibellini, contro i quali Guittone si scaglia.

9. ennantîr... morte: il poeta allude alla prima cacciata dei Guelfi da Firenze (1248); il verbo *ennantîr* è di origine provenzale.

10. ma Deo... perdono: nel 1251 fu stipulata una pace, che si dimostrò di breve durata, fra Guelfi e Ghibellini.

11. el refedier poi: allusione alla congiura ghibellina del 1258.

12. or... conquise: a seguito, appunto, della sconfitta dei

Guelfi a Montaperti.

13. e col senese... l'onor tutto: la rivale Siena, che si schierò a fianco dei Ghibellini, approfittò della vittoria per impossessarsi dei territori che erano stati di Firenze; segue l'elenco dei comuni sottomessi da Siena e sottratti all'influenza fiorentina.

14. la cervia: la cerva era il simbolo del tributo di vassallaggio pagato a Firenze dagli Aldobrandeschi, signori della contea di Santafiora in Maremma.

15. campana: la Martinella, campana di guerra (per dare ordini) sottratta da Siena a Firenze, in segno di trionfo.

16. schiatta... folle: i Ghibellini.

17. Foll'è... nemico: la follia di una parte di fiorentini sta nell'aver preferito affidare la propria città agli stranieri e ai senesi piuttosto che renderla libera.

A voi che siete ora in Firenze dico,
 che ciò ch'è divenuto, par, v'adagia;
 e poi che li Alamanni¹⁸ in casa avete,
 70 servite-i bene, e fatevo mostrare
 le spade lor, con che v'han fesso i visi,
 padri e figliuoli aucisi;
 e piacemi che lor dobiate dare,
 perch'ebber en ciò fare
 75 fatica assai, de vostre gran monete.

Monete mante e gran gioi' presentate
 ai Conti e a li Uberti¹⁹ e alli altri tutti
 ch'a tanto grande onor v'hano condutti,
 che miso v'hano Sena in podestate;²⁰
 80 Pistoia e Colle e Volterra fanno ora
 guardar vostre castella a loro spese;²¹
 e 'l Conte Rosso²² ha Maremma e 'l paiese,
 Montalcin sta sigur senza le mura;
 de Ripafratta temor ha 'l pisano,
 85 e 'l perogin che 'l lago no i tolliate,²³
 e Roma vol con voi far compagnia.
 Onor e signoria
 adunque par e che ben tutto abbiate:
 ciò che disiavate
 90 potete far, cioè re del toscano.

Baron lombardi e romani e pugliesi
 e toshi e romagnuoli e marchigiani,
 Firenze, fior che sempre rinovella,
 a sua corte v'apella,
 95 che fare vol de sé rei dei Toscani,
 dapoi che li Alamani
 ave conquisi per forza e i Senesi.

A voi che state ancora a Firenze dico che
 ciò che è accaduto, a quanto sembra
 (*par*), vi piace; e poiché avete i Tedeschi
 in casa, serviteli bene e fatevi (*fatevo*)
 mostrare le loro spade, con le quali vi
 hanno ferito i visi e ucciso padri e figli;
 e mi fa piacere che dobbiate dare loro
 del vostro denaro in gran quantità (*de*
vostre gran monete), dato che impiega-
 rono molta fatica nel fare ciò.

Gran quantità di monete (*monete man-*
te) e preziosi gioielli (*gioi'*) offrite ai
 Conti Guidi e agli Uberti e a tutti gli altri
 che vi hanno condotto ad un onore tan-
 to grande che hanno messo Siena in vo-
 stro potere; Pistoia, Colle Val d'Elsa e
 Volterra fanno sorvegliare le vostre for-
 tezze a loro spese; e il Conte Aldobran-
 dino possiede la Maremma e il contado,
 Montalcino sta sicura senza le mura di
 protezione; il pisano ha paura del castel-
 lo di Ripafratta, e il perugino [teme] che
 gli sottraiate il lago Trasimeno, e Roma
 vuole allearsi con voi. Dunque pare che
 voi abbiate onore, potere e ogni altro
 bene (*ben tutto*): potete fare ciò che de-
 sideravate, cioè diventare i signori della
 Toscana.

Baroni lombardi, romani, pugliesi, toscan-
 ni, romagnoli e marchigiani, Firenze, fio-
 re che sempre si rinnova, vi chiama alla
 sua corte, poiché vuole diventare signo-
 ra della Toscana, dopo che ha sconfitto
 con la forza i Tedeschi e i Senesi.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

18. li Alamanni: sono le truppe mercenarie di Manfredi, alleate con i Ghibellini e con Siena; si noti l'ironia nell'invito, rivolto ai fiorentini, a ricompensare i soldati tedeschi per aver ucciso i loro concittadini.

19. Conti e Uberti: potenti famiglie ghibelline.

20. che... in podestate: sarcastico rovesciamento della realtà: Siena non è affatto in potere di Firenze.

21. Pistoia... a loro spese: continua il rovesciamento antifrastico, che caratterizza anche i versi seguenti fino alla fine della canzone.

22. Conte Rosso: Aldobrandino degli Aldobrandeschi.

23. de Ripafratta... tolliate: Pisa ha conquistato il castello di Ripafratta, sottraendolo a Firenze, e Perugia i territori del lago Trasimeno.

Linee di analisi testuale

Due parti

Escluso il congedo, la canzone è suddivisa in due parti di pari lunghezza, ma differenti per toni, immagini e contenuti.

Compianto

a. La prima (vv. 1-45), con gli accenti patetici del compianto (il cui modello è il *plahn* provenzale), rievoca il glorioso passato di Firenze (*onorato antico uso romano*, v. 6) in opposizione alla situazione attuale della città; nella seconda e nella terza stanza, in particolare, il tema è sviluppato attraverso le metafore del Fiore (v. 16) e del Leone (v. 30), desunte dallo stemma fiorentino (cfr. nota 6).

Polemica

b. La seconda parte (vv. 46-90), con tono polemico e sarcastico, illustra il presente della città vincente, prima puntando l'attenzione sulla vergogna per la sconfitta ad opera di Siena, poi rivolgendosi ironicamente ai Ghibellini, che hanno causato la disfatta per interessi personali, infine rivendicando sarcasticamente *onor* e *signoria* ai fiorentini. All'apice del dileggio e della tensione drammatica, nel congedo, l'autore invita i baroni d'Italia a proclamare la supremazia di Firenze sulla Toscana.

Passione e ideologia

La posizione di Guittone è chiaramente condizionata da ragioni ideologiche. La canzone non rappresenta i fatti oggettivamente, ma alla luce di un giudizio storico e morale fondato su presupposti politici. Nonostante ciò, il discorso di Guittone non è di portata meramente campanilistica, ma si richiama a valori superiori: l'amarezza per la sconfitta di un ideale a causa d'interessi privati.

Lessico e sintassi

È soprattutto l'alto profilo retorico-formale a conferire ai temi quel tanto d'ufficialità che li stacca dalla faziosità ideologica e li indirizza verso la poesia civile.

Sotto il profilo lessicale, è da notare l'intreccio fra latinismi, provenzalismi, francesismi e siciliani, spie evidenti dei modelli poetici e culturali di Guittone; risaltano in particolare alcuni termini di origine francese, quali *dannaggio* (v. 13), *mante* (v. 20), *ennantûr* (v. 40), *v'adagia* (v. 68) ecc.

Figure retoriche

Sotto il profilo sintattico, i periodi sono in genere lunghi, ricchi di subordinate e iperbatì: il discorso ha perciò un'andatura sostenuta e solenne.

Sotto il profilo stilistico, le figure retoriche sono presenti in numero davvero considerevole: esclamazioni (*Ahi lasso...*, v. 1; *Oh lasso...*, v. 12; *Deo...*, v. 14; *Leone...*, v. 31), interrogazioni retoriche (*fu mai... audito?*, v. 13; *com'hailo sofrito...?*, vv. 14-15; *E ciò li ha fatto chi?*, v. 35), parallelismi e antitesi (*deritto pèra e torto entri...*, v. 15; *li rende, e i tolle...*, v. 50; e *suo signor fa suo grand' enemigo*, v. 66), perifrasi (*quella schiatta che più ch'altra è folle*, v. 60), chiasmi (*Monete mante e gran gioi'*, v. 76), dittologie (*corrotto e pianto*, v. 4; *cresciuti e avanzati*, v. 37; *fella e malvagia*, v. 65) e trinomie (*l'onghie e li denti e lo valore*, v. 32).

Metrica

Dal punto di vista metrico, infine, Guittone utilizza la tecnica provenzale della *capfinidura*, in base alla quale in principio d'ogni stanza (tranne che nel congedo) viene ripreso il termine conclusivo della strofa precedente. Questo espediente permette una connessione più chiara fra i contenuti e rappresenta un esercizio di riconosciuta abilità tecnica. Le qualità formali sono in luce anche nell'estrema varietà delle rime: ricche (*Ragione/guerigione*, vv. 2-3; *valore/dolore*: vv. 32-33; *fiorentino/latino*, vv. 46-49, ecc.), equivoche (*forza/forza*, vv. 51-52), siciliane (*ora/mura*: vv. 80-83), ecc.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Rileggi attentamente il testo e le note di cui è corredato. Poi riassume il contenuto informativo in non più di 15 righe.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Rileggi le *Linee di analisi testuale* e rispondi in maniera sintetica alle seguenti domande (max 5 righe per ciascuna risposta):
 - a. Dopo quale importante evento è stata composta la canzone?
 - b. Quali sono i temi delle tre strofe iniziali?
 - c. Ritieni obiettiva la posizione di Guittone? Perché?

1^a
Prova

Redazione di una recensione

3. Dopo esserti documentato sulla battaglia di Montaperti, scrivi (per il giornale dell'Istituto) una recensione di questa canzone di Guittone, illustrandone in sintesi i contenuti, i riferimenti storici e i caratteri stilistici. Non superare le due colonne di metà foglio protocollo.

3^a
Prova
A

Trattazione sintetica di argomenti

4. Rileggi la canzone e le relative *Linee di analisi testuale*; quindi tratta sinteticamente il seguente argomento, con opportuni riferimenti al testo (max 20 righe):
La canzone di Guittone, primo esempio di poesia civile italiana.



La tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli

Il sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera* fa parte di una tenzone tra Guido Guinizzelli e Bonagiunta Orbicciani. Il secondo accusa il primo di oscurità ed esagerato intellettualismo: offre così un esempio diretto di come sono recepite dai contemporanei le innovazioni poetiche di Guinizzelli.

Schema metrico: sonetto, con rime ABAB, ABAB, CDE, CDE.

Voi, ch'avete mutata la mainera¹
 de li plagenti ditti de l'amore²
 de la forma dell'esser là dov'era,³
 per avansare⁴ ogn'altro trovatore,
 5 avete fatto como la lumera,
 ch'a le scure partite dà sprendore,⁵
 ma non quine ove luce l'alta spera,⁶
 la quale avansa e passa di chiarore.
 10 Così passate voi di sottigliansa,⁷
 e non si può trovar chi ben ispogna,
 cotant' è iscura vostra parlatura.⁸
 Ed è tenuta gran dissimigliansa,⁹
 ancor che 'l senno vegna da Bologna,¹⁰
 traier canson per forza di scrittura.¹¹

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

1. la mainera: letteralmente, lo stile.

2. de li plagenti... amore: per Contini l'espressione significa "degli eleganti componimenti amorosi".

3. de la forma... era: dalla forma che essi avevano.

4. avansare: superare.

5. como... sprendore: come la luce che illumina le parti scure. Si confronti quest'immagine con quella contenuta nel sonetto *La splendente luce, quando apare* di Chiaro Davanzati (pagg. 136-137).

6. l'alta spera: il sovrano celeste. Un tempo, si credeva che tale espressione si riferisse a Guittone d'Arezzo; si è ora più propensi a pensare che si tratti di Chiaro Davanzati: al nome di questi, cultore dello stile *leu* (*li plagenti ditti dell'amore*), alluderebbe infatti il *chiarore* del v. 8 (Gorni).

7. di sottigliansa: per l'intellettualismo.

8. non... parlatura: non si riesce a trovare chi possa spiegare (*ben ispogna*), tanto è oscuro il vostro discorso (*parlatura*, gallicismo). *Ben ispogna* è espressione tecnica che si riferisce all'esegesi biblica, più precisamente all'*expositio*.

9. è... dissimigliansa: è considerata una grande stravaganza. Il termine *dissimigliansa* deriva dal provenzale *desemblan*, che significa "strano".

10. ancor... Bologna: benché la sapienza (*senno*) giunga da Bologna. Si allude alla tradizione universitaria della città.

11. traier... scrittura: per Contini l'espressione significa "comporre una canzone (*traier canson*) estraendola a forza (*per forza*) dai testi o *auctoritates*."

Linee di analisi testuale

Critica alla nuova mainera e a Guinizzelli

Mentre le quartine sviluppano il motivo generale della critica alla nuova poetica stilnovistica (*Voi, ch'avete mutata la mainera*, v. 1), le terzine circoscrivono le ragioni di tale accusa, puntando contro la *sottigliansa* (v. 9) e l'artificioso fondamento filosofico (*traier canson per forza di scrittura*, v. 14) dell'opera di Guinizzelli.

Tra ironia
e parodia

Al di là dell'elemento tematico (che dà un'idea della ricezione di Guinizzelli ai suoi tempi), è interessante il gioco linguistico, permeato di ironia pungente e spinto talvolta verso la parodia. Nella prima strofa, il poeta schernisce il linguaggio astratto e filosofico di Guinizzelli attraverso l'espressione *de la forma dell'esser là dov'era*. Nella seconda, ironizza sulla sua *lumera* che dà splendore a *le scure partite* (v. 6), ma non riesce ad "avansare" ... *l'alta spera* (cfr. nota 6). Nella terza, passando dal te-

Un saggio
silenzio

ma della luce a quello dell'oscurità, riconosce a Guinizzelli la prerogativa di superare gli altri poeti solo per sterile intellettualismo (la *lumera* si trasforma in *iscura parlatura*): in altre parole, il poetare del bolognese non dà luce, ma aumenta le *scure partite*, perché richiede, per essere interpretato, gli stessi mezzi usati per l'esegesi biblica (*ben ispogna*, infatti, è espressione tecnica: cfr. nota 8). Nella quarta strofa, infine, Bonagiunta chiude ironicamente con il riferimento alla tradizione dotta e universitaria di Bologna, a cui contrappone l'incomprensibile astrattezza filosofica di Guinizzelli (v. 13).

La risposta di Guinizzelli

È interessante notare come il sonetto di risposta di Guinizzelli (qui di seguito riportato) non si scagli direttamente contro Bonagiunta, ma, attraverso una serie di massime d'ordine generale, sottolinea la naturale dissomiglianza tra gli ingegni, invitando ad un saggio ed eloquente silenzio.

Omo ch'è saggio non corre leggero,¹
ma a passo grada² sì com' vol misura:
quand'ha pensato, riten³ su' pensiero
infin a tanto che'l ver asigura.⁴

Foll'è chi crede sol⁵ veder lo vero
e non pensare che altri i pogna cura:⁶
non se dev'omo tener⁷ troppo altero,
ma dé guardar so stato⁸ e sua natura.

Volan ausel' per air di strane guise⁹
e han diverso loro operamenti,¹⁰
né tutti d'un volar né d'un ardire.¹¹

Dëo natura e 'l mondo in grado mise,¹²
e fe' dispari¹³ senni e intendimenti:¹⁴
perzò¹⁵ ciò ch'omo pensa non dé dire.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

1. **leggero**: senza riflettere, precipitosamente.

2. **a passo grada**: cammina a piccoli passi.

3. **riten**: tiene per sé.

4. **infin... asigura**: finché la verità non conferma il suo pensiero.

5. **sol**: solo lui.

6. **e non pensare... cura**: e non pensa che anche altri si sforzano di trovare la verità.

7. **se... tener**: avere un comportamento.

8. **so stato**: la propria condizione.

9. **Volan... guise**: volano uccelli in aria di varia natura.

10. **operamenti**: modo di fare, costume.

11. **né tutti... ardire**: non volano tutti alla stessa maniera né hanno tutti lo stesso ardimento.

12. **in grado mise**: ordinò in vari gradi.

13. **dispari**: disuguali.

14. **senni e intendimenti**: le capacità fisiche e intellettuali.

15. **perzò**: perciò.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Comprensione del testo

1. Leggi con attenzione il sonetto di Bonagiunta Orbicciani e riassume il contenuto informativo in non più di 7 righe.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Su quali elementi si appunta la critica di Bonagiunta Orbicciani? Motiva la tua risposta con precisi riferimenti al testo (max 5 righe).

1^a
Prova
B

Redazione di un'intervista

3. Rileggi attentamente il sonetto di Bonagiunta Orbicciani e la risposta di Guinizzelli riportata nelle *Linee di analisi testuale*. Poi elabora una scaletta in preparazione dell'intervista incrociata che immagina di fare ai due poeti. Elaborata l'intervista in modo che a ogni tua domanda seguano le due diverse risposte.

3^a
Prova
A

Trattazione sintetica di argomenti

4. Rileggi con attenzione il sonetto di Bonagiunta Orbicciani e le relative *Linee di analisi testuale*; quindi instaura un confronto con il sonetto *La splendente luce, quando apare* di Chiaro Davanzati, riflettendo in particolare sui seguenti termini: v. 6: *sprendore*; v. 7: *alta spera*. Rispondi in max 10 righe complessive.



Tra riprese e anticipazioni

In questo sonetto i richiami alla tradizione si intrecciano con spunti che sembrano precorrere sviluppi poetici successivi. Si possono considerare anticipazioni stilnovistiche, ad esempio, il motivo della donna come fonte di gioia o quello del paragone con le altre donne, che sono, però, anche riprese della poesia provenzale e siciliana. Lo stesso vale per i temi della "luminosità" e della rappresentazione pittorica dell'amata (cfr. *Meravigliosamente* di Jacopo da Lentini, pagg. 26-27).

Schema metrico: sonetto, con rime ABAB, ABAB, CDC, DCD.

La splendente luce¹, quando apare,
 in ogne scura parte dà chiarore;²
 cotant'ha di vertute³ il suo guardare,⁴
 che sovra tutti gli altri è 'l suo splendore:

5 così madonna mia face⁵ alegrare,
 mirando lei, chi avesse alcun dolore;
 adesso⁶ lo fa in gioia ritornare,
 tanto sormonta e passa il suo valore.⁷

10 E l'altre donne fan di lei bandiera,⁸
 imperadrice d'ogni costumanza,⁹
 perch'è di tutte quante la lumera;¹⁰
 e li pintor la miran per usanza¹¹
 per trare asempro di sì bella cera,¹²
 per farne a l'altre genti dimostranza.¹³

La splendente luce del sole, quando appare, dà chiarore ad ogni zona buia: il suo luminoso aspetto (*il suo guardare*) ha una potenza così grande, che il suo splendore è superiore a ogni altro:

così la mia signora fa rasserenare, quando la si guarda, chi fosse addolorato: subito lo fa ritornare allegro, tanto la sua potenza supera e sorpassa (ogni cosa).

E le altre donne fanno di lei un simbolo, l'imperatrice di ogni buon uso cortese, poiché è la luce di tutte quante:

e i pittori sono soliti (*per usanza*) osservarla per trarre una copia (*asempro*) di un aspetto (*cera*) così bello, per farlo conoscere agli altri.

da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

1. La splendente luce: la luce del sole. Esempi di *splendente* utilizzato come quadrisillabo si trovano nel siciliano Mazzeo di Rico (*Sei anni ho travagliato*, v. 14), nel *Laudario Cortonese* (*O Maria*, v. 27) e nella canzonetta anonima *Rosa aulente e splendente*.

2. in ogne... chiarore: si confronti, per questa immagine, il v. 6 della poesia *Voi, ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta Orbicciani (pag. 108).

3. vertute: potenza, forza.

4. il suo guardare: il suo aspetto.

5. face: fa.

6. adesso: subito (gallicismo).

7. tanto... valore: tanto la potenza di madonna (*il suo valore*) supera e sorpassa (ogni altra cosa).

8. bandiera: emblema.

9. costumanza: comportamento cortese.

10. lumera: luce (gallicismo).

11. per usanza: sono soliti.

12. per trare... cera: per trarre una copia (*asempro*) d'aspetto tanto bello.

13. farne... dimostranza: farlo conoscere.

Linee di analisi testuale

Nelle quartine

Temi e simmetrie

I vv. 1-8 sono occupati da una similitudine simmetricamente distribuita fra le due quartine: come la luce del sole sottrae il mondo alle tenebre (prima quartina), così la *lumera* della donna dà gioia ad ogni uomo addolorato (seconda quartina). Speculare è anche la disposizione degli elementi tematici e lessicali: nei primi due versi delle quartine vengono presi in considerazione gli effetti dell'astro e quello della donna sul mondo esterno (si notino le simmetrie *splendente luce* /

Nelle
terzine

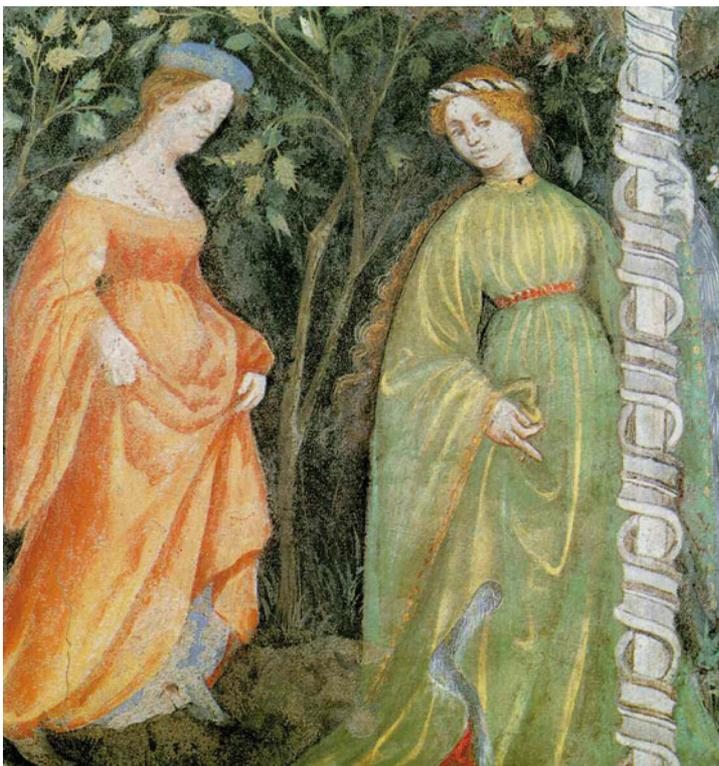
Temi e
immagini
non originali

madonna mia, dà chiarore / face alegrare e ogni scura parte / alcun dolore), mentre negli ultimi due ne viene descritta la comune potenza, assoluta ed incomparabile (cfr. *vertute/valore, sovra tutti gli altri / tanto sormonta e splendore/valore*).

Le terzine sviluppano questi temi, ma concentrandosi solo sulla figura dell'amata: essa è tanto "luminosa" e bella (*lumera*, v. 11) da essere scelta come modello di comportamento (*l'altre donne fan di lei la bandiera...*) e canone artistico (vv. 12-14).

Riprese provenzali e siciliane

È d'obbligo ricordare che i motivi e le immagini del sonetto non sono originali, ma provengono dalla tradizione provenzale e siciliana. I termini *imperadrice* e *costumanza* (v. 10) richiamano, infatti, il contesto della corte, mentre il tema del pittore che ritrae la dama deriva direttamente da Jacopo da Lentini (cfr. *Meravigliosamente*, alle pagg. 26-27, o *Madonna, dir lo voglio*). Chiaro Davanzati – come dice Contini – conduce, da questo punto di vista, una *griglia amministrazione ordinaria* [...] *del patrimonio cortese in accezione media e divulgativa*, concentrando le forze sul costante esercizio metrico-retorico o, talvolta, sulla scelta di temi originali (l'utilizzo, ad esempio, di figure dei bestiari, come nei sonetti *Come la tigre nel suo gran dolore* e *Come il castoro, quando egli è cacciato*).



Particolare del mese di aprile.
Trento, Castello del
Buonconsiglio.

Lavoro sul testo

1^a
Prova
A

Analisi del testo

1. Leggi con attenzione il sonetto di Chiaro Davanzati e analizzalo dal punto di vista stilistico-formale, ricercando in particolare le figure retoriche e motivandone l'utilizzo da parte dell'autore.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

2. Individua i temi salienti del sonetto di Davanzati e spiega come sono disposti nel testo (con precisi riferimenti ai versi). Elabora un breve scritto che non superi le 6 righe.

3^a
Prova
B

Quesiti a risposta singola

3. Rileggi con attenzione il sonetto e le relative *Linee di analisi testuale*; rifletti sui rapporti fra l'autore e le tradizioni poetiche provenzale e siciliana. Rispondi quindi ai seguenti quesiti:
 - a. Che cosa richiamano i termini *imperadrice* e *costumanza*?
 - b. Da dove proviene il tema del pittore che ritrae la donna?
 - c. Qual è l'opinione di Contini in merito alle tematiche di questo sonetto?

Concetti chiave

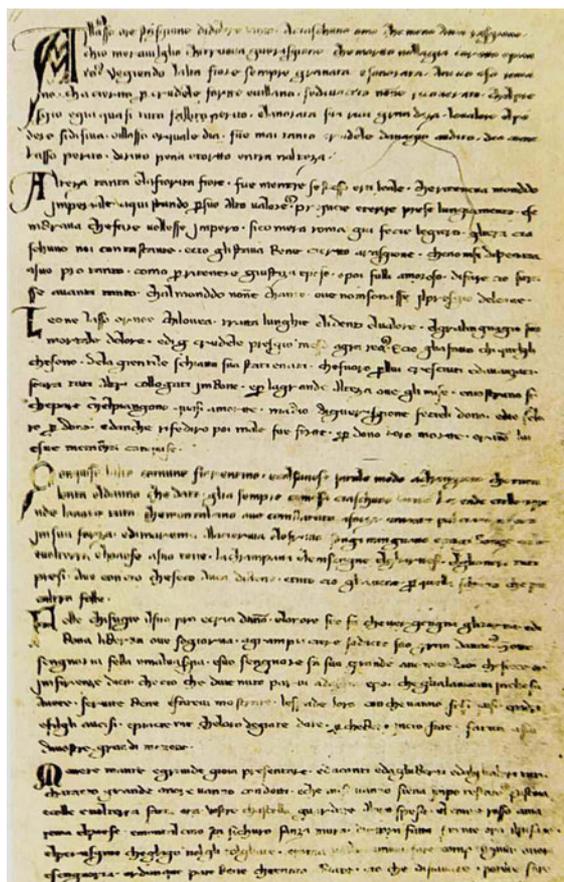
La letteratura religiosa. Le più antiche testimonianze in volgare giunte fino a noi sono soprattutto in versi e trattano temi religiosi e morali. Ne sono espressione i testi scritti in volgare umbro intorno alla figura di **Francesco d'Assisi** (1181 ca – 1226), a sua volta autore del **Cantico di Frate Sole** (1224-1226). In una prosa ritmica scandita da assonanze e ripetizioni, il *Cantico* celebra le lodi di Dio tramite ogni creatura. Il richiamo ai *Salmi* e ai canti liturgici latini si accompagna a un linguaggio chiaro e semplice, adatto al destinatario cui è rivolto: il popolo dei credenti che auspica un rinnovamento da parte della Chiesa del tempo. La tensione al superamento della realtà terrena è invece testimoniata dalle **Laude di Jacopone da Todì** (1230 ca – 1306), scritte anch'esse in volgare umbro. In alcune di esse la natura e persino il corpo umano sono visti come ostacoli sul cammino verso Dio (cfr. *O Signor, per cortesia*); altre laude rappresentano il dolore per la Passione e la morte di Cristo, come *Donna de Paradiso*, che anticipa il genere della sacra rappresentazione.

La Scuola siciliana. Presso la **corte di Federico II** (1220-1250) si forma un ceto di funzionari amministrativi che si dedicano anche alla poesia. Grazie alla curiosità intellettuale dell'imperatore e alla sua apertura a differenti orizzonti culturali, nella *Magna Curia* siciliana confluiscono apporti latini, bizantini, arabi, ebraici e normanni, ma forte è soprattutto il legame con la cultura provenzale: Federico II ospita infatti molti trovatori, in fuga dalla Provenza a seguito della crociata contro gli Albigesi.

I siciliani riprendono il **tema amoroso**, trattato secondo i canoni cortesi e provenzali, e perfezionano l'aspetto formale e metrico dei componimenti, che assume grande importanza in seguito all'abbandono dell'accompagnamento musicale. La **canzone** è organizzata in modo più rigoroso, mentre il **sonetto** sembrerebbe un'invenzione originale, forse proprio di **Jacopo da Lentini** (1210-1260 ca), il più famoso dei poeti della Scuola siciliana. Altri importanti esponenti di tale tendenza sono **Stefano Protonotaro** (secolo XIII) e Pier della Vigna (1180-1249). Solitamente si accosta loro anche **Cielo d'Alcamo**, di cui ci è giunto un solo componimento, *Rosa fresca*

alulentissima, dal tono più popolaresco e scanzonato rispetto alle altre liriche della scuola.

La lirica toscana. Con la fine della dinastia sveva anche la Scuola siciliana si estingue; nella seconda metà del Duecento l'asse culturale si sposta così in Toscana, dove la **società comunale** manifesta una grande vivacità. Le principali figure sono **Guittone d'Arezzo** (1235 ca – 1294), Bonagiunta Orbicciani (1225 – 1290 ca), Chiaro Davanzati e Compiuta Donzella: oltre che alla tematica amorosa, i loro componimenti si rivolgono a **questioni morali, civili e politiche**, dato l'attivo coinvolgimento di questi poeti nella vita comunale della propria città.



Guittone d'Arezzo, *Canzone dopo la rotta di Montaperti. Da De varie romanze volgare*, XIII secolo. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Esercizio di sintesi

3^a
Prova
C

Indica con una "x" le risposte corrette.

1. Il *Cantico di Frate Sole*
 a. è stato composto in una sola occasione. b. è frutto di varie rielaborazioni.
 c. è opera di vari autori. d. è stato scritto originariamente in latino.
2. Il tema centrale della ballata *O Segnor, per cortesia* di Jacopone da Todi è
 a. il dolore provocato da un amore non corrisposto. b. il desiderio di morire.
 c. l'amore voluttuoso. d. il desiderio di sofferenza.
3. Secondo Jacopone da Todi il peccato più grave dell'uomo è
 a. la violenza. b. aver ucciso Gesù.
 c. aver paura della sofferenza e della morte. d. l'invidia per le ricchezze altrui.
4. In *Donna de Paradiso* Jacopone rappresenta la Vergine come
 a. una creatura eccezionale. b. la madre di tutti gli uomini.
 c. una madre che soffre per il proprio figlio. d. un personaggio austero e distaccato.
5. In *Meravigliosamente* di Jacopo da Lentini l'amore
 a. è una visione. b. è frutto di un'esperienza reale.
 c. ha implicazioni religiose. d. lascia il posto alla delusione.
6. In *Amor è un[o] desio che ven da core* l'autore
 a. dà una precisa definizione dell'amore.
 b. dà una definizione filosofica, ma non precisa, dell'amore.
 c. ricorre a perifrasi e metafore per suggerire che cos'è l'amore.
 d. si concentra su una sorta di "fenomenologia" dell'amore.
7. Nello stesso sonetto il poeta afferma che l'innamoramento è prodotto
 a. dal cuore. b. dagli occhi.
 c. dalla bocca. d. dall'immaginazione.
8. La canzone *Pir meu cori alligrari* di Stefano Protonotaro sviluppa il motivo
 a. dell'amore non ricambiato. b. del tradimento d'amore.
 c. del ritorno alla gioia d'amore. d. della vanità dell'amore e della vita.
9. Nella stessa canzone, *alligranza* è un termine che proviene
 a. dalla lingua d'oc. b. dal siciliano.
 c. dalla lingua d'oïl. d. dal toscano.
10. In *Rosa fresca aulentissima* Cielo d'Alcamo
 a. inventa il genere della *pastorella*. b. esaspera le differenze sociali fra donna e uomo.
 c. rinnova il modello trobadorico. d. descrive un amore mistico.
11. In *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* Guittone d'Arezzo
 a. non lascia trasparire la propria posizione politica.
 b. è dispiaciuto e preoccupato per la sconfitta dei Guelfi.
 c. cerca di fare un'analisi politica oggettiva.
 d. sottolinea le colpe dei Ghibellini.
12. *Voi, ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta Orbicciani è
 a. un omaggio a Dante. b. una critica a Guinizzelli.
 c. una parodia della poesia siciliana. d. un'esaltazione della poesia stilnovistica.
13. *La splendente luce, quando apare* di Chiaro Davanzati è
 a. un sonetto con motivi e immagini del tutto originali.
 b. un sonetto che anticipa temi stilnovistici.
 c. una canzone che ispirerà gli stilnovisti.
 d. una canzone che riprende motivi della poesia provenzale.