

Grazia M. Lisma

Una nota a rilievo nelle forme della Scuola Poetica Siciliana.
Madonna, dir vo voglio: l'icona di un transito

Questa nota prende spunto dalla recente pubblicazione, presso la collana “I Meridiani” dell’editore Mondadori, de *I poeti della scuola siciliana*,¹ opera in tre volumi promossa dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani e recante le firme di autorevolissimi filologi quali Roberto Antonelli per il primo volume dedicato al Notaro Giacomo da Lentini, Costanzo Di Girolamo per il secondo, che comprende i poeti della corte di Federico II, e Rosario Coluccia per il terzo, che assembla i poeti Siculo-toscani. Novità di assoluta rilevanza risulta essere l’edizione critica e commentata dell’intero *corpus* dei poeti siciliani e siculo-toscani.² Sono 337 i componimenti che i manoscritti allestiti in Toscana sul finire del XIII secolo (il *Vaticano latino* 3793, il *Palatino* 418 e il *Laurenziano Rediano*) ci hanno lasciato: 42 le poesie di Giacomo da Lentini, 108 di altri Siciliani, 187 di Siculo-toscani. La successione degli autori ricalca, grosso modo, quella del codice *Vaticano latino* 3793.

Col suo ricco apparato di note e i rimandi contestualizzati ai poeti successivi, quest’opera si rivela inoltre uno strumento fondamentale per una migliore comprensione, a più livelli, delle origini della nostra letteratura. Ciò che in primo luogo ci preme sottolineare in questa sede, è infatti la nuova prospettiva che un’analisi più attenta delle fonti ci fornisce, il nuovo ruolo che, a distanza di secoli, viene riconosciuto alla poesia siciliana, non più, secondo una vecchia definizione di Gianfranco Contini, *lusus* aristocratico di un gruppo di notai e burocrati, minoritaria rispetto alla poesia provenzale e a quella che poi si svilupperà in Toscana con Bonagiunta e Guittone d’Arezzo, ma luogo consapevole di nuovi e fondamentali percorsi.

È proprio il Codice *Vaticano latino*, con la sua organizzazione macrotestuale per generi metrici, che, al di là del dato puramente cronologico, ci informa della posizione primaria che i «professionisti delle lettere», a fine sec. XIII, attribuivano agli

¹ *I Poeti della Scuola siciliana*, vol. I, *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli; vol. II, *I poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento a cura di C. Di Girolamo; vol. III, *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento a cura di R. Coluccia, Mondadori, Milano 2008.

² Sino a ora l’intero *corpus* era disponibile solo in forma frammentaria in antologie ormai datate o commentate in maniera assai scarna. Cfr. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, 2 voll.; B. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll., Firenze 1962-1964.

autori Siciliani. E lo stesso Dante riconosce il primato linguistico e poetico ai *doctores illustres* d'Italia, che avevano operato alla corte di Federico II e scritto in quel volgare «illustre, cardinale, regale e curiale» che egli considerava espressione della grande poesia: «cosicché tutto ciò che a quel tempo producevano gli italiani più nobili d'animo vedeva dapprima la luce nella reggia di quei sovrani così insigni; e poiché la sede del trono regale era la Sicilia, ne è venuto che tutto quanto i nostri predecessori hanno prodotto in volgare si chiama siciliano: ciò che anche noi teniamo per fermo e che i nostri posteri non potranno mutare».³

È ancora una volta una scelta formale ad inquadrare il Notaro Giacomo da Lentini come il fondatore del nuovo modo di «fare poesia». Giacomo apre infatti sia la prima parte del *Vaticano*, relativa alle canzoni, sia la seconda parte, che ospita i sonetti. Ma ancora, Giacomo è riconosciuto come caposcuola della poesia duecentesca, prima dagli stessi autori della Scuola, e ne sono prova le sue innumerevoli citazioni nelle opere di Piero della Vigna, Iacopo Mostacci, Ruggeri d'Amici, Rinaldo d'Aquino e Re Giovanni, e la continua corrispondenza che li interessava, e dai poeti che lo succedono: «Giacomo sarà il referente ideologico principale, oltre che di un altro notaio, Bonagiunta Orbicciani, e di Guido Guinizzelli [...], di un nutrito gruppo di rimatori fiorentini [...], amico e corrispondente di Brunetto Latini, il maestro di Dante; l'Alighieri, a sua volta, meno del suo grande maestro Cavalcanti nonché di Chiaro Davanzati e Monte Andrea, pur in parte “guittoniani” (particolarmente significativi però per il riuso straordinariamente fitto e continuo delle rime del Notaro), sarà comunque profondamente toccato dall'influenza linguistica e stilistica del Notaro e della tradizione che a lui fa capo»,⁴ tanto da menzionarlo, attraverso Bonagiunta da Lucca, nel canto XXIV del *Purgatorio*, come il primo dei tre “maestri” anteriori al Dolce Stil Novo: «O frate, issa vegg'io [...] il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo». Anche in questo caso è bene sottolineare come relativo sia il dato cronologico e di più profonda matrice il criterio di “classificazione” del compilatore del manoscritto e dei poeti che in qualche modo fecero di Giacomo un riferimento.

Restringendo il nostro campo di analisi, prendiamo proprio una canzone del Notaro, la prima del grande canzoniere *Vaticano*,⁵ come testimone di un momento

³ *De Vulgari eloquentia* I XII 4 (si cita la trad. di P. V. Mengaldo, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, II, Milano-Napoli 1979).

⁴ Cfr. R. ANTONELLI, *Introduzione a I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. LXIX.

⁵ «Ma ricopre un rango di eccellenza anche nell'antecedente comune col *Laurenziano*, sezione pisana [...] e quindi, con ogni probabilità, anche nell'archetipo comune a tutta la tradizione toscana per i Federiciani»: cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. 9; «È ben noto che i compilatori delle raccolte poetiche medievali (i “canzonieri”) erano attentissimi a come far iniziare le loro antologie, nella convinzione che proprio gli autori e i componimenti di apertura dessero il *la* all'intera raccolta, e anche in questo caso non c'è dubbio che chi ha promosso e organizzato il canzoniere V vedesse in *Madonna, dir vo voglio* un testo importante, emblematico, significativo, degno in tutti i sensi di godere del privilegio di inaugurare l'antologia»: F. BRUGNOLO, *Traduzioni poetiche nella Scuola siciliana*, in G. Peron (a cura di), *Premio “Città di Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica – 31-32-33*, Padova 2004, p. 271.

altamente significativo della nostra storia letteraria. *Madonna, dir vo voglio* «apre la serie delle citazioni “apule” illustri nel *De vulgari eloquentia* (I XII 8)»⁶ e costituisce un testo fondativo, un modello stilistico e linguistico per varie generazioni di poeti: «una piccola ma significativa spia: le due “canzoni-manifesto” del Dolce Stil Novo cavalcantiano e dantesco si aprono entrambe con una vistosa allusione (che è anche un implicito omaggio all’autore) all’*incipit* della canzone del Notaro, e precisamente ai suoi tre lessemi portanti: “(ma)donna”, “dire”, “voglio” (e subito dopo “amore”). Dante: “*Donne ch’avete intelletto d’amore / i’ vo’ con voi della mia donna dire*”; Cavalcanti: “*Donna me prega, perch’io voglio dire / d’un accidente ch’è sovente fero / ed è sì altero ch’è chiamato amore*».⁷

Ma, quel che apparentemente può sviare, *Madonna, dir vo voglio* è una traduzione, precisamente da una canzone di Folchetto di Marsiglia, *A vos, midontç, voill retrair’ en cantan*,⁸ ed è proprio su quest’aspetto e sulla sua valenza, che si focalizza il commento al testo di Furio Brugnolo,⁹ il quale sottolinea come anche la scelta della traduzione si inscriba in realtà in un progetto del tutto consapevole dell’autore. Lo stesso Brugnolo, dopo un accurato confronto col testo provenzale, che peraltro ci è giunto mutilo, può affermare, limitatamente alle prime due strofe, che si tratta di «una traduzione – una traduzione poetica, beninteso – e non una generica imitazione (o viceversa una mera trasposizione letterale)».¹⁰ Giacomo dunque decide di assumere e assimilare il modello provenzale, ovvero la tradizione della grande e prestigiosa lirica d’Oltralpe, per creare una forma del tutto nuova, un nuovo modello a sua volta, del cui significato erano pienamente coscienti i suoi contemporanei, letterati e copisti, e l’Alighieri stesso.¹¹ Le operazioni di sostituzione, taglio, emendamento, spostamento, che l’autore compie rispetto al testo di partenza, determinano un evidente dinamismo sintattico del testo stesso e vanno tutte nella direzione di una maggiore chiarezza e semplificazione, restituendoci, in alcuni casi, anche nuove interpretazioni dello stesso tema accolto dai trovatori: «in generale è lo stesso fenomeno amoroso che viene sottratto agli orpelli e alle convenzioni della personificazione analogica – il ‘dio’ Amore – per tornare ad essere una pura esperienza interiore»¹² (nello specifico: *l’amor*, v. 2, ma anche v. 17, e *namoramento*, v. 36 e v. 49; ma vediamo riproporre anche una personificazione retorica di stampo classico, vv. 72 e 77, alla quale rimanda, peraltro, il modello di Folchetto di Marsiglia). L’aspetto più nuovo e significativo è però quello metrico: «La canzone di Folchetto è a *coblas unissonans*, costruite su una fronte (o piedi) di quattro versi (*abba*), con una partizione pronta a sottolineare

⁶ R. ANTONELLI, *Introduzione a I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. XXXIV.

⁷ F. BRUGNOLO, *Traduzioni poetiche*, cit., pp. 272-273.

⁸ A. PILLET, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Niemeyer 1933.

⁹ F. BRUGNOLO, *Traduzioni poetiche*, cit., pp. 270-291.

¹⁰ *Ivi*, p. 275.

¹¹ Cfr. in proposito anche A. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma 1975, pp. 1-36; G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991² (1973¹), pp. 25-28.

¹² F. BRUGNOLO, *Traduzioni poetiche*, cit., p. 276.

l'unità nella differenza, grazie al contatto immediato stabilito [...]. Esattamente contrario il profilo metrico di *Madonna, dir vo voglio*, costruita su uno schema non solo mai usato nella lirica d'Oltralpe ma del tutto nuovo nella concezione [...]. La struttura è chiaramente visibile, "razionale", quasi "logica": esattamente quadripartita, con piedi a volte di quattro versi, i primi tre settenari e l'ultimo endecasillabo [...]. La nuova struttura, che non ha precedenti nella lirica provenzale né in quella francese antica crea «tutta una serie di nuovi rapporti e vincoli strutturali tra le parole, con conseguente esaltazione del loro valore espressivo»¹³ e del resto è Giacomo, com'è noto, l'inventore del sonetto, sviluppato sul genere delle *coblas esparsas* provenzali, ma con la coscienza di creare una struttura diversa, un componimento breve a forma fissa capace, peraltro, di accogliere nella poesia la rappresentazione dell'analisi dell'amore come fatto interiore e la nascita dell'«io lirico» (proprio nel momento in cui la scomparsa della musica dalla poesia si accompagna a una maggiore concentrazione sulla parola); allo stesso modo il suo gusto per la sperimentazione si era esplicato nella scelta e nell'uso di altre forme metriche totalmente assenti nei contemporanei, quali ad esempio il discordo provenzale.

Chiaro è dunque come il capofila della Scuola siciliana avesse voluto creare un "ponte" tra la più prestigiosa lingua poetica del Medioevo, e in particolare da un modello dell'autorevole trovatore Folchetto di Marsiglia,¹⁴ e la lirica successiva. È altresì interessante, più da vicino, come il testo in questione possa essere oggetto di studio in varie direzioni e fornirci l'occasione per diverse prospettive di analisi, illuminandoci, attraverso pochi esempi, sui movimenti che interessano gli albori della nostra lingua italiana. Il *topos dell'ineffabilità*¹⁵ (v. 18 *parire in detto*, in stretta connessione con Folchetto, v. 20 *cor [...] lingua* e vv. 33-36), la *dittologia sinonimica*,¹⁶ strumento tipico della lirica romanza delle origini (v. 64 *sospiro e piango*), saranno largamente usati nella poesia, ma accanto a un'elaborazione stilistica che porta anche a un preziosismo espressivo molto accentuato (al v. 8: accanto alla figura concettuale

¹³ *Ivi*, p. 277.

¹⁴ «Il trovatore forse più citato, da Giacomo in poi, nei poeti italiani del Duecento, un vero e proprio *auctor*. Quando [...] l'Alighieri dovrà indicare nel *Paradiso* (IX 67-108) il vertice della tradizione lirica romanza, il cerchio si chiude perfettamente: sarà Folchetto (e non più, come nelle opere precedenti, Giraut de Bornelh o Arnaut Daniel), ovvero proprio l'*auctor* sotto il cui segno si apre il *Vaticano*, a essere indicato come il nuovo vertice della poesia in volgare e dell'amore, unico poeta romanzo presente nel *Paradiso* e *figura* di Dante»: R. ANTONELLI, *Introduzione a I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. XXXV.

¹⁵ Di ascendenza scritturale (*II Cor* 12, 2-4) secondo Antonelli (il quale rimanda a *Scuola siciliana*, a cura di L. Morini, in C. SEGRE - C. OSSOLA [dir.], *Antologia della poesia italiana I. Duecento-Trecento*, Torino 1997, pp. 25-101 e 948-956, e sottolinea come l'incapacità di esprimere i sentimenti sia in pensiero che in parole sia già presente in Raimbaut d'Aurenga): cfr. GIACOMO DA LENTINI, in *I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. 21; e, in generale, G. BORRIERO, *Il topos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica*, in «Medioevo Romanzo» 23.1 (1999), pp. 21-65.

¹⁶ Sulla dittologia sinonimica nei Siciliani cfr. W.TH. ELWERT, *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani» 2 (1954), pp. 152-177.

dell'*ossimoro* troviamo anche la *paronomasia*) alcune espressioni, di carattere fortemente realistico, si estingueranno nell'esperienza degli autori stilnovisti (vv. 37-38 «sì com'omo in prudito / lo cor mi fa sentire»).

Uno sguardo al lessico ci permette di individuare, come ci aspettiamo, *latinismi*, *provenzalismi* (es. v. 16 *amistà*, v. 23 *coralmente*) e *francesismi* (es. v. 25 *aluma*, v. 42 *om*, v. 47 *blasmare*, v. 54 *periglioso*), ma anche *sicilianismi* o, in generale, tipi meridionali, di vastissima diffusione (v. 32 *spica e non ingrana*).¹⁷ L'esame fono-morfologico rileva inoltre diverse forme tipiche del siciliano (es. v. 2 *priso*, v. 6 *miso*,¹⁸ v. 21 *zo*, 'ciò', uno dei sicilianismi che non superano lo spartiacque del '200 e sono ormai avvertiti come arcaici dai poeti del '300, v. 24 *aio*, v. 31 *saccio*,¹⁹ v. 39 *quito*,²⁰ v. 64 *crio*,²¹ v. 78 *ca*, congiunzione subordinativa meridionale che si alterna con *co*).

Accenniamo, infine, come alcune parole si cristallizzeranno nella letteratura italiana per diversi secoli e come, invece, altre abbiano in parte mutato il loro significato originario stabilizzandosi in una sola accezione. Per il primo caso ricordiamo, al v. 16, il già citato provenzalismo *amistà*, (derivante da una forma del latino tardo *amicitate(m), secondo meccanismi di evoluzione tipici del provenzale) che si è mantenuta fino all'Ottocento insieme alla variante *amistate*. Anche *periglio*, v. 42, è un francesismo che troviamo attivo in poesia fino a tutto l'Ottocento (l'esito atteso sarebbe stato PĒRĪCULUM > *pericchio). Per il secondo caso invece, il provenzale *coralmen* al v. 26, che riprende il *tan coralmen* di Folchetto, ha assunto oggi un'accezione solo positiva ("cordialmente"), ma storicamente veniva usato accanto a parole connotate anche negativamente, con un significato più vicino a "profondamente" (da CŌR - CORDIS). Al v. 52 troviamo invece *fortuna*, qui nel senso di "fortunale", "tempesta" ma ancora *vox media*, nell'accezione di "destino, sorte favorevole o sfavorevole" in Pier della Vigna e di "sorte favorevole, destino propizio" o "patrimonio, ricchezza" in Dante.²² Le *voces mediae* hanno poi quasi sempre precisato il

¹⁷ «fa la spiga, ma non granisce, non mette chicchi'. Il tema dell'amore fruttuoso, molto fortunato anche in Italia, dipende forse dalle Scritture (*Mt* 13, 18-23, *Mc* 4, 14-20, *Lc* 8, 11-5), adattato in ambito cortese sin da Marcabruno e frequentato nelle laudi, fra cui la vicinissima e quasi contrastiva, *Salve, salve virgo pia* (n. 16 del *Laudario di Cortona*) 25 "in [te] l'amor fior' e grana": cfr. GIACOMO DA LENTINI, in *I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, p. 28.

¹⁸ La forma siciliana avrebbe dovuto essere *misso, con doppia sibilante. Se abbiamo *miso*, forma che viene poi ereditata dalla tradizione poetica (ed è uno dei sicilianismi che vengono largamente accolti anche in Toscana), è per interferenza della forma di perfetto MĪSI > *misi*, che crea una forma di participio perfetto analogica.

¹⁹ Secondo una forma tipicamente meridionale (< SAPIO, passato dal sig. class. di "ho sapore" a quello di "sapere"). In siciliano e nei dialetti meridionali il gruppo - P+J - > affricata palatale sorda.

²⁰ Sic. semidotto.

²¹ < *crēdeo (lat. cl. CREDO). Sic. Ē > i; - DJ - > j. Ctjio → crio. La forma "crēio", al v. 68 è un incrocio tra "crio" e CRĒDO (lat.), è assente in Toscana ed è da attribuire alla fase siciliana del testo (influenzabile dal latino e dal provenzale ma non dal toscano).

²² Cfr. M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, s.v. *Fortuna*, in M. CORTELAZZO - M. CORTELAZZO (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1999², p. 605.

loro significato; in questo caso *fortuna* si è stabilizzato nel significato di “buona fortuna”, ma alcuni derivati hanno ancora valore negativo, es. *fortunale* (ancora oggi sopravvive dunque la duplicità del significato). Simile è il caso di *ventura* al v. 70, qui “triste sorte” e “destino, sorte” in Dante. In Rustico di Filippo (1300 c.a.), il modo «ci è dirizzata la ventura», sembra preludere al significato di “buona ventura”, ma l’analisi semantica del termine è ancora soggetta a discussione. Nelle lingue romanze, specialmente in Francia e in Italia con interferenze non sempre discernibili, complicate dalla presenza di un composto *adventura*, si sono sviluppati dall’unico ceppo i due sensi di “sorte, caso” e di “avventura, accidente”.²³

Un’ultima nota critica riguarda un problema testuale ai vv. 27-30, e precisamente l’interpretazione del v. 29, «eo sì fo per long’uso», secondo la lezione di Antonelli, il quale accoglie la versione dei manoscritti tranne il *Palatino*, che reca «ed eo già [...]». Riportiamo il brano in questione: «La salamandra audivi / che ’nfra lo foco vivi stando sana; / eo sì fo per long’uso, / vivo ’n foc’amoroso».²⁴

È proprio la lezione del *Palatino* che convince invece Luca Serianni, il quale interpreta: «ed io già da molto tempo vivo in mezzo al fuoco amoroso» (vv. 29-30). Due ragioni sosterebbero la sua tesi: la prima, più debole, riguarda la maggiore congruenza stilistica: ci aspettiamo infatti che il parallelismo sia giocato sullo stesso verbo *vivi* (v. 27) / *vivo* (v. 30); accettando invece «eo sì fo» il paragone sarebbe disarticolato in due predicati diversi. Un’altra, più solida: nel siciliano antico la prima persona del presente indicativo del verbo “fare” era soltanto FĀCĪO > *fazzo* (*faccio* col consueto travestimento dei copisti toscani). Secondo una verifica fatta dallo stesso Serianni *faccio* è forma tipica del siciliano e per molto tempo anche della poesia (come prescrivevano ancora i grammatici ottocenteschi, riservando l’uso di *fo* alla prosa). Attraverso una ricerca sulla LIZ,²⁵ risulta che i poeti siciliani usano solo *faccio* (7 volte), e mai *fo*.²⁶ Dunque *fo* (forma toscana, da una base lat. volg. ridotta *fao) non risulta attestato nel siciliano antico, per cui non è facilmente giustificabile come appartenente a Giacomo da Lentini, ma piuttosto a un copista che da ed «eo già» sia passato a «eo sì fo», alterando l’antigrafo. *Fo* sarebbe perciò un errore in quanto i copisti avrebbero potuto toscaneggiare *fazzu* in *faccio*.

²³ Per l’uso medievale di *ventura* “sorte” (buona o cattiva, come fortuna, almeno fino al Cinquecento) e per le interferenze con *avventura* cfr. E. PASQUINI in *Enciclopedia dantesca*; R. M. RUGGIERI, *Avventura, ventura: il termine e il concetto*, in «Paideia» 28 (1973), pp. 3-14.

²⁴ GIACOMO DA LENTINI, ne *I poeti della Scuola siciliana*, cit., vol. I, pp. 11-12.

²⁵ P. STOPPELLI - E. PICCHI (a cura di), *Letteratura Italiana Zanichelli, LIZ 4.0. CD-ROM della letteratura italiana*, Bologna 2001.

²⁶ Sarebbe opportuno però un riscontro anche sulla prosa: l’unico testo che presentasse il presente indicativo di FARE alla prima persona, cioè l’HISTORIA di Enea, volgarizzata da Antimo di Capua, presenta solo *faccio*. Per questi riferimenti e altri brevi accenni sulla grammatica storica, si considerino i lavori che Luca Serianni porta avanti da più di un decennio presso il Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari dell’Università di Roma “La Sapienza”; cfr. anche L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma 2001.