

La formazione dell'italiano letterario. Aspetti della tradizione / traduzione poetica nel Duecento

Michelangelo PICONE
Universität Zürich

1. Si è soliti ripetere che Dante è il padre della lingua italiana. L'affermazione, al di là dell'enfasi retorica, assume un significato storico preciso: Dante è l'autore che ha dato alla lingua italiana, in un periodo in cui questa era ancora in formazione, la piena coscienza delle sue potenzialità stilistiche e artistiche. Un simile scopo è stato raggiunto non solo praticamente, attraverso la composizione in lingua di *sì* della *Commedia* (un'opera che rappresenta la totalità dell'esperienza umana, e quindi la totalità linguistica che la esprime), ma anche teoricamente, per mezzo del trattato latino del *De vulgari eloquentia* (dove si dimostra la perfezione del volgare italiano nel contesto dei volgari romanzi). Naturalmente quello di Dante è il gesto originario che ogni grande scrittore compie nel momento stesso in cui si accinge a creare la sua opera; egli deve trovare una lingua capace di articolare il suo pensiero, in grado cioè di dare forma concreta e comunicabile al suo mondo fantastico, alla sua interiorità. Trovare una lingua per Dante, così come per Shakespeare o Cervantes, per Manzoni o Proust, significa non accettare supinamente l'una o l'altra possibilità linguistica che gli si presenta davanti, bensì imprimere in una lingua culturalmente affermata il segno della propria personalità, il marchio del proprio genio.

Il problema linguistico diventa pertanto un problema stilistico. La lingua che Dante ricerca è in fondo il proprio stile: uno stile però che lo identifichi come un poeta italiano che trasmette il suo messaggio a un pubblico definito dai confini geografici della penisola. Come noto, l'attenzione che Dante rivolge a questo problema linguistico-stilistico è continua attraverso la sua opera. Egli lo dibatte al livello sia filosofico (nel *De vulgari eloquentia* e nel primo libro del *Convivio*) sia operativo (ad esempio nel xxv capitolo della

Vita Nuova, o nel xxvi canto del *Paradiso*), giungendo a conclusioni che sono spesso diverse, quando non apertamente discordanti fra di loro. Così, alla posizione “classicista” assunta nel trattato latino, si contrappone la posizione nettamente “anti-classicista” difesa nel poema italiano. Se nel *De vulgari eloquentia* Dante dimostra (come dice già il titolo) l’eloquenza del volgare, il fatto cioè che le lingue moderne (in particolare l’*ydioma tripharium*, che comprende il provenzale, l’antico francese e l’italiano) possono innalzarsi alla nobiltà retorica e stilistica delle lingue classiche (il latino e il greco); nella *Commedia* invece egli proclama la superiorità del volgare italiano sul latino, la capacità cioè della lingua moderna di esprimere una realtà soprannaturale (religiosa e spirituale) rimasta inaccessibile alla lingua classica¹. Si spiegano in questo modo alcuni dei nodi ideologici e strutturali più decisivi del poema sacro: la sostituzione di Virgilio con Beatrice nella guida del poeta-pellegrino, l’imposizione fatta agli *auctores* di tacere sul tema della nuova metamorfosi cristiana («Taccia Lucano .../ Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio»), la condanna di Ulisse per la sua *hybris* conoscitiva, etc. Alla *imitatio* dei classici, preconizzata nel trattato latino, si sostituisce insomma l’*aemulatio* promossa nel poema italiano². Al di là della divergenza sulla modalità di ricezione dell’antico, rimane comunque costante il riconoscimento dantesco del fatto che i volgari romanzi, e in particolare l’italiano, hanno conquistato lo *status* di lingue letterarie, e sono quindi equiparate alle lingue letterarie per eccellenza, quelle classiche. Ma risalta anche la consapevolezza che la letterarietà delle nuove lingue si fonda sull’*auctoritas* dei poeti che le hanno usate. La formazione della lingua letteraria coincide per Dante con la storia della tradizione poetica³.

Nel *De vulgari eloquentia* Dante individua l’esistenza di una tradizione poetica in lingua di *sì*: una tradizione che inizia con la Scuola siciliana della prima metà del Duecento, continua con i poeti bolognesi e fiorentini della fine del secolo, per arrivare allo stesso Dante. Ma se Dante trova una lingua letteraria italiana con una sua storia alle spalle, i poeti che lo hanno preceduto («nostri predecessores») questa lingua se la sono dovuta inventare, l’hanno dovuta creare. È quello che Dante implicitamente riconosce quando afferma che «quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur» (I xii 2). Prima dell’italiano

¹ Si rinvia per questa problematica a Picone 1979: 1-26 (si tratta del capitolo intitolato “Lingua e poesia”).

² Per i rapporti fra Dante e la cultura classica si vedano ora i saggi raccolti in Iannucci 1993.

³ Per la “linguistica” dantesca sono decisive le ricerche di Mengaldo 1978 e di Corti 1981 e 1983: 75-112.

letterario c'è stato dunque il siciliano letterario: abbiamo cioè lo sforzo di un gruppo di poeti gravitanti attorno alla corte siciliana di Federico II di elaborare uno strumento linguistico con ambizioni supra-regionali, capace di rappresentare una realtà non locale ma nazionale, di descrivere un mondo legato non alla vita pratica ma a quella intellettuale e spirituale. È proprio di questa creazione di una lingua letteraria italiana nel Duecento che vorrei qui occuparmi, cercando di focalizzare meglio i fattori linguistici e culturali che ne hanno condizionato il processo formativo, e favorito lo sviluppo storico e l'affermazione artistica⁴.

2. L'italiano letterario nasce in un secolo ricchissimo di esperienze linguistiche. Il Duecento può essere in effetti considerato un secolo crocevia per quanto riguarda le lingue: lingue scritte e lingue orali, lingue di cultura e lingue d'uso, lingue elitarie e lingue popolari, comunque lingue che si confrontano fra di loro, che lottano per conquistare un pubblico più vasto, per affermarsi sul piano sociale e culturale. Vediamole queste lingue nella loro posizione gerarchica e nelle loro relazioni reciproche⁵.

Al posto più elevato nella scala linguistica duecentesca troviamo naturalmente il latino: la lingua degli *auctores* studiati nelle scuole, ma anche la lingua della cultura scientifica, filosofica e teologica appresa nelle Università. Lingua, oltre che del più alto sapere, del più alto potere religioso e civile, di cui si servono sia la Chiesa, per catechizzare i propri fedeli, sia l'Impero, per governare i propri sudditi. Lingua quindi universale e unitaria, come sono universali e unitarie le istituzioni che la utilizzano⁶.

Al polo opposto rispetto al latino si situa la lingua parlata dal popolo, il volgare nelle sue molteplici e particolari realizzazioni regionali. Si tratta di una lingua d'uso, priva di ogni prestigio letterario, impiegata da un ceto sociale medio-basso, oltre che per la comunicazione quotidiana, per trasmettere anche delle esperienze culturali (di ordine soprattutto didattico e religioso) all'interno del ristretto circuito della regione o della città in cui quella lingua è parlata. È questo lo spazio occupato da quelli che noi oggi chiamiamo "dialetti": la «ytala silva» intricata e confusa delle parlate locali

⁴ La bibliografia relativa alla formazione dell'italiano letterario è ovviamente sterminata; mi limito ad indicare qui i lavori più significativi e informativi: Schiaffini 1975: 35-66, Terracini 1976: 175-204, Baldelli 1993, Coletti 1993: 5-55; manca per la poesia italiana delle origini uno studio organico paragonabile a quello di Schiaffini 1969 per la prosa. Per il contesto panromanzo si veda il suggestivo libro di Chaytor 1966.

⁵ Per un panorama delle lingue impiegate nell'Italia del Duecento si ricorra a Monteverdi 1954: 3-18 e a Elwert 1970: 18-56.

⁶ Per la posizione occupata dal latino nei confronti delle lingue romanze emergenti si veda ora Alessio 1993.

della penisola che Dante metaforicamente attraversa nei capitoli xi-xv del primo libro del *De vulgari eloquentia*, alla ricerca della «panthera» profumata, cioè del volgare eccellente e illustre (di quello che noi oggi chiamiamo “italiano letterario”). La spinta che sta dietro la limitata affermazione di queste lingue regionali è il bisogno avvertito in modo sempre più intenso dai laici di acculturarsi, di accedere cioè ad un sapere che fino ad allora era stato prerogativa dei chierici, di coloro che sapevano il latino. Si formano così varie tradizioni poetiche, la cui capacità di irradiazione non supera l’ambito di comprensione delle lingue che usano: quella didattico-morale del Nord Italia (dalla Milano di Bonvesin da la Riva alla Verona di Giacomino e alla Genova dell’Anonimo), quella religiosa dell’Italia centrale (la poesia laudistica che dall’Umbria di S. Francesco si diffonde nelle regioni vicine), per non parlare della poesia giullaresca che, proprio per il suo mimetismo linguistico, riesce a propagarsi in tutta la penisola. Con questa produzione poetica, se da un lato si riesce a raggiungere i settori sociali meno sofisticati intellettualmente, ma ugualmente desiderosi di avvicinarsi alla mensa dei sapienti, dall’altro lato si rimane ben al di qua dell’ideale linguistico dell’italiano letterario. E Dante non manca di stigmatizzare questo fatto nel suo trattato latino⁷.

Accanto al latino e ai volgari regionali hanno libera circolazione nell’Italia duecentesca altre lingue: lingue non indigene, ma di importazione straniera. Esse sono l’occitanico e l’oitanico: due lingue che nei rispettivi paesi di origine, il Sud e il Nord della Francia, avevano già raggiunto lo *status* di lingue letterarie. Vediamo infatti che l’occitanico si impone, alla fine del secolo precedente e nella prima metà di questo, nelle grandi corti feudali del Nord e del Centro dell’Italia (a Saluzzo, a Monferrato, nella Lunigiana dei marchesi Malaspina, nella Ferrara degli Este, nella Treviso dei Da Romano, etc.). La rapida diffusione dell’occitanico è dovuta al grande prestigio culturale raggiunto da questa lingua nel campo del genere lirico. I trovatori sono stati infatti i primi in Europa che hanno saputo creare una tradizione lirica alta in lingua volgare: lirica sia personale, di argomento amoroso (la *canso*), sia impegnata socialmente, di carattere politico (il *sirventes*). Ad esportare questa produzione lirica in Italia sono all’inizio gli stessi trovatori, soprattutto dopo che la crociata albigese ha distrutto il loro ambiente socio-culturale. Ben presto però si formano anche dei trovatori italiani: ci sono cioè poeti italiani che si servono della lingua d’oc nelle loro composizioni liriche

⁷ Un’attenta trattazione linguistica delle tradizioni poetiche italiane del Duecento si può trovare in Paccagnella 1993: 147-70; si veda anche Bologna 1987 e 1995: 459-86. Per l’opposizione lingua/dialetto si rinvia invece a Roncaglia 1985 e a Stussi 1993: 3-13. Il quadro dell’Italia dialettale fino a Dante è magistralmente schizzato da Vidossi 1956.

direttamente ispirate dai modelli trobadorici. È questo il caso di Sordello, Lanfranco Cigala, Rambertino Buvaelli, e altri⁸.

Se l'occitanico viene importato in Italia come lingua della tradizione lirica, l'oitanico viene importato invece come lingua della tradizione romanzesca, di argomento sia antico (la *matière de Rome*), sia moderno (la *matière de France e de Bretagne*). Una tradizione che si esprime non più in poesia, come quella occitanica, ma in prosa. Bisogna infatti ricordare la grande mutazione romanzesca avvenuta nella prima metà del Duecento in Francia: il trasferimento cioè del *roman courtois*, in distici di *octosyllabes*, nei romanzi ciclici, scritti appunto in prosa; il passaggio insomma da Chrétien de Troyes al *Lancelot-Graal* e al *Tristan en prose*. Sarà proprio nel labirinto di questi affascinanti romanzi in prosa che si perderà la Francesca dantesca, lettrice sofisticata culturalmente, anche se poco accorta spiritualmente. Sulla scia del grande successo riservato al romanzo francese in prosa si pone un'opera scritta in Italia alla fine del secolo e intitolata *Le devisement dou monde*, più nota come il *Milione*: il suo autore, Rustichello da Pisa (che in precedenza aveva messo insieme, sempre in lingua d'oil, una compilazione di materia bretone intitolata *Livre du roy Meliadus*), racconta qui i viaggi avventurosi di Marco Polo in Oriente. Oltre che per le «prose di romanzi», l'oitanico si afferma in Italia come lingua della divulgazione enciclopedica (basti pensare al *Tresor* di Brunetto Latini, il maestro di Dante), così come della cronaca cittadina (come dimostrano le *Estoires de Venise* di Martin da Canal)⁹.

Ho detto che l'oitanico diventa in Italia la lingua del romanzo in prosa; devo però subito fare una precisazione e una correzione. Nell'Italia settentrionale infatti, più precisamente nell'area padana, comincia ad affermarsi alla fine del Duecento, e fiorisce nel corso del Trecento, una letteratura epica (di argomento prevalentemente carolingio) scritta in forma non prosastica ma poetica (nella lassa epica, già usata dalle *chansons de geste*). La lingua impiegata è un ibrido fra il francese e il dialetto veneto. Si tratta, in effetti, di una lingua oitanica nel suo impianto fondamentale, mescolata però (nella fonetica, nella morfologia e nel lessico) col volgare parlato nelle regioni in cui questa letteratura si diffonde, cioè col dialetto veneto o più genericamente padano. Decisiva appare a questo proposito la testimonianza di Lovato Lovati, che in una sua epistola latina del 1287 racconta di aver assistito a Treviso ad uno spettacolo giullaresco in cui si

⁸ Sulla diffusione della poesia trobadorica nell'Italia duecentesca si vedano, fra gli altri, Ugolini 1949, Roncaglia 1982: 105-47, Folena 1990: 1-137, Meneghetti 1992: 177-208.

⁹ Per il francese come lingua di cultura dell'Italia medievale resta ancora insostituibile il vecchio studio di Meyer 1904; più di recente ha affrontato l'argomento Renzi 1976: 563-82.

recitavano le gesta di Carlomagno: « ... celsa in sede theatri / Karoleas acies et Gallica gesta boantem / cantorem aspicio». Egli vede su un palco un cantore che declama le battaglie di Carlomagno e le gesta di Francia. Lovato fa anche attenzione alla lingua usata da questo cantore di piazza: «Francorum dedita lingue / carmina barbarico passim deformat hiatu». Il barbarico accento, che porta il giullare a deformare il testo della canzone, scritta in lingua francese, è ovviamente il dialetto da lui parlato quotidianamente, il veneto. Troviamo rappresentata qui la reazione di un uomo colto (Lovato, un giudice che si serve della lingua dell'élite intellettuale: il latino) davanti alla contaminazione di lingue diverse, inaccettabile non solo storicamente ma soprattutto culturalmente. Non si può infatti mescolare una lingua di nobile tradizione culturale, come il francese, con una parlata regionale rozza e grossolana, il veneto¹⁰.

3. È già nella Sicilia di Federico II e del suo successore Manfredi che il *quadro linguistico dell'Italia duecentesca or ora schizzato si delinea in modo coerente e preciso*. È in questo periodo infatti che il bilinguismo verticale (l'impiego diversificato della lingua di cultura e della lingua d'uso: il latino per le funzioni linguistiche alte, il volgare invece per quelle basse) viene ad essere potenziato grazie all'apporto di altre due lingue di enorme prestigio culturale: il greco con la sua paradigmatica tradizione letteraria e filosofica, e l'arabo con la sua consolidata tradizione scientifica. D'altro canto anche il bilinguismo orizzontale (l'appoggiarsi e il conformarsi del volgare siciliano sui volgari romanzi più affermati dal punto di vista letterario, nel tentativo di sprovincializzarsi) si trova ad essere per così dire istituzionalizzato all'interno della corte federiciana, dato il carattere internazionale di questa, e data anche la predominanza nella sua amministrazione dell'elemento francese¹¹.

Non è quindi un caso che proprio in questo ambiente plurilingue e multiculturale si venga a costituire la prima tradizione poetica italiana che per esprimersi non ricorre alla lingua regionale, elabora bensì una nuova lingua di cultura modellata sull'oitanico e soprattutto sull'occitanico, dà vita cioè a una lingua letteraria che diventerà a sua volta modello per i poeti delle generazioni successive, da Guittone fino a Dante e oltre. L'ispiratore di questa nascita linguistica, che ha del miracoloso, è lo stesso Federico II, come già Dante riconosce nel *De vulgari eloquentia*: è lui l'«*illustris heroe*» che attira attorno a sé gli «*excellentes animi Latinorum*», le personalità più insigni d'Italia, con lo scopo di creare una lingua illustre con la quale tutti gli italiani possano

¹⁰ Si vedano Renzi 1976: 583-89, Holtus 1989, Limentani 1992 e Segre 1995.

¹¹ Sulla Scuola siciliana si vedano Monteverdi 1954: 35-58, Frank 1955, Folena 1965, Roncaglia 1983, Di Girolamo 1993, Brugnolo 1995.

identificarsi (I xii 4). In effetti la formazione di una nuova lingua letteraria in volgare sembra rispondere all'ambizioso programma politico dell'imperatore svevo che, per contrastare alle mire universalistiche della Chiesa, sviluppa una cultura alternativa, non religiosa ma laica, scritta non in latino ma in volgare¹². Gli esecutori del programma di Federico II sono i suoi più stretti collaboratori politici, i suoi ministri e funzionari. Ad essi, di professione avvocati e notai, è data l'occasione, durante feste e ritrovi di corte, di trasformarsi in poeti d'amore, di comporre cioè canzoni, discordi e sonetti non nella lingua della testa e della ragione (il latino), ma in quella del cuore e del sentimento (il volgare). Ad essi, abituati a seguire il codice giuridico, è concesso talvolta di conformarsi al codice cortese e cavalleresco, di tenere cioè aperto sul proprio leggio, al posto del Digesto, le raccolte poetiche trobadoriche o i romanzi ciclici oitanici.

Sarà forse opportuno a questo punto fare qualche osservazione supplementare sul tipo di intellettuale a cui Federico II affida la realizzazione del suo progetto di lingua letteraria italiana ad imitazione di quelle già esistenti Oltralpe. Nella Sicilia federiciana non vige più la distinzione, valida in genere per l'Europa medievale, fra il *clericus* rappresentante di una conoscenza istituzionale universale (di tipo teologico e filosofico) trasmessa in latino, e il trovatore rappresentante di una conoscenza particolare e personale (di tipo retorico e stilistico) trasmessa in volgare. Il poeta della Scuola siciliana infatti cumula nella sua persona le due forme di conoscenza fino ad allora separate: egli è al tempo stesso *clericus* e trovatore¹³. Si pensi al caso sintomatico di Pier della Vigna, il logoteta dell'impero e una delle voci poetiche più significative alla corte di Federico II. Che cosa vuol dire "logoteta"? È importante capire il senso di questa espressione, poiché in essa si cela la funzione stessa dell'intellettuale federiciano. Logoteta è colui che organizza il discorso del sovrano, che media quindi l'autorità imperiale. Ora il discorso autorevole dell'imperatore si articola sia sull'asse verticale dei rapporti ufficiali con altri stati e altri poteri, sia sull'asse orizzontale dei rapporti quotidiani con i sudditi. La mediazione del logoteta deve poter trasmettere questa autorità sia nelle comunicazioni ufficiali in latino sia in quelle quotidiane in volgare; autorità che solo l'obbedienza ai dettami della retorica e la profonda conoscenza delle tradizioni letterarie delle rispettive lingue possono garantire. Ecco quindi Pier della Vigna dimostrare un

¹² Studia con grande penetrazione il ruolo centrale avuto da Federico II nella formazione della Scuola siciliana Antonelli 1979: 70-108 e 1994; ma si vedano anche le opportune osservazioni di Bruni 1991: 71-89.

¹³ Cfr. Antonelli e Bianchini 1983: 171-86.

altissimo livello di sofisticazione linguistica e di raffinamento letterario tanto nelle sue *Epistole* latine (uno dei capolavori del secolo), quanto nella sua scarsa ma pregevole produzione in volgare¹⁴.

Il poeta siciliano lo possiamo dunque definire come un intellettuale organico, perfettamente inserito nella società in cui opera. È un *clericus* al servizio del potere politico, che si compiace a tempo debito di assumere il ruolo di poeta di corte. La stabilità socio-economica, che gli è garantita dall'attività amministrativa, gli consente di guardare all'altra attività, quella poetica, con la più grande autonomia. Se egli fa lo scrittore di prosa latina per mestiere, compone invece *nugae* poetiche in volgare per vocazione. In altre parole, la poesia in volgare viene da lui praticata come strumento per conseguire non delle finalità estrinseche alla poesia stessa (il guadagno o la propria affermazione sociale), ma degli obiettivi intrinseci alla poesia: il raffinamento linguistico e retorico, il perfezionamento dei temi e motivi tradizionali, etc. Nel poeta federiciano si annulla così un'altra opposizione caratteristica della letteratura precedente: quella fra trovatore e giullare. Infatti il trovatore, di estrazione sociale di solito elevata (nobile, alto borghese o clericale), non cercava di ottenere la propria integrazione sociale e economica attraverso la poesia, così come erano costretti a fare i giullari, di provenienza sociale bassa e umile, e quindi marginali al sistema. Ora, una simile differenza di *status* sociale, che comportava un diverso approccio all'esercizio poetico (libero o utilitaristico), non ha più ragione di esistere nella corte federiciana, dato che il poeta è già integrato nel sistema, e di conseguenza non sente la necessità di strumentalizzare la poesia a scopi di autopromozione sociale¹⁵.

Riprendendo il filo del mio discorso, devo enfatizzare il fatto che il progetto federiciano di sviluppare in Italia una tradizione poetica, modellata su quella occitanica e oitanica, viene attuato non impiegando una lingua d'uso, nella fattispecie la parlata regionale siciliana, ma "inventando" apposta per l'occasione una lingua di cultura, quello che noi chiamiamo l'italiano letterario. È questo della lingua l'elemento che differenzia la tradizione della lirica siciliana da tutte le altre tradizioni poetiche formatesi nell'Italia del tempo, ad esempio quella didattico-morale o quella laudistica. Nella lirica siciliana il volgare regionale è solo il tronco fono-morfologico su cui si innestano un lessico e una sintassi derivati in massima parte dal provenzale e dal francese; nei poemetti didattici e nelle laude invece il volgare regionale

¹⁴ Sulla funzione svolta alla corte di Federico II da giudici e notai, e sulla posizione privilegiata occupata in essa da Pier della Vigna, ci sono pagine molto stimolanti in Kantorowicz 1976: 266-80 e *passim*.

¹⁵ Sull'opposizione trovatore / giullare verte il recente contributo di Meneghetti 1993.

fornisce non solo la base grammaticale, ma la stessa sostanza verbale. Pertanto se la lingua della lirica siciliana risponde ad esigenze artistiche e manifesta un'apertura supra-regionale e nazionale, la lingua invece dei poemetti didattici e delle laude ottempera a bisogni pratici e rimane circoscritta al territorio in cui è parlata. Ciò spiega la straordinaria forza di penetrazione della lirica siciliana al di là dei confini storici e geografici in cui è nata: forza che né la poesia didattica né la lauda hanno mai avuto. In effetti la lirica siciliana ha rappresentato nel panorama della letteratura duecentesca il principale elemento di coesione letteraria e di unificazione linguistica; ha permesso cioè il consolidamento di quella tradizione poetica italiana che poi, attraverso Dante e soprattutto Petrarca, diventerà dominante, arrivando fino a Leopardi e a Montale. Se oggi possiamo parlare di una letteratura italiana unitaria, che dal Duecento si continua fino all'epoca moderna, ciò è dovuto in grande misura al gesto fondatore di Federico II, alla sua volontà di dare una forma linguistica nuova, italiana, alla tradizione della lirica d'amore romanza.

4. Presento, in chiusura di queste mie considerazioni generali sulla formazione dell'italiano letterario, l'analisi puntuale di un testo poetico prodotto dalla Scuola siciliana. La mia scelta non poteva che cadere sulla canzone *Madonna, dir vo voglio* del Notaio Giacomo da Lentini; e questo per due ragioni principali. La prima è la sua posizione privilegiata all'interno del grande canzoniere Vaticano 3793, che si apre proprio con questo componimento. La seconda è la sua efficacia dimostrativa per la problematica qui discussa, dato che si tratta della riscrittura (almeno per le prime due strofi, le uniche tramandateci) di una *canço* di Folquet de Marselha, *A vos, midontç*. Il confronto fra testo siciliano e intertesto trobadorico ci permetterà di osservare concretamente il processo formativo della lingua letteraria italiana, avvenuto a contatto e per frizione con la lingua provenzale. La tradizione poetica italiana nasce insomma sotto il segno della traduzione linguistica, retorica e stilistica della letteratura in volgare più alta prodotta nel Medioevo: quella dei trovatori.

Ai fini del mio discorso basterà proporre un'analisi contrastiva della prima strofa della *canço* trobadorica e della canzone siciliana¹⁶. Il tema che esse svolgono è abbastanza topico nella lirica romanza: l'amore doloroso provocato dal fatto che il poeta, per la sua imperfezione, è incapace di

¹⁶ La mia analisi intertestuale si basa sui risultati ottenuti dai precedenti studiosi che si sono occupati di questo argomento: Torraca 1921: 497-9, Monteverdi 1971: 283-7, Roncaglia 1975, Folena 1991: 25-9, Meneghetti 1992: 161-3. Il testo della *canço* di Folquet de Marselha è citato secondo l'edizione Stonski 1910: 94-5, quello di Giacomo da Lentini secondo Contini 1960: 51-4.

raggiungere la donna amata, essere invece perfetto, che all'amore risponde con l'«orgoglio». Il poeta non può però rinunciare al suo amore, fonte di morte sì, ma anche di vita. Ma leggiamo in parallelo le due strofi:

<p>A vos, midontç, voill retrair' en cantan così m destreign Amors e men' a fre vas l'arguogll gran, e no.m aguda re, qe m mostras on plu merce vos deman,</p> <p>mas tan mi son li consir e l'afan qe viu quant muer per amor finamen.</p> <p>Donc muer e viu? Non, mas mos cors cocios</p> <p>mor e reuiu de cosir amoros</p> <p>a vos, dompna, c'ieu am tan coralmen;</p> <p>sufretç ab gioi sa vid' al mort cuisen, per qe mal vi la gran beutat de vos.</p>	<p>Madonna, dir vo voglio, como l'amor m'ha prisu inver' lo grande orgoglio che voi, bella, mostrate, e no m'aita,</p> <p>5 oi lasso, lo meo core, che 'n tante pene è miso che vive quando more per bene amare, e teneselo a vita.</p> <p>Donqua mor'u viv'eo?</p> <p>10 No; ma lo core meo more più spesso e forte che no faria di morte - naturale, per voi, donna, cui ama, più che se stesso brama,</p> <p>15 e voi pur lo sdegnate: amor, vostr'amistate - vidi male.</p>
---	--

Il confronto fra il modello e la copia ci permette di individuare subito delle differenze compositive, di ordine metrico e ritmico. Gli 11 versi (tutti *décasyllables*) del testo di partenza, diventano 16 versi (4 endecasillabi mescolati con 12 settenari) nel testo di arrivo. La misura ridotta dei settenari compensa così nella canzone del Notaio l'aumentato numero di versi. D'altro canto però all'uniformità metrico-ritmica della *canso* trobadorica risponde la varietà della canzone siciliana. Infatti le *coblas* di Folchetto, oltre che *unissonans* (le rime sono le stesse in tutte le *coblas*), sono monometriche (composte di versi della stessa misura), mentre quelle del Notaio sono *singulars* (le rime cambiano di stanza in stanza) e eterometriche (alternano endecasillabi e settenari). Inoltre, la *cobla* trobadorica si presenta come indivisa, mentre la stanza siciliana appare divisa in fronte (formata da due piedi di quattro versi ciascuno: tre settenari più un endecasillabo di chiusura) e sirma (formata di due volte anch'esse di quattro versi, con la stessa alternanza di settenari e endecasillabo finale). Altra differenza metrica è costituita dal numero delle rime: esse sono solo quattro nel testo provenzale, ma sono ben nove in quello siciliano. Più importante del rilievo quantitativo mi sembra però il rilievo qualitativo. Mentre nella *canso* trobadorica le parole in rima non sono marcate dal punto di vista tematico o narrativo, nella canzone siciliana invece le parole in rima appaiono inserite in un sistema e svolgono una funzione costruttiva. Si veda, ad esempio, la posizione rilevata che occupa

la prima rima «voglio» (v. 1) / «orgoglio» (v. 3), a caratterizzare rispettivamente il polo positivo e il polo negativo della *quête* erotica e poetica: la volontà di dire del poeta che si infrange contro la durezza sentimentale della donna. Oppure si osservi come l'altra coppia oppositiva, vita vs morte, centrale per lo sviluppo ideologico della canzone, si trovi insediata in ben quattro rime: «more» (v. 7), «morte» (rima interna del v. 12) vs «vita» (v. 8), «viv'eo» (v. 9). È possibile spiegare la maggiore complicazione della struttura metrica della canzone siciliana con la necessità di compensare la caduta della musica, elemento che era invece essenziale nella *canso* trobadorica¹⁷. Non avendo più l'accompagnamento musicale, la canzone siciliana deve trovare in se stessa, nella sua composizione letteraria, quella musicalità che non le viene data dall'esterno. Il fatto che la musica da esterna alla poesia diventi interna ad essa, viene a confermare un tratto caratteristico della nuova tradizione poetica italiana che sta nascendo: il suo accentuato formalismo.

Passando ora dall'analisi delle strutture formali a quella delle strutture del contenuto, è facile osservare che il Notaio, pur utilizzando lo stesso materiale verbale di Folchetto, pur traducendo la *canso* trobadorica nella propria lingua, sortisce effetti artistici più alti e raffinati, iniziando di fatto una nuova tradizione letteraria. Del tutto rivelatore è da questo punto di vista l'attacco della canzone: il Notaio mette in primo piano l'invocazione «Madonna» che, da inciso esplicativo («midontç» qualifica «vos», pronomi riferito alla donna), diventa il polo ricevente di tutta la comunicazione poetica. Mentre «midontç» è ancora metafora feudale, «madonna», invece, evoca in modo numinoso l'oggetto del desiderio. Un discorso analogo si può fare per la seconda parola del verso: «dir» del testo siciliano condensa e assolutizza la dittologia non sinonimica dell'intertesto provenzale («retrait(e)» si riferisce infatti al “dire in versi”, mentre «en cantan» allude alla musica che accompagna i versi). Dalla poesia musicata del trovatore si passa alla poesia musicale del poeta siciliano, con un forte incremento non solo stilistico ma anche ideologico. Anche al v. 2 il *décasyllabe* occitanico trova una nuova misura letteraria nel settenario siciliano: la dittologia «cosi m destreign ... e men' a fre» si riduce al conciso e potente «m'ha priso», con un mutamento del campo semantico. Alla metafora feudale usata da Folchetto (quella del cavallo che viene tenuto a freno dal cavaliere) succede la metafora venatoria preferita dal Notaio (quella dell'uccello che viene preso nella trappola del cacciatore). Oltre ad aggiornare il discorso poetico (conosciamo la passione teorica e pratica di Federico II per la caccia col falcone), oltre ad inserire nel testo

¹⁷ Sul “divorzio” della poesia lirica siciliana dalla musica si veda Roncaglia 1978; ma cfr. Pirrotta 1994: 13-21.

poetico una dimensione ludica, la nuova metafora contribuisce a dare un senso di maggiore ineluttabilità e inaggirabilità al fenomeno amoroso (senso che sarà poi captato e amplificato nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca). Anche qui dunque la traduzione apre nuovi varchi alla tradizione.

Da notare al v. 4 della canzone siciliana l'assenza del pronome "mi" davanti al verbo «mostrate» («qe:m mostras» è tradotto con «che voi ... mostrate»): ciò che assolutizza l'orgoglio della donna, rendendolo ipostatico. La donna è orgogliosa con tutti, non solo col poeta: diventa l'Orgogliosa per eccellenza. Dalla lirica personale e soggettiva del trovatore si passa così alla lirica di tipo più impersonale e oggettivo del poeta siciliano; una lirica quindi più filosofica, dato che cerca di spiegare, al di là dell'amore individuale e del fenomeno amoroso, l'amore in generale e l'essenza dell'amore. Importante la risemantizzazione imposta al sintagma «lo meo core» del v. 5, ripreso dal v. 7 del testo di partenza. Nel Notaio esso viene infatti a specificare quale sia veramente la parte del poeta colpita dall'orgoglio della donna: e questa parte è il cuore. Rispetto alla indistinzione di Folchetto, per il quale il soggetto rimane indifferenziato, il Notaio dal canto suo distingue all'interno del soggetto il cuore dal corpo: il primo direttamente coinvolto nell'esperienza dolorosa, il secondo indirettamente. Come viene detto ai vv. 6-8 (che traducono i vv. 5-6 della *canso*) il cuore è messo in una condizione così dolorosa dalla non corrispondenza della donna che vivendo muore, e morendo vive. La morte, ricevuta come ricompensa per il perfetto servizio amoroso, rappresenta infatti per il cuore l'unica forma di vita. Il Notaio accetta dunque il paradosso contenuto al v. 6 di Folchetto (che la morte sia uguale alla vita), solo lo rende più razionale, distinguendo la persona fisica del poeta dalla sua facoltà sentimentale. La morte amorosa è vita solo per il cuore, un'entità spirituale (che trova nell'amore la sua ragione di essere), non per il corpo, un'entità fisica (che, in quanto tale, non può vivere e morire al tempo stesso).

Fondamentale per l'interpretazione della canzone siciliana risulta il v. 9, nel quale si accampa la domanda centrale della strofa. Verso che va letto, a norma del corrispondente v. 7 del testo trobadorico («Donc muer e viu?»), «Donqua mor'e viv'eo?», con la congiunzione *e* al posto di *o*, che troviamo nella tradizione manoscritta e nell'odierna vulgata. L'intertesto in questo caso ci aiuta anche dal punto di vista ecdotico, permettendoci di restaurare un luogo corrotto. Il precedente paradosso della morte che è vita, viene qui formulato in termini di *quaestio* filosofica: come si può morire e vivere allo stesso tempo? Avendo separato il poeta dal cuore, la persona fisica dalla facoltà psicologica, il Notaio può risolvere la questione in modo consequenziale: a morire e a vivere contemporaneamente non è il poeta ma il suo cuore. Questa morte psicologica, oltre ad essere più dolorosa di quella fisica, è anche ripetitiva (v.

11: «more più spesso e forte»). Una simile impostazione logica della *quaestio* manca in Folchetto, per il quale il paradosso è reale, in quanto a morire e a vivere è lo stesso poeta, non il suo cuore («mos cors» del v. 7 è una circonlocuzione che sostituisce il pronome di prima persona). L'errore filosofico di Folchetto, che attribuisce allo stesso soggetto due predicati che si escludono a vicenda (“vivere” e “morire”), viene dunque corretto dal Notaio, che traducendo il suo modello lo rende più coerente dal punto di vista logico e tematico.

La conclusione del ragionamento, svolto dal Notaio in modo più rigoroso (sillogistico quasi) rispetto a Folchetto, la troviamo al v. 16, col quale la strofa si sigilla. Il poeta dichiara qui che il suo amore è nato sotto una cattiva stella: è un amore-passione destinato ad una fine negativa. La funzionalizzazione dell'opposizione poeta/cuore, introdotta dal Notaio, ci permette anche in questo caso di correggere la vulgata continiana, e di scoprire un altro punto del testo dove l'umile lavoro del traduttore si incontra e si fonde con la nobile attività del poeta creatore. Il ms. L, seguito da Contini, legge il verso così: «amor, vostr'amistate vidi male»; dove appare del tutto incongrua la presenza del vocativo «amor»: al posto del nesso consecutivo della fonte «per qe». I mss. V e P danno invece una lezione più consona al contesto, oltre che più competitiva nei confronti dell'intertesto occitanico: «*donqua*, vostr'amistate *vide* male». La variazione tocca «*donqua*», al posto del ridondante e banale «amor», avverbio che conclude in modo più stringente della parallela congiunzione occitanica «per qe» tutto il ragionamento precedente. Ma la variazione riguarda soprattutto il verbo «*vide*» alla terza persona, al posto di «*vidi*» di L e della vulgata: il Notaio, che ha distinto il poeta dal cuore, riferisce l'azione di “vedere” non all'io del poeta, ma al cuore (il soggetto grammaticale è «lo core meo» del v. 10). La responsabilità di aver dato inizio con la visione della donna alla passione amorosa (da notare come l'astratto «amistate», nel senso di “amore”, venga a sostituire efficacemente il concreto «*beutat*») passa così dall'individuo alla facoltà, da personale diventa generale, da soggettiva oggettiva. Basta un semplice mutamento grammaticale per generare un complesso cambiamento culturale. È dunque nelle pieghe della traduzione linguistica che si nasconde il germe della nascente tradizione letteraria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALESSIO, G. C. (1993), «Tradizione latina e origini romanze», in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I: *Dalle Origini alla fine*

- del Quattrocento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo. Torino: Bollati Boringhieri, 3-44.
- ANTONELLI, R. (1970), *Seminario romanzo*. Roma: Bulzoni.
- (1994). «La scuola poetica alla corte di Federico II», in AA.VV., *Federico II e le scienze*. Palermo: Sellerio, 309-23.
- ANTONELLI, R. e BIANCHINI, S. (1983), «Dal clericus al poeta», in *Letteratura italiana*, vol. II: *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 171-227.
- BAIDELLI, I. (1993), «Dai Siciliani a Dante», in *Storia della lingua italiana*, vol. I: *I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone. Torino: Einaudi, 581-94.
- BOLOGNA, C. (1997), «La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento», in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I: *L'età medievale*, a cura di A. Asor Rosa, Torino: Einaudi, 101-88.
- (1995), «Poesia del centro e del Nord», in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I: *Dalle origini a Dante*. Roma: Salerno Editrice, 405-525.
- BRUGNOLO, F. (1995), «La Scuola poetica siciliana», in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I: *Dalle Origini a Dante*. Roma: Salerno Editrice, 265-337.
- BRUNI, F. (1991), *Testi e chierici del medioevo*. Genova: Marietti.
- CHAYTOR, H. J. (1966), *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, London: Sidwick and Jackson Ltd.
- COLETTI, V. (1993), *Storia dell'italiano letterario*. Torino: Einaudi.
- CONTINI, G. (1960), *Poeti del Duecento*, t. I. Milano-Napoli: Ricciardi.
- CORTI, M. (1981), *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Libreria commissionaria Sansoni.
- (1983), *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Torino: Einaudi.
- DI GIROLAMO, C. (1993), «I Siciliani», in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I: *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo. Torino: Bollati Boringhieri, 297-310.
- ELWERT, T. (1970), *Saggi di letteratura italiana*. Wiesbaden: Steiner.
- FOLENA, G. (1965), «Cultura e poesia dei Siciliani», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I: *Le Origini e il Duecento*. Milano: Garzanti, 1965, 271-343.
- (1990), *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Padova: Editoriale Programma.
- (1991), *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- FRANK, I. (1955), «Poésies romanes et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne». *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, III, 51-83.
- HOLTUS, G. ed. (1989), *Testi cotesti e contesti del franco-italiano*. Tübingen: Niemeyer.

- IANNUCCI, A. (1993), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida politica*. Ravenna: Longo.
- KANTOROWICZ, E. (1976), *Federico II, imperatore*. Milano: Garzanti.
- LIMENTANI, A. (1992), «L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia». Padova: Antenore.
- MENEGHETTI, M.L. (1992). *Il pubblico dei trovatori*. Torino: Einaudi.
- (1993), «Giullari e trovatori nelle corti medievali», in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991). Roma: Salerno Editrice, 67-89.
- MENGALDO, P. V. (1978), *Linguistica e retorica in Dante*. Pisa: Nistri Lischi.
- MEYER, P. (1904), «De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen-Age». *Atti del Convegno internazionale di Scienze storiche*, IV. Roma: Accademia dei Lincei, 61-104.
- MONTEVERDI, A. (1954), *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*. Milano - Napoli: Ricciardi.
- (1971), *Cento e Duecento*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- PACCAGNELLA, I. (1993), «Nascita della lingua e nascita della tradizione», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I: *Dalle Origini al Quattrocento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo. Torino: Bollati Boringhieri, 147-220.
- PICONE, M. (1979), *Vita Nuova e tradizione romanza*. Padova: Liviana.
- PIRROTTA, N.: (1994), *Poesia e musica e altri saggi*. Firenze: La Nuova Italia.
- RENZI, L. (1976), «Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto», in *Storia della cultura veneta*, vol I: *Dalle Origini al Trecento*. Vicenza: Neri Pozza, 563-89.
- RONCAGLIA, Au. (1975), «De quibusdam Provincialibus translatis in lingua nostra», in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma: Bulzoni, 1-36.
- (1978), «Sul divorzio fra musica e poesia nel Duecento italiano», in *Ars nova italiana del Tecento*, vol. IV. Certaldo: Centro di studi, 365-97.
- (1982), «Le corti medievali», in *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 33-147.
- (1983), «Per il 750° Anniversario della scuola poetica siciliana». *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, VIII s. XXXVIII, 321-33.
- (1985), «Espressivismo nella letteratura italiana delle Origini», in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 23-37.
- SCHIAFFINI, A. (1969), *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- (1975), *Italiano antico e moderno*. Milano-Napoli: Ricciardi.

- SEGRE, C. (1995), «La letteratura franco-veneta», in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I: *Dalle Origini a Dante*. Roma: Salerno Editrice, 631-47.
- STRONSKI, S. (1910), *Le troubadour Folquet de Marselha*. Cracovie (Slatkine Reprints: Genève, 1968).
- STUSSI, A. (1993), *Lingua, dialetto e letteratura*. Torino: Einaudi.
- TERRACINI, B. (1976), *I segni e la storia*. Napoli: Guida.
- TORRACA, F. (1921), *Nuovi studi danteschi*. Napoli: Perrella.
- UGOLINI, F. (1949). *La poesia provenzale e l'Italia*. Modena: Società Tipografica Modenese.
- VIDOSSÌ, G. (1956), «Italia dialettale fino a Dante», in *Le Origini*, a cura di A. Viscardi. Milano- Napoli: Ricciardi.