

IMMAGINI BELLICHE DAI PROVENZALI AI SICILIANI

1. INTRODUZIONE

Le esperienze poetiche trecentesche hanno avuto, come è noto, un ruolo essenziale nello sviluppo della letteratura in volgare del *siciliano* grazie soprattutto a Dante e Petrarca, la selezione degli strumenti espressivi risulta tanto autorevole da definire un canone, a livello sia di forma che di contenuto. Si è così avviato un processo di stilizzazione fondativo per il nostro linguaggio letterario, che ha promosso in particolare una rappresentazione immateriale e rarefatta della sfera amorosa. D'altro canto, benché il contributo trecentesco appaia necessariamente più maturo, l'origine di tale percorso deve essere rintracciata già nella produzione della Scuola siciliana; essa inaugura un approccio selettivo nei confronti del patrimonio culturale provenzale, per cui il recupero delle fonti non costituisce una semplice imitazione, ma è sempre caratterizzato da trasformazione e appropriazione.¹ Rispetto ai modelli occitani, i Siciliani cercano l'astrazione e rifiutano la concretezza materiale. Questi tratti paiono peraltro coerenti con l'abbandono dei temi politici, militari e morali, cari invece ai trovatori: il poetabile è ora ristretto alla sola materia amorosa.²

Rielaborando e selezionando la materia degli antecedenti occitani, dunque, la Scuola siciliana ha avviato un'evoluzione fondamentale per la nostra tradizione lirica. Tale operazione può essere verificata anche a livello di un particolare e corposo sistema di immagini, che appartengono all'area semantica della violenza e della guerra, sul quale mancano peraltro studi specifici relativi all'area federiciana.³

¹ Pochi e particolari appaiono i casi di traduzione: si vedano Brugnolo 1999 e Giannini 2000.

² Per approfondire sulla poetica della Scuola siciliana e più in generale sulle forme di questa esperienza letteraria si possono consultare Vitale 1953, Santangelo 1951, Brugnolo 1995, Folena 2002, Antonelli 2008, Di Girolamo 2008.

³ La seconda parte di questo contributo affronterà tali immagini nel dettaglio, individuando specifici gruppi, distinguibili a livello tematico. Si intende fornire così anche un repertorio degli usi siciliani rispetto al campo semantico della violenza, che possa favorire studi ulteriori. Considerato il numero molto considerevole di testi

Il ricorso alla sfera della violenza è in primo luogo peculiare dato il contesto amoroso, a maggior ragione se colto in chiave rarefatta e non referenziale, come presso i Siciliani.⁴ Tuttavia la rappresentazione di uno stato amoroso contrastato,⁵ in cui convivono o si alternano le più grandi gioie e i tormenti più tragici, è convenzionale.⁶ Inoltre, tale raffigurazione sembra favorita da alcune caratteristiche del rapporto sbilanciato tra dama e poeta, tipico in Sicilia e Provenza:⁷ madonna è sempre superiore per qualità e potere, le è destinato un servizio di carattere feudale, è libera di dispensare o meno il «guiderdone».⁸

Il ricorso al campo semantico della violenza consente di rappresentare iperbolicamente le pene d'amore e lo stato interiore attraverso lo

trobadorici giunti sino a noi, è stato necessario operare una scelta rispetto al *corpus* su cui condurre il paragone coi Siciliani; si è scelto dunque di affidarsi all'autorevole antologia Riquer 1975.

⁴ A maggior ragione questo tipo di immagini è presente nei sirventesi occitanici; è possibile che il contatto tra le due aree poetiche cui si dedicano i trovatori abbia facilitato un passaggio di strumenti espressivi, fermo restando che questo tipo di occorrenze ha uno statuto convenzionale. Tanto più significativo, comunque, appare questo uso in un orizzonte come quello siciliano, cui in ogni caso sono familiari in qualità di fonti anche i versi politici o guerreschi in lingua d'*oc*.

⁵ L'associazione esperienza amorosa/sofferenza diviene addirittura un *tópos*, che esalta in particolare il valore del dolore nella definizione stessa dell'amore; si veda Menichetti 1965: 53.

⁶ A queste tensioni possono essere dedicati interi componimenti: un esempio significativo in area siciliana è la canzone *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese, per l'insistenza martellante con cui l'idea della contraddizione viene ripresentata. Anche Giacomo da Lentini si misura con questi aspetti nel sonetto *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, le cui quartine introducono una serie di contrapposizioni tratte dalla vita quotidiana per far risaltare quelle di carattere amoroso. Sulla questione in generale è possibile leggere Gigliucci 1990; in Menichetti 1965: 258 viene evidenziata la connessione tra questa struttura e l'andamento dei *devinalhs* occitanici e italiani. In Curtius 1992: 110-15 si evidenzia il rapporto di queste soluzioni con quelle dell'*adynaton*, che nelle sue forme più specifiche non trova spazio presso la Scuola.

⁷ A questo si può aggiungere che uno stato contraddittorio appare in fondo coerente con una rappresentazione paradossale dell'amore, quale è stata definita quella feudale: un sentimento adulterino che però comporta un miglioramento spirituale, costante desiderio consapevolmente mai soddisfatto (e perciò stesso capace di portare all'affinamento interiore), lode anonima per non suscitare gelosie e pettegolezzi. La puntualizzazione più chiara in merito si può trovare in Molk 1996.

⁸ Per un'approfondita descrizione del sistema poetico trobadorico si leggano Di Girolamo 1989, Lazzarini 2001, Molk 1996. A proposito della rilettura siciliana, si vedano Antonelli 2000, Brugnolo 1995, Di Girolamo 2008.

spostamento metaforico sul piano esteriore, cioè esprimendo la sfera emotiva nei termini di quella fisica. Tale obiettivo è condiviso da poeti siciliani e trovatori; tuttavia, la loro prospettiva è differente. I componimenti occitani dimostrano gusto per gli elementi fisici; perciò, quando i trovatori riconducono i tormenti dell'animo alle sofferenze del corpo, sottolineano con convinzione gli aspetti realistici e attribuiscono pari rilievo a sentimenti e circostanze materiali. In Sicilia, al contrario, l'orizzonte interiore è l'unico punto di riferimento; anche quando in origine le immagini sono concrete, esse sono funzionali ad una resa più efficace dell'interiorità.

La canzone di Rinaldo d'Aquino *Giamai non mi conforto* ci offre un esempio eloquente di questo meccanismo. Il componimento è stato definito “canzone di crociata”, poiché lo spunto per il canto d'amore è colto nella separazione tra l'innamorata e il suo drudo appena partito per la Terra Santa (tanto che ne «do 'mperadore» che «con pace / tuto lo mondo mantene» dei vv. 33-34 è riconoscibile Federico II).⁹ Tuttavia, Rinaldo pone in secondo piano il presupposto storico, dedicando la propria attenzione esclusivamente all'aspetto amoroso: in fin dei conti, è significativo solo che la giovane soffra per l'abbandono subito e che si lamenti del tormento («guerra» ai vv. 13 e 35) impostole sia dai sospiri d'amore sia dal sovrano, che richiama i soldati. Le dinamiche politico-militari sono secondarie rispetto al punto di vista di chi ama e tale elemento è evidenziato dalla decisione – piuttosto rara, in area siciliana – di far parlare una figura femminile: più che “canzone di crociata”, questa pare “canzone di donna”.

Analizzando il rapporto tra astrazione e fisicità nelle immagini di violenza (e più in generale nella composizione poetica), è possibile enucleare alcune tendenze più specifiche. Una prima caratteristica che distingue i Siciliani dai Provenzali (e che ci fornisce uno spunto in vista della definizione stessa di “scuola”) è l'omogeneità delle soluzioni praticate dai singoli autori. Il *corpus* federiciano appare unitario e coerente non solo a livello di temi, personaggi, situazioni e immagini, ma anche

⁹ Ne sono derivate varie proposte di datazione per la canzone, ma anche per l'attività dell'intera Scuola, collegabili alla (peculiare) crociata dello Svevo del 1228; tali ipotesi sono affrontate in Brugnolo 1995, tuttavia non paiono risolutive proprio per la profonda trasfigurazione cui tutti i riferimenti sono sottoposti qui e in generale dai poeti della Scuola.

in merito a lessico, strutture sintattiche, *ornatus*;¹⁰ le scelte sono in sostanza univoche anche nei casi – non numerosi – in cui il *corpus* dimostra una certa varietà nel trattamento di immagini e *tópoi*. Una parziale diversificazione dei moduli espressivi è riscontrabile solo in presenza di elementi costanti. Ad esempio, quando vengono presentati ferite e tormenti, la descrizione dell'atteggiamento dell'innamorato è caratterizzata da una varietà lessicale maggiore rispetto alle abitudini siciliane. Tuttavia, la sostanza del suo comportamento non varia da un componimento all'altro:¹¹ la diffusa uniformità a livello espressivo lascia supporre un assiduo dialogo interno alla Scuola, finalizzato alla ricerca di convenzionalità. Sull'altro versante, i trovatori propongono una molteplicità di soluzioni diverse nel declinare le medesime immagini, mostrando una varietà agli antipodi dei Siciliani ed esaltando l'individualità e il gusto di ciascun poeta (non è un caso che non sia possibile parlare di “scuola” provenzale).

Nella produzione occitana, il ricorso a numerosi dettagli incrementa la varietà degli esiti e potenzia gli effetti descrittivi e narrativi, favorendo un'impressione di realismo. I Siciliani muovono in direzione opposta e, mirando all'astrazione, ricercano la sintesi. Il mondo esterno, cui essi attingono a scopo espressivo, non riveste per loro interesse in sé e non è, quindi, oggetto né di approfondimento né di descrizione (un esito notevole di questa tendenza, tra l'altro, è la pressoché totale assenza di evocazioni paesaggistiche). La presentazione asciutta dei richiami ne esalta una valenza puramente connotativa, non descrittiva, e riafferma un ideale di rarefazione.

Un'altra tendenza concerne la *dispositio* delle immagini di violenza in ciascun componimento; in generale, i poeti federiciani evitano di giustapporre non solo nello stesso giro di versi, ma spesso anche nel medesimo testo. In alcuni casi è possibile che immagini distinte siano proposte a breve distanza; tuttavia, questo accade per lo più là dove siano concentrate in un singolo termine o comunque molto sintetiche (ostili-

¹⁰ Particolarmente marcata, ad esempio, è l'uniformità nelle scelte sintattiche nei luoghi in cui ricorre il termine «guerra»; puntualmente delimitato è inoltre il ventaglio delle armi cui si possa far riferimento o il lessico per prospettare il suicidio e il desiderio di morte.

¹¹ Simile discorso vale per il ricorrere dei *topoi* relativi al fuoco; d'altro canto in entrambi questi casi le diverse soluzioni continuano a costituire un serbatoio delimitato e condiviso.

tà, ferita, sofferenza).¹² I Provenzali si dimostrano, al solito, più liberi: le associazioni d'immagini abbondano, con esiti marcatamente individuali.

Un'ultima caratteristica fondamentale della lirica siciliana concerne l'astensione dai riferimenti storico-biografici. Nulla è riconducibile alla concreta esperienza personale di cortigiani e funzionari;¹³ le uniche concessioni in tal senso riguardano il contesto storico generale, mentre mancano sempre suggestioni esplicitamente derivate dall'ambiente o dall'esistenza del poeta e ogni elemento realistico appare sfumato. Alcuni luoghi sono particolarmente interessanti. Innanzitutto la già citata canzone *Giamai non mi conforto*, dove alcuni indizi rinviano all'imminente crociata («Soria» è la destinazione dell'amato, lo scopo è il servizio al «Padre Criatore», è inequivocabile il simbolo della croce) e al ruolo dell'imperatore. Si tratta però di cenni brevi, che quasi perdono la loro concretezza, poiché piegati ad un quadro d'insieme di natura eterogenea, ossia amorosa. Non si chiarisce chi sia il sovrano né si parla della corte; anzi, il particolare contesto storico-politico è sostituito dall'imprecisa vastità di «tuto lo mondo» (v. 34). Discorso simile vale anche per un ampio passo lentiniano che, nella canzone *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, fa riferimento alle lotte tra Firenze e Pisa, nonché allo stato bellicoso di Milano. Ciò che preme al Notaro è raffigurare attraverso immagini efficaci la propria relazione con madonna; oltre alla preminenza del punto di vista sentimentale, è centrale la valenza connotativa imposta alle tre città: esse non sono essenziali in sé, ma solo in quanto incarnano metaforicamente diversi atteggiamenti della dinamica erotica – l'orgoglio, la saggezza, una forzata sottomissione. Concludiamo con *Donna, per vostro amore* di Giacomino Pugliese, che intensifica il *tópos* dei pericolosi sguardi della dama paragonandoli a «balestrieri turchi e sardi» (v. 78). Non vi è dubbio che i balestrieri, in particolare turchi e sardi, fossero concretamente temibili; né si può escludere che i riferimenti a Sardegna e Turchia prendano spunto rispettivamente dalle vicende fa-

¹² Nel corso dell'analisi sarà possibile riscontrare qualche caso eccezionale in cui anche i Siciliani propongono associazioni tra concetti più pregnanti e articolati.

¹³ In effetti i Siciliani si concedono soltanto richiami alla propria identità di poeti. Così Giacomino Pugliese può far riferimento ai propri versi nel finale di *Ispendiente* (v. 63) e Giacomo da Lentini può essere esplicitamente riconosciuto come autorità dagli altri autori (ad esempio ai vv. 1-2 del sonetto *Con vostro onore facciovì uno 'nvito* con cui l'Abate di Tivoli chiude la tenzone appunto col caposcuola).

miliari di Federico II¹⁴ e dalle circostanze delle crociate. Ciononostante, nello sviluppo del discorso risalta solo l'effetto antonomastico, e dunque retorico, dell'associazione tra l'amata e i micidiali guerrieri. Anche in questo caso le predilezioni occitaniche si dimostrano differenti: i trovatori rimandano spesso al mondo in cui operano, mettendo in rilievo la propria identità non solo di letterati, ma anche di vassalli e cavalieri.¹⁵ La lirica d'amore condivide appieno col sirventese lo sguardo alla corte, alle vicende politiche, alle figure di potere: un altro fattore di realismo.

La produzione poetica della Scuola siciliana si caratterizza, inoltre, per l'intenso impegno retorico,¹⁶ che accresce l'impressione di letterarietà e convenzionalità. L'*ornatus* è ricco e variegato: benché la metafora sia la soluzione più tipica, abbondano anche similitudini, paragoni, rese antonomastiche, concrezioni semantiche, figure foniche, tra le quali spicca l'allitterazione. La formula «gran guerra», ad esempio, ricorre in diverse occasioni per sottolineare il tormento patito dall'amante.¹⁷

Tra le soluzioni che accomunano la Scuola vi è la limitazione delle responsabilità imputate alla dama. Certo, di lei si può dire che sia «nemica», che causi dolore o si comporti in modo impietoso; tuttavia, il poeta è restio ad attribuirle colpe gravi, come assalti cruenti od omicidi. Le diverse immagini ci appaiono quindi distinguibili anche in base agli attori che entrano in gioco. Per poter rappresentare il ruolo dell'amata, i Siciliani ricorrono a quelli che potremmo definire “mascheramenti”: rivolgono cioè il loro biasimo (peraltro spesso tenue) non a madonna in sé, ma a una sua qualità o a una parte del suo corpo o a un suo atteggiamento. Tale approccio metonimico non si riscontra nei trovatori, i

¹⁴ Il figlio naturale Enzo, noto appunto come Re Enzo di Sardegna, aveva sposato per motivi dinastici la vedova del giudice di Torres e Gallura; fu poi il padre a nominarlo sovrano, in contrasto con gli interessi pontifici sull'isola.

¹⁵ A questo proposito può essere interessante introdurre le ormai consolidate ipotesi sull'origine sociale (e quindi storicamente feudale) dell'amore cortese, che connettono alla radice esperienza sentimentale/letteraria e realtà storica. Si leggano in proposito Duby 2002, Kölher 1991, Lazzerini 2001, Mölk 1996 e Rieger 1991.

¹⁶ I poeti della Scuola sono noti per la loro abilità ed esperienza in campo retorico. A proposito di questo aspetto, del rapporto con la *Magna Curia* e dell'attività burocratica si veda in particolare Brugnolo 1995.

¹⁷ Federico II, *Dolze meo drudo, e vatene!*, vv. 9-10: «Membrandome che te 'n vai / lo cor mi mena gran guerra»; Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 12-13: «Tanti sono li sospire / Che mi fanno gran guerra»; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra?*, v. 1.

quali spesso formulano accuse ben piú dirette. Una linea di continuità si coglie anche nel ritratto dell'innamorato: il drudo federiciano è sempre imbellè, sottomesso, terrorizzato; caratterizzato da una passività che influenza alla radice le immagini di violenza.

L'area semantica della brutalità mette in luce nei Siciliani anche un'apparente contraddizione tra poetica e realizzazione scrittoria: solo di rado la sofferenza e gli istinti dell'amante hanno la propria causa in enti astratti (il desiderio, l'ira, la speranza...), come sarebbe al contrario coerente con la consueta ricerca di rarefazione della Scuola. L'io costruisce ed esprime se stesso nella relazione, nel confronto con l'amata, Amore o le circostanze esterne; ciò comporta che la preminenza dell'interiorità, mai messa in dubbio, sia riproposta non con l'esclusione, ma con la trasfigurazione della referenzialità.¹⁸

L'idea di violenza assume varie declinazioni nella poesia federiciana. Gli esiti piú energici delle immagini di violenza si devono alla sfera militare e riguardano l'uso diretto del termine «guerra» o di suoi derivati, nonché i riferimenti alla battaglia, alle modalità del combattimento, alle armi. Si passa poi a rappresentazioni meno specifiche, incentrate sull'ostilità, sulla resa o, al contrario, sulla vittoria; è diffuso il ricorso al campo semantico della costrizione e della conquista, mentre è appena sfiorato quello della difesa. All'ambito militare possono rimandare, inoltre, appellativi o richiami a figure celebri della tradizione cavalleresca. Piú generici, ma non meno vivaci, appariranno gli spunti connessi alla violenza sul corpo, alla morte, al tormento; topica è, infine, l'insistenza sul fuoco.

2. IL TERMINE «GUERRA» E I SUOI DERIVATI

L'uso della forma «guerra» costituisce per la nostra analisi un ambito privilegiato, sia per la forza comunicativa di questa famiglia lessicale, che la rende ideale per la rappresentazione di un'intensa sofferenza emotiva, sia perché riscontriamo in questi luoghi tutte le linee di tendenza che abbiamo enucleato. L'impressione di convenzionalità è parti-

¹⁸ In coerenza con la poetica della Scuola, questa attenzione agli aspetti relazionali non si traduce né in esiti narrativi né in un'esaltazione di atteggiamenti attivi. Non è un caso che i comportamenti dell'amante e le situazioni in cui si trova non siano motivati da un'azione in senso stretto, se non in limitate eccezioni.

colarmente marcata.

In primo luogo la regolarità proviene da morfologia e sintassi. Per indicare il conflitto viene scelto il sostantivo «guerra», con due sole eccezioni a vantaggio del predicato (in gallicismo) «guerriare»: poca attenzione all'azione, dunque, e molta alla valenza simbolica del concetto, posto in rilievo dalla scarsa pregnanza di predicati come «portare», «fare», «mettere», «avere». «Guerra», inoltre, ha sempre la funzione di complemento oggetto; non è mai soggetto nemmeno l'io amante, che subisce o al limite invoca un intervento esterno. Gli altri elementi (la causa del contrasto e gli sventurati che devono sostenerlo) variano a seconda del contesto, ma sempre in accordo con le consuetudini cortesi.

Membrandome che te 'n vai / lo cor mi mena gran guerra¹⁹ (Federico II, *Dolçe meo drudo, e vatene!*, vv. 9-10)²⁰

Tanti sono li sospire / che mi fanno gran guerra²¹ (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 12-13)

Lo 'mperadore con pace / tuto lo mondo mantene / ed a meve guerra face (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 33-35)

Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra²² / che m'ai tolta madonna, ond'io mi doglio?²³ (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra*, vv. 1-2)

¹⁹ I testi della Scuola sono sempre citati da Di Girolamo 2008 (vari collaboratori), ad eccezione di quelli di Giacomo da Lentini, tratti da Antonelli 2008. Per i componimenti trobadorici il riferimento è anche a livello testuale Riquer 1975; le limitate eccezioni saranno segnalate di volta in volta.

²⁰ La presentazione delle occorrenze sarà volta ad esaltare la coerenza nelle soluzioni espressive, mettendo in luce soprattutto le affinità lessicali, in particolare a proposito di immagini in cui siano possibili più alternative.

²¹ Per questo passo possiamo presentare un parallelo diretto in lingua d'oc. Anche Rambertino Buvaelli in *Ges de chantar no·m voill gequir* associa la guerra ai sospiri; in quel caso però essi sono l'arma con cui la dama – esplicitamente colpevole – conduce il conflitto («[...] cella qí·m gerreia / de cent sospirs [...]»), vv. 10-11).

²² Ho riscontrato un solo luogo in cui la Morte porti guerra ad un trovatore; tuttavia *L'autrier trobey la bergeira d'antan* costituisce un caso ben diverso. L'opera di Guiraut Riquer è innanzitutto ben più tarda dell'esperienza siciliana (il trovatore muore nel 1292), rappresenta inoltre un genere non sublime e narrativo (la pastorella), riproponendolo tra l'altro in termini chiaramente giocosi. Se aggiungiamo che la morte non è quella irreparabile dell'amata, ma solo la "morte per desiderio" («mortz deziran me guerrey», v. 52) si comprenderà appieno quanto diverso sia il tono nelle rispettive affermazioni.

²³ Questo, come il successivo, è un esempio di *planh*, genere non molto diffuso in Sicilia, ma cardinale in area occitanica, per esprimere devozione al signore e ai compagni, quindi soprattutto in veste di sirventese. Lo accompagnano *tópoi*

Vegio del danno meo / servendo Amor, cui la morte fa guerra²⁴ (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 44-45)
 Dio sconfonda in terra / le lingue malparlanti / che 'ntra noi miser guerra (An, *Quando la primavera*, vv. 55-57)
 Ch'intra noi partimento s'intramise di fare / aggia da Dio tal guerra (An, *Amor voglio blasmare*, vv. 43-45)
 Non mi siate sí argogliosa, / [...] / che l'argoglio mete guerra / e tuta gente sface (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 3-6)
 Traete lo mio core ormai di guerra / che per voi erra e gran travaglia n'ave (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 16-17).

Nel passo di *Fresca cera ed amorosa* possiamo notare che il ruolo di madonna è attenuato non solo dal riferimento al suo orgoglio, ma anche dal passaggio dal piano personale a quello universale della massima. Il ricorso a formule sentenziose non è estraneo nemmeno alla poesia trobadorica, ma in contesto siciliano assume un valore particolare nel rendere più sfumata l'espressione dello stato amoroso. Il caso di Guido delle Colonne è invece singolare, perché dichiara il ruolo della dama nel suo "errore". Nondimeno rispetto all'accusa domina il tono dell'umile richiesta, che conferma anche la posizione subordinata dell'innamorato. D'altro canto poco dopo (v. 26, «Saggio guerriero vince guerra e prova») ²⁵ sarà introdotta una nuova immagine guerresca, creando una parziale eccezione alla preferenza siciliana per le immagini isolate, quando molto energiche. Alcuni elementi mostrano comunque come l'occorrenza non sia poi così eccentrica. I due luoghi sono del tutto autonomi, per forma e contenuto: si passa da un'invocazione addolorata alla speranza, dalla condizione dell'io a una qualità di Amore, dall'espressione personale al tono proverbiale. Anche in *Fresca cera ed amorosa* l'immagine bellica torna dopo pochi versi (vv. 13-14, «Così credo per soffrire / d'esta guerra pace avere») e proprio riprendendo il discorso dell'incipit;

caratteristici, come quello della *consolatio* (per un'analisi compiuta si veda Curtius 1992: 94-6); tipica è ad esempio la personificazione della Morte, come accade spesso in Provenza e nei nostri due passi riportati. Sulla ricchezza degli espedienti retorici in questi luoghi, Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 563.

²⁴ Questo passo è particolarmente interessante per le sue implicazioni amplificate: uccidere la dama significa mettere fine al legame cortese e quindi attaccare Amore, simbolo qui di un intero sistema (a difesa del quale Piero si erge nei versi successivi, stabilendo di continuare in ogni caso ad amare).

²⁵ Ci si riferisce ai poteri che il dio Amore prima o poi deciderà di imporre anche alla dama; simile affermazione non potrebbe mai adattarsi all'innamorato siciliano, come ribadiremo nel paragrafo dedicato al tema della vittoria.

qui prevalgono però la sintesi e l'allusività puramente letteraria.

In *Amor, che lungiamente m'ài menato* troviamo anche un primo esempio di forma derivata da «guerra»; «guerero» può significare alla provenzale «nemico», ma a volte presenta già il valore che avrà nell'italiano moderno.

Ochi feri, guereri, che feri (An, *De la primavera*, v. 44)
 [...] Amor non mi lascia disperare, / che molte volte ò visto due guerieri /
 tornare in pace, e gli amici gueriere²⁶ (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, vv.
 23-25).

Troviamo qui un'altra anomalia, questa volta morfo-sintattica, rispetto alle abitudini della Scuola. La forma verbale al posto del sostantivo torna solo nell'anonima *Amor fa come 'l fino uccellatore* (vv. 67-68, «E chi ben ama non po' guerriare / ne lo su' corelare»²⁷ e mi sembra notevole che entrambi i brani presentino una massima (nel secondo caso legata per giunta alla didattica dell'amor cortese). Anche i versi 13-14 di *Fresca cera ed amorosa* presentavano una struttura autonoma, che evidenziava la speranza del poeta di superare la guerra che gli era imposta. Nessuna frattura, ciononostante, rispetto alla consueta attitudine dell'io: egli può aver successo solo se sopporta, confermando dunque la sua subordinazione.²⁸

Nella lirica occitana le occorrenze della famiglia lessicale «guerra» non sono numerose, dato che essa mostra la preferenza per descrizioni belliche più articolate, condivisa peraltro dalla poesia d'amore e dai sirventesi; inoltre è più frequente la forma verbale («gueriar») di quella nominale, forse perché più coerente col dinamismo tipico dell'io poetico. Non stupisce la varietà delle situazioni descritte e delle soluzioni comunicative. Alcuni esiti appaiono particolarmente importanti. I trova-

²⁶ L'autorità per questa affermazione è in Giacomo da Lentini (*A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 7-8: «E dui guerrieri in fin a pace stare, / e 'ntra dui amici nascerci errore») dove però l'assenza del termine «guerra» o simili favorisce la più generica lettura «nemici».

²⁷ Antecedente diretto suona Gaucelm Faidit in *Mout m'enojet ogan lo coindetx mes* quando dice ai vv. 42-43: «e'l coms sap ben q'om non pot ren saber / de fin'amor qui amador guerreja».

²⁸ Ricorre qui una delle quattro attestazioni siciliane di «pace», equamente divise tra tenui dichiarazioni di speranza e sentenze sul rapporto tra amici e guerrieri (e nemici).

tori innanzitutto non si peritano di accusare esplicitamente la dama²⁹ né d'altra parte di farsi promotori in prima persona di conflitti in piena regola,³⁰ in opposizione stridente con la visione siciliana. Quella per il combattimento è una vera passione, che non si limita agli screzi con l'amata, ma si concretizza in battaglia: se questo è ovvio nei sirventesi, risulta curioso nella poesia d'amore³¹ e ci conferma che la biografia si riflette in questi testi. Tale coerenza tra dimensione guerresca e amorosa può tradursi in un genere misto: la canzone dedicata alla donna si interrompe per avviare un sirventese. I temi sono riconoscibili: necessità della crociata, biasimo o elogio del signore, guerre locali, invito alla battaglia.³²

La poesia amorosa condivide con quella civile anche la molteplicità degli stili con cui il tema della guerra può essere introdotto: esortazione, celebrazione, descrizione, narrazione,³³ metafora in chiave metapoeti-

²⁹ «De tot autre guerrier cre / que's pot hom defendr'ab bran» (Cadenet, *Amors, e com er de me?*, vv. 13-14), «Mas selh que vos guerreatz / val menhs, on plus s'esvertuda» (ivi, vv. 23-24); «[...] que'm guerreya» (Bernart de Ventadorn, *Lo rossinbols s'esbaudeya*, v. 19); «e dels mals enveios sufrir / la guerra q'il n'a e'l pantais» (Bernart Martí, *Lancan lo douz temps s'esclair*, vv. 34-34). Ciò non toglie che a sua volta l'amata possa essere vittima del conflitto, ad esempio da parte di detrattori, come Peire Guilhem de Luserna ipotizza con atteggiamento protettivo nell'incipit di *Qui na Cuniga guerrea* e inoltre al v. 13 («e qu'ill mou guerra ni tenza [...]»).

³⁰ In *Ara no vei luzir solelh* Bernart de Ventadorn è pronto a rispondere ai suoi nemici: «[...] venz'e guerrei / cel qui plus fort me guerreya» (vv. 31-32). Ma allo scopo di corteggiare le dame senza subire gelosie ci si può anche fingere il peggior «guerriero», delineando un duplice livello di discorso sulla virilità, bellico ed erotico (Raimbaut d'Aurenga, *Lonc temps ai estat cubertz*: «De totz lo plus croi guerrier», v. 24).

³¹ In *D'amor no'm lau, qu'anc non pogey tan aut*, Raimbaut de Vaqueiras si diletta di «cortz e guerras e torney et assaut» (v. 25), che si alternano alle violente schermaglie iniziate da madonna. Bertran de Born teme che l'amata si secchi per questo suo interesse (*Rassa, tan creis e monta e poia*, vv. 45-46: «Rassa, aisso'us prec que vos plassa: / rics om que de guerra no's lassa»), che ha trovato piena espressione in numerosi sirventesi, talvolta costruiti come veri e propri *plazer*. Simile approccio, evidenziato dall'anafora di «gerra», informa i primi versi di *Gerra mi play quan la vei comensar* di Blacasset.

³² D'altra parte sono gli ambiti in cui solitamente riscontriamo l'uso di «guerra» o «guerreggiare» nella poesia civile. Bonifaci Calvo e Bartolomé Zorzi offrono ad esempio vivide rappresentazioni delle lotte tra Genova e Venezia, rispettivamente in *Ges no m'es greu s'eu non sui ren presatz* e *Mout fort me sui d'un chant meravillatz*.

³³ Davvero isolato è il caso di *Truan, mala guerra* di Raimbaut de Vaqueiras, in cui per celebrare le virtù dell'amata egli immagina che tutte le altre donne invidiose le muovano guerra, con un'ampia relazione delle attività sul campo di battaglia. Più specifico il passo di *Ab la dolchor del temps novel*, dove Guglielmo IX fa riferimento al tem-

ca.³⁴ Ancora una volta soluzioni del tutto estranee alla Scuola siciliana.

3. ARMI E BATTAGLIE

Non è sempre necessario evocare l'ampio concetto di guerra per rappresentare gli scontri e le sofferenze amorose: il riferimento alle armi risulta altrettanto energico, benché più limitato. Nell'uso di queste metafore la Scuola accorda univoca predilezione alla lancia, lasciando da parte arco e dardi, che una tradizione ben radicata aveva reso classici. Stupisce in effetti che i Siciliani non abbiano sfruttato il *tópos* di Amore come arciere,³⁵ ben attestato invece tra i Provenzali: questi ultimi, al contrario, parlano spesso di frecce, mentre guardano alla lancia solo là dove sia in causa una componente mitologica.³⁶ Solamente tre, dunque, le occorrenze siciliane in merito.³⁷ In tutte si colgono tratti di pura letterarietà e convenzionalità: rispettivamente il colpo che proviene dagli occhi di madonna secondo l'abitudine cortese, la distinzione fra frecce di diverso materiale e quindi di diversa funzione, la valenza simbolica della saetta per indicare l'esperienza sentimentale nell'insieme.

po della guerra con l'amata per distinguerlo dal presente, cioè con effetto di scansione cronologica («que nos fezem de guerra fí», v. 20).

³⁴ La lingua di Guilhem de la Tor è abbastanza affilata da sostenere una vera e propria guerra (*Un sirventes farai d'una trista persona*, «Lor farai derenan guerra fort et aguda», v. 33).

³⁵ L'immagine risulta ancora assente in Omero ed Esiodo; la introduce Euripide nell'*Ifigenia in Aulide* e si afferma definitivamente in ambito latino. Utili indicazioni su questo *tópos* si trovano in Menichetti 1965: 346 e in Berra 1992: 25 a proposito della sua evoluzione successiva, soprattutto in Petrarca.

³⁶ Oltre alla leggenda della lancia di Peleo (presentata da Bernart de Ventadorn in *Ab joi mou lo vers e-l comen* in paragone con la dama, per gli effetti che ella ha sul poeta – «com de Pelaus la lansa, / que del seu colp no podi'om garir, / si outra vetz no s'en fezes ferir», vv. 46-48), che viene recuperata anche dai Siciliani, si fa riferimento alla tradizione arturiana secondo cui Perceval avrebbe ritrovato la lancia di Longino (al suo stupore Rigaut de Berbezilh paragona il proprio di fronte all'amata in *Atressi com Persavaus*: «Atressi com Persavaus / el temps que vivia, / que s'esbait d'esgardar / tant qu'anc non saup demandar / de que servia / la lansa ni'l grazaus», vv. 1-7). Queste affermazioni valgono solo per l'ambito amoroso: nei sirventesi abbondano sia archi sia lance, a seconda del quadro descritto.

³⁷ Naturalmente questa affermazione è relativa ai testi che sono giunti fino a noi. A questi luoghi specifici vanno inoltre aggiunti i passi in cui a «ferire» si sostituisca «pungere», che può suggerire l'idea di freccia, mai però esplicitata.

Ed è stato uno dardo / pungente e sí forte aguto, / che mi passao lo core e
 m'á 'ntamato (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 4-6)
 [...] ma tu m'ái feruto / de lo dardo de l'auro, ond'ò gran male, / [...] / di
 quello de lo piombo fo altretale / a quella per cui questo m'è avvenuto³⁸
 (Abate di Tivoli, *Ai deo d'amore, a te faccio preghera*, vv. 10-14)
 De la dolce saetta / ben ti puoi soferire (An, *Part'io mi cavalcava*, vv. 22-23).

Veniamo ora alla lancia o piú spesso al predicato «lanciare», che, mostrando l'atto di colpire, è forse piú ricco di *páthos*.³⁹ Le limitate variazioni di contesto, sempre secondo l'ottica cortese, vedono in qualità di carnefici gli invidiosi, i possibili rivali, la lontananza dall'amata. A proposito di quest'ultima, la responsabilità è deviata sulla bellezza, sugli occhi, sulla gioia che ella sa donare; l'attenuazione può anche essere affidata all'associazione tra colpo e risanamento, idea legata alla leggendaria lancia di Peleo.

Como Peleo non poria guarire / quell'on che di sua lancia l'à piagato, / se
 non lo fina poi di riferire / [...] / che la gio' là 'nde cols'è la mia lanza⁴⁰ (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, vv. 48-54)
 Le lor parole son viva lanza (Giacomino Pugliese, *Tutor la dolze speranza*, v. 23)
 [...] Amori la ferissi de la lanza / che mi fer' e mi lanza (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 45-46)
 O Dio, chi lo m'intenza / mora di mala lanza (An, *Oi lassa 'namorata*, vv. 34-35)

³⁸ Spiegazione approfondita del passo si trova in Antonelli 2008: 362. La distinzione fra le tipologie di freccia ha un antecedente diretto in *Celeis cui am de cor e de saber* del trovatore Guiraut de Calanson, che parla però di una sola vittima (lui stesso) e di un terzo metallo, l'acciaio («e fer tan dreg que res no·il pot gandar / ab dart d'acier, don fai colp de plazer, / on non ten pro ausbercs fortz ni espes, / si lansa dreit; e pois trai demanes / sajetas d'aur ab son arc estezat; / pois lans'un dart de plom gent aflat», vv. 11-16. Per l'associazione convenzionale di oro e piombo si veda anche Menichetti 1965: 117-18.

³⁹ Alla doppia possibilità sostantivo/verbo non corrisponde però una distanza fonica: certamente anche in virtù della scelta di un presente atemporale coerente con l'estetica federiciana, il predicato è sempre coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo presente (una sola eccezione in *Dolce coninzamento*), creando una perfetta sovrapposizione con lancia. Lo spunto è interessante, anche se la certezza di un'intenzione in merito è offerta solo dalla rima equivoca «danza/lanza» in *Pir meu cori allegrari*.

⁴⁰ Sul *tópos* della lancia che ferisce e guarisce con due colpi successivi si vedano Menichetti 1965: 278-79 e Vuolo 1962: 138-39. Del mito esisteva una versione diversa da quella accolta da Provenzali e Siciliani, preferita invece da Dante, secondo cui l'arma miracolosa era appartenuta ad Achille.

E l'adornetze quali v'acompana / lo cor mi lancia e sagna (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 25-26)

Non aggio abento / tanto 'l cor mi lancia / co li riguardi degli occhi ridente (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 44-45)

Questo detto mi lancia (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, v. 55)

N'ò gran male che mi lancia (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, v. 55)

A lo cor m'ai lanciata⁴¹ (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, v. 16).

Solo Giacomo da Lentini e Iacopo Mostacci introducono l'immagine della spada, rispettivamente in *La 'namoranza disiosa*⁴² e *Amor, ben veio che mi fa tenere*. In quest'ultimo testo la spada è inserita in una serie⁴³ metaforica più estesa, volta a rendere il senso di protezione offerto dai baluardi di dama e Amore; questo elenco comprende per l'una «rocca, mura, colonna» e per l'altro «scudo, lancia, spada» (vv. 40-48).

Il gusto per l'accumulazione è in realtà più tipico dei trovatori e l'ambito delle armi non fa eccezione.⁴⁴ Queste soluzioni retoriche evidenziano la varietà di spunti che i Provenzali traggono dall'esperienza concreta della battaglia: abbondano i nemici, gli incarichi tecnici nel conflitto,⁴⁵ le definizioni stesse del contrasto.⁴⁶ La medesima idea può

⁴¹ Questo luogo propone uno scenario isolato rispetto all'atteggiamento dei due amanti, veicolato innanzitutto dalla struttura dialogica. La figura femminile condivide qui i sentimenti del drudo, che quindi l'ha «ferita» in senso amoroso: una disposizione attiva da parte maschile che si delinea cioè al di fuori della dimensione del servizio cortese.

⁴² Vv. 43-44: «[...] anti vorria morir di spata / ch'i voi vedesse currucciosa».

⁴³ L'andamento elencatorio è molto apprezzato dalle letterature medievali, non solo in volgare. Curtius (cit. in Menichetti 1965: 571-76) ha messo in luce l'importanza di tale strategia comunicativa rispetto alla scansione del pensiero. Ricorrono in particolare serie di tre (come in questo caso) o di cinque (soprattutto in ambito amoroso).

⁴⁴ Ad esempio Giraut de Bornelh elenca in *Can lo glatz e l frechs e la neus* le armi che non teme più grazie al dono benefico dell'amata, un anello «que no tem que lansa ni dartz / me tenha dan n'aciers ni fers», vv. 33-34), mentre Cadenet elenca le difese che ha inutilmente opposto all'amata (*Amors, e com er de me?*, «que's pot hom defendr'ab bran, / e metre l'escut denan», vv. 14-15 e «o gienhs o defensios / o castelhs o fermetatz», vv. 20-21); in alcuni sirventesi per iniziare una lista può essere sufficiente l'ispirazione dovuta a una rassegna di mestieri o di componenti navali.

⁴⁵ «Gaita» (scolta), guardie, scudieri in ambito amoroso; «rei d'armar» (re delle armi), soldati e mercenari, esercito e truppa, sentinelle in quello civile. Sono aspetti troppo specifici per trovare spazio nella prospettiva siciliana.

⁴⁶ «Tenzo» (tenzone; Guiraut Riquier, *Gaya pastorella*), «preito» (lite; Raimbaut de Vaquieras, *Eras quan vey verdeyar*), «conten» (contesa; Savaric de Mauleon, *Gaucelm, tres*

essere presentata secondo ottiche molto distanti, come avviene nel caso dello scudo: figura della protezione da parte di madonna per Arnaut Daniel («E·m fetz escut del son bel mantel endi», v. 22 di *Doutz brais e critz*), segno che il combattimento avrà presto inizio per Raimbaut d'Aurenga («vermelh / de l'escut», vv. 50-51 di *Era·m platz, Giraut de Bornelh*).

Talvolta è proprio l'amata ad attaccare (o meglio «assaltare», immagine e termine piuttosto frequente in Provenza e del tutto assente in Sicilia),⁴⁷ in alcuni casi persino celebrata per la sua abilità.⁴⁸ Non è rara nemmeno la sua rappresentazione nei panni dell'arciere,⁴⁹ con felice spostamento degli emblemi propri di Amore sul personaggio femminile. Appare ancora più significativo che la figura in armi sia talvolta quella del poeta. I trovatori si identificano compiutamente in tale attività; tornei e combattimenti fanno parte della vita quotidiana e persino della conversazione con l'amata (il genere misto, infatti, è particolarmente produttivo).⁵⁰ La poesia stessa è lotta⁵¹ e come tale viene caratterizzata

jocs enamoratz), «destorbier» (discordia; Rambertino Buvaelli, *Al cor m'estai l'amoros desiriers*), «plag/plais» (contrasto; Peire Vidal, *Baros Jesus, qu'en crotz fo mes*), «plaideia» (contrasto; Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut*), «mesclatz/mesclagna» (mischia; Giraut de Bornelh, *Si ieus qier cosseill, bell'ami'Alamanda*), «combat» (combattimento; Guilhem Magret, *En aissi·m pren cum fai al pescador*), «batailla/batalha» (battaglia; Peire Guilhem de Luserna, *Qui na Cuniça guerreia*) e così via fino ad «acaveilar» (accapigliarsi; Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai preiada*).

⁴⁷ «Sol que·l plaghe emula lo premier saub» (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non poge tan aut*, v. 17). Esempio diverso è quello di Peirol, che viene assalito da Amore in *Quant Amors trobet partit* («Quant Amors trobet partit / mon cor de son pessamen, / d'una tenson m'asalhit», vv. 1-3).

⁴⁸ È quello che afferma Peire Vidal ai vv. 11-12 di *Be·m pac d'ivern e d'estiu*: «Ma don'a pretz soloriu / denant mil combatedors».

⁴⁹ «Sotil- / men tray / e desten / per travers» (Elias Cairel, *En Amor trob tant de mal signoratge*, vv. 25-28 [cito in questo caso da Cavaliere 1938]); «Mos bels arquiers de Laurac» (Peire Vidal, *Mos cors s'alegre s'esjan*, v. 15 [cito in questo caso da Piccolo 1948]); «Miels pogr'om garir d'un archier / que sagites tan duramen / que trasspasses l'ausberc doblier» (Lanfranc Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*, vv. 12-14 [cito in questo caso da Bertoni 1915]).

⁵⁰ Guillem de Berguedà promette alla dama di farsi onore in battaglia (*Arondetà, de ton chantar m'azir*, «derocarai davan totz en l'erbatge», v. 29); Peire Bremon lo Tortz si appaga associando vita militare ed erotica (*En abril, quan vey verdayar*, «ab cavalgar et ab garnir», v. 10 [cito in questo caso da Piccolo 1948]).

⁵¹ Questa rappresentazione della poesia in chiave metaforica e precisamente militare diverrà convenzionale, ad esempio già in Dante, come nota l'analisi in

da Bertran de Born in *Lo coms m'a mandat e mogut*: i versi devono saper rompere e tranciare scudi, elmi, usberghi e corazze di maglia («on sian trenchat mil escut, / elm et ausberc et alcoto / e perponh falsat e romput», vv. 4-6). Non stupirà, dunque, che i trovatori si paragonino a combattenti o che amplifichino il parallelo tra la propria condizione e quella della battaglia in estese narrazioni,⁵² tra le quali spicca per ampiezza quella dell'assedio in *Can lo glatz e'l frechs e la neus* di Giraut de Bornelh.⁵³

Simili situazioni appaiono più di rado presso la Scuola, di necessità sviluppate secondo un'ottica sfumata e rarefatta, che inoltre individua sempre nell'innamorato la parte perdente. In queste occorrenze il lettore moderno può in parte riconoscere lo sfondo storico, ma, come si è già osservato, esso non è determinante rispetto al discorso.

La feruta / non si muta / de' vostri sguardi, / [...] / passa[no] balestrieri
turchi e sardi. / Sí m'anno feruto i vostri sguardi⁵⁴ (Giacomino Pugliese,
Donna, per vostro amore, vv. 74-78)

E voi che sete senza percepenza / como Florenza che d'orgoglio sente, /
guardate a Pisa di gran conoscenza, / che teme senza d'orgogliosa gente: /

Marcozzi 2009: 101. A sua volta la scrittura può divenire metafora per esprimere aree semantiche eterogenee, soprattutto spirituali (ad esempio, la “pagina dell'anima”); si veda Curtius 1992: 335-86).

⁵² Ad esempio, Arnaut de Maruèlh si paragona a chi non smette di combattere nonostante tutto (*Si'm destreignetz, dompna, vos et Amors*: «Mas, si cum cel qu'es nafrazt per morir, / sap que mortz es e pero si's combat», vv. 6-7) oppure insiste sulle proprie speranze di conquista amorosa al di là delle armi di cui dispone, grazie all'eccezionale esempio tattico di Giulio Cesare (*Aissi cum selb que tem qu'amors l'ancia*: «Juli Cezar conquis la senhoria / per son esfors [...]», vv. 29-30 e «pus us sols hom ses tor e ses miranda / conquis lo mon ni'l tenc en sa baylia», vv. 38-39). Guilhem Magret si identifica, invece, con chi giaccia ferito e ormai disarmato (*Enaissi'm pren cum fai al pescador*: «quo'l bataliers qu'a perdut son basto, / que jays nafrazt sotz l'autre campio», vv. 15-16), mentre Pons de Capduelh descrive brevemente un assedio al verso 11 di *Si com sellui c'a pro de valledors*: «que ja chastels frevols, qu'es aseगत». Appare interessante, infine, l'associazione di Arnaut Daniel tra le preghiere che vuole rivolgere all'amata e i ranghi dei soldati (*L'aur'amara fa'ls bruels brancutz*, «[...] precx qu'ai dedins a rencx», v. 24).

⁵³ «Domna, aissi com us chasteus / qu'es assetjatz per fortz senhors, / can la peirer'abat las tors / e'l chalabres e'l manganeus / et es tan greus / la guerra devas totas partz / que no lor te pro genhs ni artz / e'l dols e'l critz es aitan fers / de cels dedins quez an grans gers» (vv. 53-61).

⁵⁴ Questo passo è stato oggetto di ampio dibattito, relativo al contenuto topico rispetto a quello storico; si veda Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 593.

sí lungamente orgoglio m'`a in bailia, / Melano del carroccio⁵⁵ par che sia
(Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv. 33-38).

Da queste occorrenze distingueremo alcune similitudini piú generiche tra campo amoroso e quello della battaglia, caratterizzate da una resa vaga e convenzionale.

E per ciò ch'om si batte / [...] in altrui fatte, / e s'egli 'n altro vince, in questo perde (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 47-48)

E via d'un passo è piú dotata / che d'oltremare in Saragosa / e di bataglia, ov'om si lanza / a spad'e lanza, in terra o mare⁵⁶ (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, vv. 35-38)

Per ciò ch'è di sí scura conoscenza, / che n'adivien come d'una battaglia: / chi sta veder riprende chi combatte (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*, vv. 9-11)

Chi leva, sente piú che quel che batte (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*, v. 14)⁵⁷

Cosí m'aven com'a la cominzaglia: / ch'io creo aver vinto, ancor so' a la battaglia⁵⁸ (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 55-56).

Concludiamo soffermandoci su tre particolari aree lessicali relative all'idea di combattimento. Esso può infatti essere definito come «tenzone»⁵⁹ o attraverso l'atto di «incozzare»: nel primo caso l'esito è fami-

⁵⁵ Si pensa che il riferimento sia alla battaglia di Cortenuova del 1237, ma ci sono svariate ipotesi, compresa quella che si tratti soltanto di un riferimento generico; si veda Antonelli 2008.

⁵⁶ Possiamo notare in questo passo come il valore generico del richiamo militare sia potenziato dall'indifferenza per le sue caratteristiche (rispetto alle armi, rispetto al luogo), nonché dalla possibilità di raggiungere il medesimo scopo comunicativo (l'idea di paura di fronte all'amata) attraverso l'immagine del viaggio.

⁵⁷ Anche in questo caso, come già in Guido delle Colonne, troviamo una parziale eccezione alla preferenza siciliana per le immagini guerresche isolate. Eccezione parziale, comunque, perché la vicinanza è solo quantitativa: i due passi corrispondono a due fasi distinte del ragionamento.

⁵⁸ È questo l'unico caso in cui un poeta della Scuola si paragona ad un soldato – ma si nota bene in quale contesto. Possiamo aggiungere come affini i due luoghi in cui Guido delle Colonne si paragona ad un «assessino» (*Gioiosamente canto*, v. 24 e *Amor, che lungiamente m'`ai menato*, v. 7): qui non conta però il campo di battaglia, quanto l'emblema della fedeltà. Si tratta peraltro di un *tópos*, come mostrano Menichetti 1965: 254 e Vuolo 1962: 110-14.

⁵⁹ «Tenza» proviene dal francese antico TENCE (contesa); vedi *GDLI*, vol. XX: 906. Il termine ricorreva già nel citato verso 36 di *Ben m'è venuto prima cordoglienza* di Giacomo da Lentini.

liare a chi abbia letto la produzione trobadorica, nel secondo la soluzione appare piú originale. Del tutto autonoma, infine, l'iniziativa del Notaro di rendere il senso di essere incalzati, di cui non sono rimasti altri esempi siciliani.⁶⁰

Cui s'entenza, bel gli è, contro al morire (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, v. 12)

E lo giorno m'intenza (An, *Quando la primavera*, v. 30)

A lo conforto di pietanza / che incozzi a lo core (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 65-66)

Vostra cera plagente, / mercè quando vo chiamo, / mi 'ncalza fortemente / ch'io v'ami piú ch'io v'amo (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 33-36)

[...] Amor l'encalza e spera aulente frore (Giacomo da Lentini, *Si alta amanza à pres'a lo me' core*, v. 5).⁶¹

4. I NEMICI, LA RESA

Nell'esprimere rapporti amorosi contrastati, il motivo dell'ostilità ha un ruolo centrale e lo dimostra il numero dei passi interessati in ambito federiciano, in proporzione piú abbondanti rispetto alla produzione provenzale. Nello sviluppo di questi spunti risalta ancora una volta l'adesione all'estetica che abbiamo individuato e soprattutto la coerenza con la rappresentazione del drudo come subordinato e impotente.

I nemici appartengono al quadro dell'amor cortese; l'aspetto piú significativo concerne l'identificazione di madonna con un'avversaria costantemente agguerrita, anche se la sottomissione nei suoi confronti impedisce di accusarla esplicitamente. Si noti l'alternanza tra la forma lessicale poi rimasta in italiano e il gallicismo «guerriero».

E faria ciò ch'eo dico / se no ch'a lo nemico, / che m'à tolta madonna, plageria⁶² (Piero della Vigna, *Amondo con fin core e con speranza*, vv. 31-33)

⁶⁰ L'immagine non ricorre che in un solo caso anche nella produzione trobadorica analizzata. Arnaut de Maruelh la propone per descrivere gli atteggiamenti contraddittori di Amore e madonna che confondono il drudo (*Si m destreignetz, dompna, vos et Amor*: «l'us m'encaussa, l'autre m fai remaner», v. 3).

⁶¹ A questi due passi possiamo aggiungere il promettente incipit di un testo lentiniano per il resto perduto, *Amore, paura m'incalza*.

⁶² Un antecedente interessante per questa accusa di ostilità alla Morte si riscontra in un *planh* di Bertran de Born, *Si tuit li dol e'lb plor e'lb marrimen*, dedicato al giovane re

[...] dolce mia enemica⁶³ (Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino*, v. 41)
 Noi fummo amici, / ed or siemo nemici⁶⁴ (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 28-29)
 [...] mi dispera, / mal vedera / sí guerera (Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, vv. 62-64)
 Mostramisi guerera, / ma nonn è per sua voglia (An, *Quando la primavera*, vv. 32-33)
 Dio struga lor mestieri / ch'agli amanti son guerieri (An, *Fresca cera ed amorosa*, v. 38).

Due casi andranno considerati autonomamente, poiché l'inimicizia non vi è metaforicamente presentata in quanto parte integrante dell'esperienza sentimentale, ma come paragone isolato utile a chiarirla.

E dui guerrieri in fin a pace stare, / e 'ntra dui amici nascerci errore⁶⁵ (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 7-8)
 Sì com' quelli che ffanno a llor nemici, / ch'ogn'om mi dici "merzede ò trovato"⁶⁶ (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, vv. 41-42).⁶⁷

Questo motivo è ben presente nei sirventesi, in chiave storica, politica o

inglese. Il contatto suggerisce l'uso da parte dei Siciliani, a livello di modelli generali, anche di testi non amorosi.

⁶³ Il medesimo appellativo si riscontra due volte in Sordello (*Bel m'es ab motz leugiers afar*, v. 33 – «dolza enemia» – e *Er encontra l temps de mai*, 41 – «dolza enemia»). La coincidenza è resa ancor più interessante dal contemporaneo impegno dei due autori nella poesia in lingua d'oc a partire però da un'origine italiana.

⁶⁴ La reciprocità dell'inimicizia, che rispetto al comportamento dell'innamorato costituisce un'eccezione, si spiega nell'insieme del testo con il tradimento di madonna e nella logica dell'amore feudale con la rottura del patto, che secondo la convenzione può portare anche alla fine della relazione amorosa (si vedano ad esempio Di Girolamo 1989, Lazzarini 2001, Mòlk 1996). Il passo resta quindi marcato in senso convenzionale proprio in base alle regole del sistema amoroso con cui i Siciliani si identificano.

⁶⁵ Non considero in questa sede il passo simile al v. 24 de *L'amoroso conforto e lo disdotto* (già analizzato nel § 2), perché accolgo l'interpretazione di «guerrieri» in senso moderno proposta da Mario Pagano in Di Girolamo 2008: 964.

⁶⁶ Nel paragrafo precedente abbiamo già affrontato un'ulteriore similitudine d'origine guerresca ai vv. 47-48 di questa canzone. Certamente le due immagini sono molto ravvicinate, ma ancora una volta si rivelano sintatticamente e logicamente distinte, nell'offrire autonomamente punti d'appiglio all'argomentazione poetica.

⁶⁷ Il corpus federiciano ci offre un'ultima occorrenza del termine «nemico», ai vv. 31-32 di *Umile sono ed orgoglioso*, dove Ruggeri Apugliese propone tra le contraddizioni tipiche dello stato amoroso quella tra follia e saggezza. Essere saggi significa anche non procurarsi avversari.

militare; le soluzioni sono diverse e comprendono le ostilità fra cavalieri (fra cui lo stesso io poetico),⁶⁸ fra letterati⁶⁹ o anche la lotta cristiana per la salvezza dell'anima.⁷⁰ Non sono molte, invece, le occasioni in cui i trovatori parlano esplicitamente di nemici in ambito amoroso. Tra gli avversari dell'amante non figura esplicitamente l'amata, accusata di crimini ben peggiori, se non in due casi proposti da Sordello⁷¹ e da Raimbaut de Vaqueiras.⁷² Le occorrenze dedicate ai nemici degli amanti sono per lo più vaghe:⁷³ solo Raimbaut d'Aurenga precisa che si tratta delle malelingue (*Amics, en gran cossirier*, «[...] yst lauzengier, / que m'an tout sen et alena / son vostr'anguoyssos guerrier», vv. 22-24).⁷⁴ Anche in questo campo i trovatori possono avere un ruolo attivo, particolarmente evidente, ad esempio, in *S'ieu anc jorn dis clamans*, dove Gausbert de Poicibot ammette di essere stato «enemic mortal» (v. 23)⁷⁵ di «Amors».⁷⁶

⁶⁸ È piuttosto frequente che il rapporto con i nemici divenga metro di definizione di qualità e capacità. Ad esempio, il Monaco di Montaudon afferma la massima per cui l'uomo franco dev'essere collerico verso i nemici (*Molt mi platz deportz e gaiezza*). Vari trovatori, inoltre, pensano a questo criterio nel valutare l'operato del loro signore, come Percivalle Doria nel presentare il ritratto di Manfredi (*Felon cor ai et enic*: «[...] ni esperdutz / per guerra, anz a vencutz / sos guerriers et abatutz», vv. 51-53).

⁶⁹ Così ad esempio Peire d'Alvernha in *Sobre'l vieill trobar e'l novel* («[...] vensen mos fatz guerriers», v. 23): è un tassello della nota disputa sugli stili della poesia. Si vedano in merito Di Girolamo 1989, Lazzarini 2001, Mancini 1991, Mölk 1996.

⁷⁰ Quello del demonio come (antico) avversario è un *tópos* ben noto; se ne può trovare un'analisi dettagliata (con ulteriori indicazioni bibliografiche) in Marcozzi 2009: 84. Questa comunque non è la sola prospettiva messa in atto dai trovatori: Guiraut Riquier, ad esempio, pensa all'ira di Dio che i cristiani si sono procurati con eccessi ed orgoglio («don par qu'elh nos es aversiers», v. 30 [cito dall'edizione Piccolo 1948]), in *Be·m degra de chantar tener*.

⁷¹ Per queste due occorrenze si veda la n. 63.

⁷² Raimbaut articola ulteriormente il concetto, accusando l'amata di essere un pessimo nemico, perché poco empatico: «mot estes male guerriere» (*Eras quan vey verdeyar*, v. 21).

⁷³ Ad esempio quando Peire Vidal introduce i nemici della sua amata in *Be·m pac d'ivern e d'estiu*.

⁷⁴ Bisogna però precisare che in alcuni casi il contesto in cui l'immagine è calata aiuta a chiarirla, anche grazie alla tendenza tipicamente provenzale ad estendere il singolo spunto in una rappresentazione più ampia. Così in *Can l'erba fresch'e'lh folba par si intuisce* che anche Bernart de Ventadorn sta pensando alle malelingue.

⁷⁵ In *Assatz sai d'amor ben parlar*, anche Raimbaut d'Aurenga propone di riservare alla dama un simile comportamento (v. 47, «envers e maus»), ma lo scopo è comico: sostiene infatti che la scortesie permetta di conquistare l'amore (salvo poi suggerire che egli non metterà in atto il folle consiglio).

Priva di riscontro in Sicilia, infine, è l'inimicizia tra il poeta e parti del suo corpo (in particolare, il cuore, oggetto di una topica personificazione), che testimoniano sia Uc de Saint Circ sia Lanfranco Cigala.⁷⁷

Anche i luoghi dedicati all'idea di "resa" meritano attenzione, innanzitutto per il loro numero consistente in area siciliana e per il contrasto che si delinea rispetto alla produzione occitana. Per un cavaliere la resa è un'onta: questo spiega la totale assenza dell'immagine nei sirventesi. Nei pochi passi delle canzoni amorose occitane in cui la troviamo si presenta in modo generico ed omogeneo: semplicemente, qualche poeta si dichiara arreso alla dama⁷⁸ o si concede l'infondata speranza che ella possa prima o poi cedergli;⁷⁹ l'unico tratto distintivo delle diverse occorrenze concerne il contesto.⁸⁰

Per l'innamorato siciliano, invece, la resa è la naturale conseguenza della costante prostrazione. In linea con la maggior parte delle richieste

⁷⁶ Al di là di questo esito particolare, ai trovatori non mancano occasioni per dimostrarsi attivi: così Bernart de Ventadorn in *Can l'erba fresch'e·lb folha par* («mei enemic foran efan», v. 34) e Aimeric de Belenoi in *Tant es d'amor bonratz sos seignoratzes* («ja no· y agra nulh enemic pejon», v. 14).

⁷⁷ Per entrambi si tratta di tre nemici, cuore e occhi, rispettivamente in *Tres enemics e dos mals seignors* («Tres enemics e dos mals seignors ai, / c'usqecs poigna nuoig e jorn cum m'aucia: / l'enemic son miei oill e·l cors [...], vv. 1-3) e *Non sai si·m chant pero eu n'ai voler* («q'a guerrers ai·l cor e·ls oils amdos. / E qui de for a guerrer dinz l'ostal, / non pot aver plag plus descomunab», vv. 18-20 [cito dall'edizione Bertoni 1915]).

⁷⁸ Bernart de Ventadorn (*Non es meravelha s'eu chan*: «que·m aucizatz, s'a vos me ren», v. 56); Peire Bremon Ricas Novas (*Pus que tug volon saber*, «me ren e m'autrey e·m do», v. 18 [il testo è citato secondo l'edizione Piccolo 1948]); Guilhem de Cabestany (*Lo dous cossire*: «de cor a vos rendutz», v. 40).

⁷⁹ Bertran de Born, in *Domna, puous de me no·us chal* («tro vos mi siatz renduda», v. 20) e Guilhem de Cabestany, in *Lo dous cossire* («joys vos mi renda», v. 65), dove però si era arreso per primo. L'aspetto insolito, rispetto al *corpus* trobadorico consiste proprio nell'infondatezza di queste fantasie, visto che i Provenzali ci hanno abituati ad una rappresentazione di sé molto più fiduciosa: ulteriore segnale del senso di scarsa familiarità che contraddistingue questo concetto. L'unica occorrenza davvero energica si trova in *Per grazir la bona estrena* di Uc de la Bacalaria, dove il tono è definito dal parallelo tra dama e castello assediato dal poeta, il quale quindi in veste di cavaliere non può essere piegato («[...] per far fort castelh rendre», v. 36).

⁸⁰ Una soluzione in parte diversa si trova in *Farai chansoneta nueva*, attribuita a Guglielmo IX dal solo canzoniere C: la propria resa è inserita in una serie di immagini guerresche relative al passato, determinando uno sviluppo narrativo della vicenda amorosa. Altra parziale eccezione si trova in *S'ieu anc jorn dis clamans* di Gausbert de Poicibot, che si arrende ad Amore («mi rend a vos, Amors», v. 14).

di pietà, l'interlocutore cui ci si rivolge arrendendosi è madonna, mentre la figura di Amore è in proposito tralasciata, come peraltro in Provenza. Forse proprio questo senso di familiarità con il concetto induce maggiore libertà nell'impiegarlo. È ad esempio significativo che in *Contra lo meo volere* Paganino da Serzana possa fantasticare persino su una futura resa di Amore alle sue suppliche (benché lo strumento della sua lotta sia come sempre solo una paziente sopportazione).

Fina donna, a voi m'arendo. / Rendomi in vostra balia⁸¹ (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 82-83)

Ma ffaccia che le chiace, ch'io m'arendo / a sua merzè [...] (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, vv. 19-20)

[...] ello inver' me s'arende ed amar face / pur uno poco in pace / la mia piagente donna⁸² (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 19-21)

Voglio a voi, donna, seguire, / a cui mi sono arenduto⁸³ (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 96-97)

Poi li mei regimenti⁸⁴ / m'àn perabandonato, / mestier è ch'io m'arenda (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 49-51)

Ne le tue man' so' arenduta⁸⁵ (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 8).

⁸¹ La ripetizione si deve all'artificio delle *coblas capfinidas*, che arricchiscono un passo già molto marcato in senso retorico, secondo l'abitudine siciliana. È interessante anche la precisazione «in vostra balia» che indica la natura totale di questa resa, conseguenza riproposta peraltro in *Lontano amor mi manda sospiri*, se si considerano anche i versi successivi a quelli citati. Questo elemento è particolarmente funzionale al ritratto dell'amante siciliano, ma era stato anticipato in area occitanica da Peire Bremon Ricas Novas (vedi n. 78).

⁸² Si accoglie qui l'interpretazione di Aniello Fratta, in Di Girolamo 2008: 255-56, dove sono comunque presentate anche altre possibili letture.

⁸³ Al verso 98 il poeta precisa che la donna cui si arrende è quella che ama, in una stretta correlazione, che potremmo definire tipicamente “federiciana”, tra stato amoroso e sottomissione.

⁸⁴ Questi sostegni erano occhi, cuore, senno; l'abbandono suona convenzionale dopo aver letto alcuni luoghi provenzali paralleli (vedi n. 61).

⁸⁵ La particolarità di questo passo risiede nella natura della canzone, molto vicina ai cardini provenzali della concezione feudale d'amore e soprattutto vicina per certi aspetti alla pastorella o anche agli esiti eterodossi di *Rosa fresca aulentissima*. Per questa analisi e per la lettura in senso popolareggiante si veda Margherita Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 858. La figura femminile – che dialoga col suo amante – è stata costretta dal padre (personaggio raro in ambito siciliano) a sposarsi. Disperata, ella «si arrende», ma questa affermazione assume connotati erotici (e quindi più vicini all'orizzonte occitanico) solo nelle parole conclusive dell'amato, che con questa prospettiva di libertà consola la dama. Il verso della resa è dunque in sé affine agli altri passi federiciani che presentano questo tema. Di certo qui non si raggiungono le vette

In due casi, infine, dobbiamo evidenziare l'accezione religiosa del termine «(ar)rendersi» nel senso di «convertirsi», usuale nel Duecento.⁸⁶ Due dame insistono su questa possibilità quale strumento di ricatto: in *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo lo scopo è rifiutarsi all'innamorato troppo insistente («e consore m'arenno a una magione / avanti che m'artochi 'n la persone», vv. 49-50),⁸⁷ in *Ispendiente* di Giacomo Pugliese si intende costringere il drudo a tornare presto («Se vai mio sire, e fai dimoranza, / ve' ch'io m'arendo e faccio altra vita; / giamai non entro in gioco né in danza», vv. 45-47). Se questa minaccia fosse portata ad effetto costituirebbe un tradimento radicale dell'ideale di vita cortese. Ne deriva un riferimento metaletterario che denuncia la natura convenzionale del discorso poetico.

5. VITTORIA, CONQUISTA, COSTRIZIONE

Un altro campo semantico centrale è quello della vittoria.⁸⁸ Lo sviluppo del tema presenta significative novità rispetto alla raffigurazione dei rapporti bellicosi nel complesso, benché permangano alcuni elementi essenziali alla concezione siciliana, come la sottomissione dell'amante e la mancanza di accuse a madonna. In effetti il poeta si dichiara sconfitto solo in tre luoghi:

Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 72)

[...] soverchianza m'à vinto e stancato (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 4)

di fisicità proprie di testi come *Per amor soi gai*, dove la pastora dice di arrendersi («a vos mi ren», v. 44) quando è già sdraiata sull'erba: qui, la situazione e i passaggi narrativi tolgono ogni dubbio interpretativo.

⁸⁶ Dal GDLI, vol. XVI: 805, «Abbracciare la vita religiosa professando i voti in un ordine e vestendone l'abito». Tale accezione è possibile sia in forma assoluta, sia con un predicativo.

⁸⁷ Il concetto era stato anticipato ai vv. 10-11, ma con l'immagine dei capelli tagliati.

⁸⁸ In un'unica occasione i Siciliani hanno recuperato la soluzione, piuttosto frequente in ambito occitanico, per cui «vincere» acquista il senso di 'superare' in una qualità o in un difetto, formula spesso sfruttata per celebrare o accusare la dama. Si veda in merito Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*, vv. 23-24: «[...] ognunque donna passa ed àve vinto / e passa perle, ismeraldo e giaquinto».

[...] Amore, che sormonta ogni ardimento, / mi sforza e vince e mena al suo talento (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 7-8).

A questi esempi si accostano per ispirazione due paragoni con la battaglia, in cui ricorre l'idea di vittoria:

E s'egli in altro vince, in questo perde (Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco e no so qua speranza*, v. 49)
Così m'aven com' a la cominzaglia, / ch'io creo aver vinto, ancor so' a la battaglia (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 55-56).

A fronte di questi insuccessi, altri luoghi parlano di ragionevoli speranze, per quanto, in coerenza col ruolo sottomesso dell'innamorato, la vittoria giunga al drudo solo se dipende dall'intervento di Amore o costituisce il premio di una strenua sopportazione.⁸⁹ Inoltre solo nel primo caso il trionfo si compie sull'amata.

E certo no gli è troppo disinore, / quand'omo è vinto d'uno suo migliore, / e tanto più d'Amor che vince tutto; perciò non dotto ch'Amor non vi smova; / saggio guerrero vince guerra e prova⁹⁰ (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 22-26)
Chi sofr' a compl' e vince ogni tardanza (Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, v. 40)
Per soffreza si vince gran vetoria (Giacomo da Lentini, *Per soffreza si vince gran vetoria*, v. 1)
[...] ò visto adessa bon suffirituri / vinciri prova et aquistari hunuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 59-60)
[...] la gio' là 'nde col's'è la mia lanza: / con quella credo tosto e brevemente / vincer pena e stutar disianza (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, vv. 54-56)

⁸⁹ Un atteggiamento simile si ritrova in due testi trobadorici, *Ai las, com mor!* di Giraut de Bornelh («que totztems bos sofrire vens», v. 34) e in *Amics Bernartz de Ventadorn* di Peire d'Alvernha («mas ades vens lo jois lo plor», v. 21). Anche Arnaut de Marueilh riconosce di poter aspirare al successo solo se è Amore a vincere per lui, peraltro dopo essere stato vinto a sua volta (*Donna, genser que no sai dir*, «pos amors m'a per vos vencut, / vensa:us per mi tot eissamens / amors, que totas causas vens», vv. 210-212). Raimbaut de Vaqueiras deve invece ammettere di non aver mai vinto contro madonna (*Kalenda maya*, «ni d'als vencuda», v. 34).

⁹⁰ Questo passo è particolarmente notevole per l'insistenza sull'idea di vittoria (esaltata dal generale impegno retorico). Si consideri che il concetto era già anticipato al v. 4 ed è inserito in un'opera già caratterizzata da più ampie immagini guerresche. È però ancor più notevole che una simile sicurezza non sia ostentata mai neppure dai trovatori.

Ben è senno soferenza, / chiunque la face, / ch'ela vince soverchianza (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 9-11)
 Perch'ò sempre adito dire, / chi vuol vincer de'i patire (An, *Fresca cera ed amorosa*, vv. 17-18).

A questa casistica corrispondono in sostanza anche le scelte dei trovatori,⁹¹ certo calando le proprie soluzioni in contesti più variegati.⁹² Tuttavia resta un'essenziale differenza nella fierezza con cui questo tema si delinea in Provenza, sia quando si presenta la dama in trionfo al fianco di Amore,⁹³ sia quando si introduce la potenza dell'innamorato.⁹⁴

L'idea della conquista, corollario dell'intervento di Amore e della superiorità dell'amata, ci riporta su un piano di totale passività e subor-

⁹¹ È abbastanza rappresentativo il caso di Lanfranco Cigala che racconta di un amore passato in *Gloriosa santa Maria* («[...] autr'amors no vueill [plus] que·m vensa», v. 8).

⁹² Questo è vero ancor di più per i sirventesi. L'idea di vittoria arricchisce innanzitutto descrizioni belliche già estese e si ripropone negli elogi o nelle esortazioni del signore, nonché in ambito religioso e morale. Appare significativo, ad esempio, l'attacco alla Roma pontificia – che ha reso «vencutz» il mondo intero – in *D'un sirventes far en est son que m'agensa* di Guilhem Figueira. Sono particolarmente interessanti, a confronto con le soluzioni in ambito amoroso, anche le rappresentazioni che i Provenzali offrono di sé in qualità di vincitori, come in *Be·m platz lo gais temps de pascor* di Bertran de Born («[...] mais val mortz que vius sobratz», v. 40) o *Valen marques, senber de Monferrat* di Raimbaut de Vaqueiras (vv. 20-30).

⁹³ L'occorrenza più significativa in tal senso si deve forse alla Contessa de Dia che ammette di essere pienamente soddisfatta della sua vittoria (*A chantar m'er de so q'ieu no volria*, «e platz mi mout qez eu d'amar vos venssa», v. 11). Interessante è anche un passo di *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, in cui Folchetto di Marsiglia riflette sulle sue prospettive: «[...] ja non er vencutz ni el no vens. / Vencutz si er, qu'aucir m'an li sospire», vv. 12-13. Non è certo un caso isolato, basti pensare alle sconfitte ammesse sia da Bernart de Ventadorn sia da Guiraut de Bornelh. Ma proprio la sconfitta subita può giustificare la speranza negli avvenimenti futuri, se la dama è giusta. È questa l'opinione di Peire Vidal in un ampio passo di *Pus tornatz sui em Proensa* (vv. 18-31).

⁹⁴ Così ad esempio Bernart de Ventadorn si arroga il diritto non solo di rispondere alla guerra che subisce, ma anche di sovrastare i propri nemici in *Ara no vei luzir so·lell* («c'ab sol deport venz'e guerrei / cel qui plus fort me guerrey», v. 31). La vittoria è attesa con ancora maggior sicurezza dagli autori di sirventesi, e non solo in guerra: Peire d'Alverna (*Sobre·l vieill trobar e·l novel*) e Bertran Carbonel (*Bertran lo Ros, yeu t'auch cobla retraire*) si dichiarano certi della loro superiorità anche sul piano poetico. Tuttavia l'interpretazione metapoetica dell'immagine si riscontra anche in testi amorosi (spesso *partimens* e tenzoni, che per natura implicano una competizione), come in *Sa gaia semblansa* di Guiraut d'Espanha, sicuro che nessuno potrà «vincere» la sua lode (v. 28).

dinazione. I Siciliani mostrano in proposito soluzioni particolarmente uniformi, scegliendo due soli predicati, il generico «prendere» (peraltro piú frequente) e lo specifico «conquistare»,⁹⁵ una sola vittima (il drudo), due soli carnefici (Amore e madonna, o al limite sue qualità). Isolate eccezioni mettono in luce gli effetti di forze astratte, per lo piú stati d'animo.⁹⁶ L'immagine, divenuta vero e proprio *tópos*, è arricchita soltanto dall'uso di similitudini, col mito (Elena e Paride) o con la predazione (il pesce all'amo).

Che eo son preso de la piú avenente (Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzí suo valore*, v. 36)

Vostr'amor, che m'à priso / a lo core tanto coralemente (Rinaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*, v. 6)

Lo vostro bello viso, / che m'à d'amore priso (Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore*, vv. 52-53)

Che sí son preso e da vostr'amor punto (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 3)

Preso m'avete como Alena Pari (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 10)

Madonna, se del vostro amor son priso (Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso*, v. 21)

Amor m'à preso come il pesce a l'amo (Percivalle Doria, *Amore m'ave priso*, v. 24)

Sí m'ài preso como lo pesce a l'amo (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 135)

Al cor m'è nato e prende uno desio / d'amor, che m'à sí llungiamente priso (Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno desio*, vv. 1-2)

Spera, che m'ài sí preso / di servir l'avenente (An, *Quando la primavera*, vv. 10-11)

Co lo dolze riso / conquiso / m'avete, fin amore (Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, 35-37)

S'abandonassi ciò ch'ài conquiso / perderia lo gran presio (Giacomino Pugliese, *Tutor la dolze speranza*, vv. 14-15)

E quegli ochi m'anno conquiso e morto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 15)

⁹⁵ La seconda soluzione è certamente la piú espressiva, in particolare là dove si giochi sulla *variatio* tra le due possibilità lessicali, spesso in rima (al participio passato). I Provenzali compiono la medesima selezione.

⁹⁶ È interessante il contributo dei sirventesi, che offrono vari esempi di conquiste morali e religiose; si veda ad esempio *Si be·m partetz, mala dompna, de vos* di Gui d'Ussel («e conqueren, conqueretz pretz valen», v. 54). Un esempio di questo tipo si trova anche nella canzone amorosa *Pos d'Aimerics a fait far mesclança e batailla* di Guilhem de la Tor.

Ch'Amor sí m'à conquiso (An, *S'eo per cantar potesse convertire*, v. 15)
 Cosí fui conquiso di voi, piagiante (An, *De la primavera*, v. 32)
 Lo tuo splendore / m'à sí preso (vv. 17-18) – Di gioia d'amore / m'à conquiso (vv. 19-20 – Giacomino Pugliese, *Ispendiente*)
 In ciò à natura l'amor veramente / che in u guardar conquide lo coraggio (vv. 9-10) – Cui ello prende grande pena sente (v. 13 – Attr. inc., *Guardando basilisco velenoso*)
 Di voi, bel viso, / sono priso / e conquiso (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, 138-140)
 Come l'amor m'à prisa (v. 16) – Che lo suo amor m'apella / quello che m'à conquisa (vv. 17-18 – An, *Oi lassa 'namorata!*)
 D'uno amoroso foco / lo meo core è sí preso (vv. 1-2) – Ch'Amore m'à conquiso (v. 6 – An, *D'uno foco amoroso*)
 Spera, che m'ài sí preso / di servir l'avenente (vv. 10-11) – Merzè, che m'ài conquiso (v. 18 – An, *Quando la primavera*)
 Cosí mi stringe Amore, / ed àmi cosí priso, / in tal guisa conquiso (Re Enzo, *Amore mi fa sovente*, vv. 18-20)
 Sí m'à preso / e conquiso / di cor tua benvoglienza (An, *Rosa auente*, vv. 47-48)
 Ben è morto e conquiso / chi 'n tal amor è priso! (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 38-39).

I Provenzali partivano dagli stessi presupposti, variando però la loro rappresentazione con la consueta libertà.⁹⁷ Oltre ai diversi dettagli che possono essere accostati all'immagine (richieste di pietà, compassione da parte di Amore, conseguenze positive), variano soprattutto le vittime. Accanto all'amante,⁹⁸ infatti, dovremo ricordare «gli amici» (Guilhem Magret, *Ma dompna·m ten pres*, «conquer e gadaigna / amics e plaidés», vv. 21-22), addirittura «tutti gli uomini» (Sordello, *Per re no puese d'amor cruda*, «te tota la gen et apaya», v. 15),⁹⁹ e madonna stessa.¹⁰⁰ An-

⁹⁷ L'interpretazione della conquista è di necessità diversa in testi politici e militari, laddove si fa riferimento a problemi territoriali, alle capacità di comando del signore, alla crociata in Terrasanta.

⁹⁸ Bernart de Ventadorn (*Can la frej'aura venta*: «me deu aver conquis», v. 14; *Ab joi mou lo vers e·l comens*: «e·lh vostre belh olh m'an conquis», v. 50; *Non es meravilha s'en chan*: «Eu que·n posc mais, s'Amor me pren», v. 21, «non ai de sen per un efan, / aissi sui d'amor entrepres; / e d'ome qu'es aissi conques», vv. 45-48); Uc de Sant Circ (*Tres enemics e dos mals seignors ai*: «da vostr'amors e·m fuich e·m sec e·m pren», v. 15); Bartolomè Zorzi (*Mout fort me sui d'un chant meravillatç*: «e sui tant fort de vostr'amor_emptres», v. 53); Peire Vidal (*Neus ni gels ni pluig ni fanh*: «que joves dona m'a conques», v. 5). Gli esempi sono numerosissimi.

⁹⁹ In *Tant m'abelli lo terminis novels* Sordello ripropone in sostanza il medesimo concetto, poiché nella quinta stanza descrive una conquista generalizzata (non a caso

cora una volta infatti i trovatori insistono sulle proprie capacità di assalto:¹⁰¹ la dama è ad esempio «conquezida» al v. 10 di *Miraval tenzon grazida* di Raimon de Miraval. Questa possibilità è tanto concreta da essere affrontata in termini didascalici da Rimbaut d'Aurenga in *Assatz sai d'amor ben parlar* (benché l'intento sia giocoso).¹⁰² Alcuni poeti sono così fiduciosi in se stessi da evidenziare i trucchi di cui non hanno bisogno: il furto (Savaric de Mauleon, *Dompna, ben sai q'oïmais fora razos*: «qe, pois qe tot vos conqerun rauban, / qe·us conquezes e be ai fait aitan», vv. 2-3), il potere politico e la ricchezza (Reis d'Aragon, *Be me plairia, senb'en reis*: «[...] anc trop rics no·m depeis / en bona domna conquerer; / mas en s'amistat retener / met be la fors'e la valor», vv. 41-44), il falso pregio (Sordello, *Bertrans, lo joy de domna e d'amia*:¹⁰³ «conquis'aver per lunh pretz messongier», v. 43). Una prospettiva serena informa similmente i luoghi in cui il drudo si dice conquistato da sentimenti positivi, come Daude de Pradas dalla speranza (*Amors m'envida e·m somo*: «per bon respieich que m'a conques», v. 10) e Gaucelm Faidit dalla gioia (*Mout m'enjoet ogan lo coïndetz mes*: «[...] mi soven la joi'ab qe·m conquis», v. 13).¹⁰⁴

Anche i Siciliani, tuttavia, hanno proposto un'interpretazione origi-

in Boni 1954 la parafrasi precisa che la dama ha in suo potere «tutta la regione»). Cito da Boni 1954.

¹⁰⁰ La dama, come d'altronde il poeta, può anche essere conquistata da qualità positive: in tal caso l'immagine contribuisce alla lode amorosa: Guilhem de la Tor, *Pos d'Aimeris a fait far mesclança e batailla*: «[...] c'an presa / jois e prez e valors a lor part e conquesa», vv. 17-18. Oppure il conquistatore può essere Amore, che si adopera per aiutare Formit de Perpinyà (*Un dolz dezirs amors*: «conquerra, pos m'a conquis», v. 20) e Rigaut de Berbezilh (*Tuit demandon qu'es devengud'Amors*: «e no·i fail ges Amors quan tal la pren», v. 16).

¹⁰¹ Peire Bremon lo Tortz (*En abril, quan vey verdemare*: «e deu la·n hom mielhs conquistar!», v. 14 [cito dall'edizione Piccolo 1948]); Arnaut Daniel (*Si·m fos Amors de ioi donar tant larga*: «mi faran far, lor grat, rica conquesta», v. 8); Lanfranco Cigala (*Escur prim chantar e sotil*: «qu'eu conquerai l'onrat joi signoriu», v. 50).

¹⁰² «Far lor a d'amar conquistar», v. 12; «Si voletz domnas gazanhar», v. 17; «ab que conqueretz las melhors», v. 26.

¹⁰³ Cito dall'edizione Boni 1954.

¹⁰⁴ L'immagine della conquista può essere sfruttata anche per introdurre il concetto topico (non assente in Sicilia, ma espresso in altri termini) per cui si preferisce soffrire con madonna che gioire con un'altra. Così ad esempio *Pos tornatz sui en Proensa* di Peire Vidal («mais am ab leis mescabar / qu'ab outra joi conquistar», vv. 53-54) e *Si cum l'arbres que, per sobrecargar* di Aimeric de Peguilhan («E vuell trop mais perdre e far mon dan / ab vos, dona, qu'ab outra conquerer», vv. 19-20 [cito in questo caso da Shepard 1950]).

nale del concetto, che lascia intuire un'ispirazione legata all'esperienza burocratico-governativa, benché manchino riferimenti espliciti. Si tratta della possibilità di guadagno, che in tre luoghi viene espressa col termine «conquistare», ma a cui meglio si adatta la forma «acquistare».¹⁰⁵

[...] per gran valimento / si dovria conquistare / gioia amorosa di bona speranza (Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento*, vv. 18-20)
 “Amor (ciò m'este aviso) / conquis'ò” null'om dica / “per soportar fatica!” (An, *Del mio disio spietato*, vv. 56-58)
 Per ragione dovria conquistare (An, *Cotanta dura pena*, v. 55)
 Che d'aquistar l'amico poco vale (Giacomo da Lentini, *Quand'om à un bon amico leiale*,¹⁰⁶ v. 5)
 E vuol che donna sia 'quistata / per forza di gioia amorosa (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, v. 11)
 Allegro so', ca tale signoria / aggio acquistata per mal soferire (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv. 10-11)
 [...] aggio acquistato d'amar la piú sovrana (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, v. 34)
 Ch'unque avvenisse ma' per meo volere, / si d'Amor non so' aitato / in piú d'aquisto ch'eo non serviraggio (Rinaldo d'Aquino, *Per fin amore vao sí allegramente*, vv. 54-56)
 Amor m'ave donato d'avenire, / per ch'eo piú acquisti ch'eo non ò mertato (Piero della Vigna, *Poi tanta cannoscenza*, vv. 35-36)
 E sí co' non son dutto ad acquistare (Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare*, v. 33)
 Ond'io acquisti ciò che perdei d'amore (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, v. 20)
 [...] ò visto adessa bon suffirituri / vinciri prova et aquistari hunuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 59-60)
 Amor non guarda vista / che per piacer s'aquista (An, *Amor fa come 'l fino ucellatore*, vv. 69-70).

Conseguenza logica della sconfitta è la costrizione, altra forma di violenza cui l'innamorato si trova passivamente esposto. Possiamo distinguere tre declinazioni principali di questa area semantica, che accomu-

¹⁰⁵ La sfumatura legata alla sopraffazione permane come fattore secondario e anche l'aspetto economico non è centrale; la principale valenza del termine concerne l'area dello sforzo e della sopportazione, perfettamente coerente col quadro federiciano. Per le indicazioni etimologiche, si veda *GDLI*, vol. I: 136-37.

¹⁰⁶ Questo componimento appare davvero particolare, in quanto unico della Scuola d'argomento non amoroso.

nano senza grossi scarti Scuola e trovatori,¹⁰⁷ benché in questi ultimi si trovi talvolta un approccio attivo e violento. Innanzitutto il topico laccio d'amore:¹⁰⁸ questa immagine è tanto connaturata alla dimensione cortese da presentarsi in tutte le situazioni. Le possibilità lessicali sono varie, tutte decisamente piane;¹⁰⁹ «legare» risulta la più tipica e frequente. Fra di esse spicca inoltre la forma «distringere» (e il corrispondente provenzale «destrenher») che comporta una più energica sfumatura di tormento e include l'idea di prigionia, in virtù dell'origine giuridica.¹¹⁰

Donna e Amore ànno fatto compagnia / e teso un dolce laccio (Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*, vv. 37-38)

Sono disciolto e legat'ò / lo core e la mente (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, vv. 17-18)

Teco lego / me col prego / tuta mia speranza (An, *Rosa aulente*, vv. 68-70)

Ma quell'amor che stringe con furore (Giacomo da Lentini, *Amor è uno desio che ven da core*, v. 7)

Senno schietto sí m'à stretto / pur di voi, madonna (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 74-75)

Poi ch'io sono a lasciare / lo mal che mi stringia (Mazzeo di Ricco, *Sei anni ò travagliato*, vv. 22-23)

E non comportaria, / la mia pena sapesse, / che tanto mi stringesse (Federico II, *Per la fera membranza*, vv. 11-13)

Al cor m'è nato e prende uno disio / d'amor, che m'à sí llungiamente priso / e sí mi stringe forte [...] (Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno disio*, vv. 1-3)

¹⁰⁷ Le soluzioni occitaniche suonano tuttavia più dinamiche: appaiono più articolati i rapporti tra dama e Amore, che si alleano e aiutano a vicenda, e soprattutto è più movimentato il contesto in cui l'immagine è introdotta. Tale uniformità è poi infranta dalle tematiche dei sirventesi. Sul piano politico-militare saranno particolarmente apprezzate le rappresentazioni del carcere, della signoria e del comando; l'idea di laccio trova spazio invece nei *planh* per esprimere il dolore. L'imposizione di ordini caratterizza anche le affermazioni metapoetiche, secondo una variante "bellicosa" del tema della committenza.

¹⁰⁸ Si vedano in proposito Menichetti 1965: 307 e Berra 1992: 39, n. 12, dove si insiste sull'origine biblica dell'immagine e si propone ulteriore bibliografia.

¹⁰⁹ La stessa considerazione vale per le soluzioni provenzali, piuttosto lineari a proposito dei legami amorosi. Così ad esempio Peirol (*Atressi co'l signes fai*: «Ben m'a amors tengut el latz», v. 5), Bernart de Ventadorn (*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «c'om no pot cor destrenher ses aucire», v. 25), Marcabré (*Estornel, cueill ta volada*: «qu'ela·m lass'e·m lia», v. 84) e Giraut de Bornelh (*Can lo freitz e l'glatz e la neus*: «aisi·m destrenh lo pensaments», v. 39).

¹¹⁰ L'elemento giuridico è approfondito in Radaelli 2004: 130 e Antonelli 2008: 22. Le indicazioni etimologiche sono tratte dal *GDLI*, vol. IV: 820-21.

La ferma inamoranza, / che stringe lo mio core (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 15-16)
 La benaventurosa inamoranza / tanto mi stringe e tene (Mazzeo di Ricco, *La benaventurosa inamoranza*, vv. 1-2)
 Or no la veggio ò pesanza / mi distringe e tene mano (Giacomo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, vv. 13-14)
 Ca ssi distretto mi tene (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, v. 48)
 Mi distringe e distene / la voglia e la spene (Rinaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*, vv. 8-9)
 Distretto m'à l'Amore in suo tenere (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 13)
 Quella che m'à in tenenza (An, *Ancora ch'io sia stato*, v. 33)
 Tanto mi tene distretto / ch'eo non ò bailia (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì for'è dura e fera*, vv. 27-28)
 Distretto core e amoroso / gioioso mi fa cantare (Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, vv. 1-2)
 D'amor distretto vivo doloroso (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, v. 1)
 Già consuma / me' ch'aluma, / sí mi distringe Amore (An, *Rosa aulente*, vv. 44-46)
 Ed ò servuto adesso co leanza / a la sovrana di conoscimento, / quella che lo meo core dstringia (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso afanno*, vv. 20-22)
 On'omo dice ch'Amor à potere / e li coraggi dstringe ad amare (Iacopo Mostacci, *Solicitando un poco meo sapere*, vv. 5-6)
 [...] no distringe te che vai gabando (Giacomo da Lentini, *Cui non avesse mai veduto foco*, v. 13)
 Rattèntene in distretta¹¹¹ (An, *Part'io mi cavalcava*, v. 27).

Il passaggio dal «daccio» alla vera e propria “reclusione” è agevole: una seconda possibile interpretazione dell'idea di costrizione concerne infatti le catene, anche se i Siciliani (e così anche i Provenzali,¹¹² ma solo in contesto amoroso) sono pochi nell'introdurre rappresentazioni della prigionia¹¹³ in senso stretto.

¹¹¹ A seconda dei casi la voce «dstringere» può assumere valori diversi: qui ad esempio suggerisce un'autocostrizione, dunque una forma di autocontrollo.

¹¹² Tra le soluzioni meno specifiche si veda il verso 27 di *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* di Guilhem de Cabestany («Adoncx suy cobertz, claus e cins»); Guilhem Magret propone una delle più peculiari, dato il riferimento al mito, in *Ma dompna·m ten pres* («qu'en la maiso de Dedalus / m'a mes amors aman reclus», vv. 9-10).

¹¹³ L'immagine dell'innamorato prigioniero diventerà comunque topica: si vedano Menichetti 1965: 220 e Berra 1992: 39, n. 12, e 52, dove sono indicati ulteriori riferimenti bibliografici.

Però, madonna, non vi 'nresca e grave, / s'Amor vi sforza, ch'ogni cosa in-
serra (Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m'ài menato*, vv. 20-21)
In suo domin remembranza mi serra. / Rimembranza mi serra in suo do-
minio (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 48-49)
Che sia preso a reo lazzo, / giudicato di serra! (An, *Quando la primavera*, vv.
62-63)
E tienmi e mmi lia forte incatenato (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 39)
[...] a la fior di Soria, / a quella c'è in pregione lo mio core (Ruggerone da
Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, vv. 32-33)
La sera che mi seraste / in vostra dolce pregione (Giacomino Pugliese, *Don-
na, di voi mi lamento*, vv. 25-26).

Un terzo ambito da considerare è quello del dominio imposto all'aman-
te, insieme conseguenza del legame amoroso e forma più piena di co-
strizione. Madonna e Amore condividono questa signoria sul poeta;¹¹⁴ le
scelte lessicali comprendono «comandare», «avere in balia», «avere in
podestà/potere».¹¹⁵ Manca qualsivoglia possibilità di ribellione.¹¹⁶

Ma sempre mai non sento / vostro comandamento (Giacomo da Lentini,
Dal core mi vene, vv. 107-108)
Amor, che m'è 'n comando / vuol ch'io deggia cantare (Rinaldo d'Aquino,
Amor, che m'è 'n comando, vv. 1-2)
Canzonetta piagente, / poi ch'Amore lo comanda, / non tardare e vanne a
la più fina¹¹⁷ (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 55-57)
[...] in cui comando soglio / averlo in mia ballia, ed or non l'aggio? (An,
Compiangomi e lamento e di cor doglio, vv. 4-5)

¹¹⁴ Per questo aspetto, anche se soprattutto a proposito del punto di vista
femminile, si veda Menichetti 1965: 67.

¹¹⁵ Il panorama lessicale non varia sostanzialmente rispetto a quello occitano, che
però presentava maggiore varietà; Bertaran de Born si definisce, ad esempio, «schiavo»
al verso 26 di *Ges de disnar no fora oimais matis* («mi fetz Amors son esclau»).

¹¹⁶ Essa è invece possibile in Provenza: Giraut de Bornelh si dichiara libero,
sebbene sia poi costretto ad ammettere che la dama lo ha privato del suo favore («que
lonh sui fors issitz de sa comanda / que so qe'm det m'estrai er e'm desmanda», vv.
4-5 in *Si us quer conselh, bel'ami' Alamanda*).

¹¹⁷ Pare interessante questo spunto metapoetico su una forma di committenza,
condiviso dal passo precedente; per certi aspetti anticipa l'idea stilnovistica di Amore
“dittatore” e per altri si riconnette a simili proposte trobadoriche, che in parte
abbiamo già incontrato. Le ritroviamo anche a proposito dei comandi ricevuti, in
Arnaut de Maruelh e Sordello. Per il primo è Amore che ordina di scrivere la canzone
(*Donna, genser que no sai dir*: «amors m'a comandat escire / so que'l boca non auza
dire», vv. 25-26); il secondo spiega l'origine del *partimen* che sta scrivendo (*Senh'en
Sordelh, mandamen*: «Senh'en Sordelh, mandamen / ai del ric comte plasen», vv. 1-2
[cito dall'edizione Boni 1954]).

E comandami a dare / [...] / core e corpo in baglia (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 21-23)
 E dimora in sua bailia (Giacomo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, v. 21)
 Sí lungamente orgoglio m'à in bailia (Giacomo da Lentini, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, v. 37)
 Te' la mia fede, che m'ài in tua baglia (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 140)
 S'io dormo, in mia parvenza / tutor l'aggio in ballia¹¹⁸ (An, *Quando la primavera*, vv. 28-29)
 Alor t'èi bella, / in mia ballia (Giacomino Pugliese, *Ispendiente*, vv. 33-34)
 Voi, donna, ch'ancor spero / avere in mia ballia (An, *Amor voglio blasmare*, vv. 38-39)
 Ma lo meo sire, che m'ài in potestate¹¹⁹ (Giacomo da Lentini, *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 28)
 Avere me non puoi in tua podestà (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 149)
 [...] 'N podere mi tene / ch'io viva sí morente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 35-36)
 Tre cose sono in una concordanza / che tengono lo corpo i-lor podere (An, *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*, vv. 9-10).

Tale magistero, qualora spetti ad Amore, conosce un'ulteriore definizione, in termini squisitamente convenzionali. Il dio infatti impone il suo freno¹²⁰ all'amante e lo «sforza», conducendolo contro la sua volontà.¹²¹

¹¹⁸ Questo e i successivi due esempi mostrano in quali termini i Siciliani possano attribuirsi una posizione di preminenza sulla dama: il sogno, il ricordo di un passato definitivamente chiuso, un'irrealistica speranza. A questo proposito possiamo ribadire la distanza dalla prospettiva dei trovatori. In Provenza trova spazio in particolare l'idea di una ribellione, come si è anticipato: ad esempio in *Si us quer conselh, bel'ami Alamanda* al v. 4 Giraut de Bornelh si dice libero dalla «comanda».

¹¹⁹ Poiché il signore in questo caso è il sovrano (Antonelli 2008: 557), il passo costituisce l'unico indizio esplicito che i poeti federiciani appartengono ad una corte ed hanno impegni di carattere ufficiale. Si noterà l'assenza di riferimenti specifici a quell'attività: di per sé l'espressione fa combaciare pienamente questi versi a quelli dedicati alla signoria di madonna.

¹²⁰ È ad esempio molto nota la rappresentazione letteralmente equina nel *Lai d'Aristotele*, in cui il filosofo ormai anziano è spinto a caricarsi in spalla la fanciulla di cui si è innamorato. Ulteriori indicazioni bibliografiche sull'immagine possono essere trovate in Berra 1992: 39, n. 16.

¹²¹ Un antecedente trobadorico si trova in Bernart Martí. In *Bel m'es lai latz la fontana* la nuova passione è descritta nella sua evoluzione: si aggiungono via via ad aggioare il poeta freno, cavezza e briglia completa («do fortz fres e la capsana», v. 56 e «tota'l rengua ab correi», v. 60).

Amor, che lungiamente m'ài menato / a freno stretto senza riposanza (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 1-2)
 E no·m porta Amor che sporta / e tira ogne freno (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 95-96)
 S'Amor vi sforza, ch'ogni cosa inserra (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 21)
 Son menato per forza (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, v. 23)
 [Amore] mi sforza e vince e mena al suo talento (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 7-8)
 La ferma inamoranza, / che stringe lo mio core, / mi sforza e dà talento (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 15-17).

6. DIFESA E PROTEZIONE

Lo stato infelice dell'amante siciliano sfocia molto spesso in lamenti e invocazioni; tuttavia è raro che egli pensi ad una vera e propria difesa, in contrasto rispetto all'importanza (anche quantitativa) che il motivo conosce in Provenza. Nella sua valenza più ampia, questa area semantica ricorre solo due volte: «e 'nver' l'amore non fo difensione»¹²² (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 21) e «or ti difendo ormai [...]»¹²³ (An, *La mia amorosa mente*, v. 55). Una terza occorrenza¹²⁴ si riscontra al v. 58 di *Part'io mi cavalcava*, dove la dimora dell'amata è definita «difese»: il termine ha suscitato numerose interpretazioni, tra le quali quella di «fortezze».¹²⁵ L'idea di castello in questo caso non è direttamente collegata alla dimensione militare: ci troviamo infatti nel congedo

¹²² In realtà il verso precedente recita «[...] colpa non mi difendo», ma il sintagma è una traduzione della formula latina *defendere culpam* (discolparsi) che ha valore giuridico. Vedi Giuseppina Brunetti, in Di Girolamo 2008: 600.

¹²³ La natura peculiare di questo passo si coglie appieno sapendo che a parlare è Amore, insolitamente disponibile nei confronti dell'innamorato. Per questo motivo le ipotesi di lettura del brano sono numerose; si veda Mario Pagano, in Di Girolamo 2008: 942.

¹²⁴ Si possono aggiungere a questo ristretto panorama due luoghi che abbiamo già analizzato, poiché l'idea di protezione si associa a quella delle armi o della battaglia: il braccio alzato di chi si difende (Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrui spessamente*), madonna e Amore come baluardo «difendente» (Iacopo Mostacci, *Amor, ben veio che mi fa tenere*). Tra queste ultime figurazioni era anche la colonna, che ritroviamo anche al v. 44^a di *Come lo giorno quand'è dal maitino* di Percivalle Doria.

¹²⁵ È l'ipotesi di Spampinato Beretta (in Di Girolamo 2008: 926) suffragata dal riferimento al *GDLI*.

e la canzone viene inviata alla dama secondo una consuetudine ben nota. Alla sfera bellica risale invece il maniero da cui è protetta la fanciulla di *Rosa fresca aulentissima* al v. 77: «istomi 'n esta gloria d'esto forte castiello» (che non può essere abbattuto da alcun «manganiello»¹²⁶). Anche in *Donna, audite como* di Re Giovanni il castello costituisce l'oggetto da espugnare, in una prospettiva erotica («e le donne e le donzelle / rendano le lor castelle / senza tinere», vv. 95-97) che associa questo testo a vari passi del contrasto di Cielo d'Alcamo e ben giustifica i dubbi della critica.¹²⁷ Nel complesso, comunque, è inevitabile un'impressione di letterarietà, favorita anche dall'associazione con il *tópos* cortese che identifica nel castello il baluardo di un tesoro (qui, l'amata), necessariamente difficile da conquistare. L'immagine ricorre due volte in Sicilia: «và e sali a castello» (Iacopo, *Così afino ad amarvi*, v. 32) e «Castel d'altura,¹²⁸ merzél, non t'incresca» (An, *De la primavera*, v. 20).

La convenzionalità di queste soluzioni colpisce ancor di più prendendo in esame i caratteri contrastanti della produzione occitana. L'immagine del maniero ricorre in molteplici situazioni: l'assalto che il poeta subisce e quello di cui si fa promotore, l'assedio,¹²⁹ la protezione offerta¹³⁰ o agognata, oppure, con interessante realismo, luogo abitato.¹³¹

¹²⁶ «Essere in gloria» significa “essere al sicuro”; le indicazioni linguistiche sul rotacismo e sulla natura dell'espressione si possono trovare in Spampinato Beretta (in Di Girolamo 2008: 541). «Manganiello» vale invece “macchinario d'assedio”.

¹²⁷ L'identificazione di Re Giovanni è innanzitutto controversa, tra gli estremi del giullare e del sovrano (Corrado Calenda, in Di Girolamo 2008: 111); del suo discordo è spesso esaltata la natura arcaica e provenzaleggiante, con particolare riferimento alla chiusa (cui appartiene il verso citato) che passa dall'attenzione alla dama ad una focalizzazione più ampia sul genere femminile, creando una frattura tematica che ricorda il rapporto tra corpo del testo e *tornada* in Provenza. È vastissima, d'altronde, la bibliografia su Cielo d'Alcamo: si leggano ad esempio Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 525-56, Antonelli 2003, Bianchini 2003, Mineo 1993, Pagliaro 1953, Spampinato Beretta 1993.

¹²⁸ L'immagine è topica, sia in ambito mariano, poiché può essere associata alla formula *turris eburnea*, sia in ambito romanzo. Per i riferimenti testuali si veda Spampinato Beretta, in Di Girolamo 2008: 811-12.

¹²⁹ Giraut de Bornelh e Pons de Capduelh si paragonano a un castello assediato.

¹³⁰ Peire Bremon Ricas Novas insiste maggiormente sull'idea di difesa, asserendo che nemmeno un castello potrebbe salvarlo (*Us covinens gentils cors plazentiers*, «non say castelh en que·m puesa gandar», v. 7). La funzione difensiva del maniero torna anche in contesto non amoroso, in *Ar aques eu mil marcs de fin argen* di Pistoleta, in un vero e proprio *plazer* militare.

D'altro canto, il tema della difesa in generale è trattato con energia e ricchezza, anche perché, considerando canzoni e sirventesi, esso è introdotto in opere religiose, versi di carattere giuridico e morale,¹³² narrazioni guerresche, con varietà lessicale, vere e proprie serie iconiche, ruoli diversi in cui possono alternarsi i personaggi.¹³³

E 'nver' l'amore non fo difensione (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 21)

Or ti difendo ormai [...](An, *La mia amorosa mente*, v. 55)

E vanne a la donzella, / che sta nelle difese (An, *Part'io mi cavalcava*, vv. 57-58)

Istomi 'n esta groria d'esto forte castiello (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 77)

E le donne e le donzelle / rendano le lor castelle / senza tinere (Re Giovanni, *Donna, audite como*, vv. 95-97)

Và e sali a castello (Iacopo, *Così ajno ad amarvi*, v. 32)

Castel d'altura, merzél, non t'incresca (An, *De la primavera*, v. 20).

¹³¹ Il castello è infatti scena dell'incontro fra gli amanti in *Doutz brais e critz* di Arnaut Daniel, punto di osservazione per la guardia in *Gaita be, gaiteta del chastel* di Raimbaut de Vaqueiras, segno del potere politico ed economico di Guglielmo d'Aquitania in *Companho, farai un vers qu'er covinen*.

¹³² Per Percivalle Doria, in *Felon cor ai et enic*, la difesa («abric», v. 3) è quella che va garantita al pregio; Bertran de Born spera che il visconte sia spinto a difendere il proprio onore in *Rassa, tan creis e monta e poia*.

¹³³ A seconda dei casi l'amante può (cercare di) difendersi dall'amata, esserne difeso o desiderare di difenderla. Arnaut Daniel offre un esempio caratteristico in *En cest sonet coind'e leri*, laddove si dichiara privo di «escrima» (v. 18), condizione piuttosto diffusa tra gli innamorati. La ritroviamo in *En aissi'm pren cum fai al pescador* di Guilhem Magret («e combat so dont no mi puesc defendre», v. 14). Ad offrire uno strumento di protezione può essere l'amore stesso, se puro, come in *Can lo glatz e-l frechs e la neus* di Giraut de Bornelh («que deus garar / los fis amans de foleiar, / sias me chabdeus e guirens», vv. 49-51). Un esito peculiare è invece quello proposto da Folchetto di Marsiglia in *En chantan mo aven a membrar*: egli chiede protezione per il suo cuore poiché in esso si trova la sua amata («per merce·us prec que·l gardetz de l'ardor», v. 13 e «e·l cor gardatz si quom vosta maizo», v. 20). Quello della figura femminile nel cuore diventerà un *tópos* fondamentale per la tradizione italiana, proprio grazie alla famosa rielaborazione di Giacomo da Lentini. Per il *tópos* si vedano Mancini 1988, Menichetti 1965: 145-46 e Vuolo 1962: 115-16.

7. APPELLATIVI E PERSONAGGI DELLA TRADIZIONE CORTESE
E CAVALLERESCA

Osservando gli appellativi¹³⁴ rivolti alla dama siciliana (e talvolta ad Amore) in segno di rispetto o timore, si nota una tendenza all'innovazione rispetto agli usi provenzali corrispondenti, un'evoluzione che comporta sia ridefinizioni semantiche, sia accrescimento dell'area lessicale già occitana. Innanzitutto non ritroviamo presso la Scuola l'alternanza tra «prode» e «valente»: la prima voce, in origine connotata in chiave guerresca, è attestata solo in *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese, per indicare le proprie intenzioni virtuose. Resta dunque la seconda forma, che già in lingua d'oc era associata prevalentemente a doti morali. Questa valenza rende possibile riferire il termine sia alle sentenze didattiche sul comportamento del fino amante,¹³⁵ sia al capo-scuola (ma solo in quanto poeta) e in un caso persino all'innamorato.¹³⁶ Anche definizioni quali «cavaliere» (due occorrenze) e «paladino»¹³⁷ (una sola volta) conoscono una rifunzionalizzazione che attenua la sfumatura bellica; in un caso si indica l'ambiente in cui si muove l'io lirico,¹³⁸ nell'altro le doti di un cuore puro e perciò cavalleresco.¹³⁹ Lo stesso approccio va riservato all'interpretazione di «fante», al v. 33 di *Ormai*

¹³⁴ Le informazioni etimologiche sono tratte dal *GDLI*: per «prode» vol. XIV: 463-64, per «valente» vol. XXI: 631, per «cavaliere» vol. II: 905-08, per «paladino» vol. XII: 377, per «fante» vol. V: 654-55, per «fellone» vol. V: 799-800.

¹³⁵ Questa sfumatura educativa era già tipica dell'uso provenzale, tanto che «valente» in alcuni casi ha il significato specifico di «colui che merita l'amor cortese».

¹³⁶ L'anonimo di *Al cor tanta alegranza* esprime la speranza di poter vantare tale qualità. La specificità di questo passo va esaltata soprattutto per la distanza che segna rispetto alla prospettiva trobadorica, in base alla quale questi appellativi sono sempre equamente distribuiti tra dama e drudo.

¹³⁷ È certamente interessante che tale termine non caratterizzi la poesia provenzale, forse messo da parte proprio da «cavaliere», che puntualmente delinea la reale fisionomia del poeta.

¹³⁸ Ruggeri Apugliese definisce «cavalieri, marchesi e conti» coloro che parlano di lui (*Umile sono ed orgoglioso*, v. 73), Giacomino Pugliese paragona i piaceri del suo passato a quelli di qualunque altro «cavaliere» (*Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*, v. 12).

¹³⁹ Proprio questo aspetto, oltre alla lontananza cronologica tra storia (e leggenda) carolingia e *Magna Curia*, spinge a cogliere l'elemento convenzionale in tale uso; d'altronde la letteratura d'argomento carolingio era divenuta un imprescindibile caposaldo.

quando flore di Rinaldo d'Aquino e lo consente peraltro la storia del vocabolo, che infatti si è evoluto solo tardi in chiave militare. È già provenzale, infine, una lettura prevalentemente morale di «fellone», volta a descrivere le caratteristiche di chi si opponga all'amor cortese e ai suoi fedeli; sono invece i sirventesi (o i passi civili nei testi amorosi) a proporgli in un'ottica più concreta, fino al significato specifico di «infedele».

Per esprimere appieno la propria condizione sia i Provenzali sia i Siciliani si appoggiano a paragoni con personaggi della tradizione, la cui fama è tale da determinare una figura di antonomasia; anche queste immagini richiamano la sfera della violenza, poiché in origine sono associate al ruolo del cavaliere e al contesto della guerra. Lo scarto tra le due esperienze poetiche è però evidente, per la scelta dei riferimenti e per il punto di vista secondo il quale sono delineati. Presso la Scuola sono accolti due soli personaggi,¹⁴⁰ Paride¹⁴¹ e Tristano,¹⁴² la cui vicenda presentava inizialmente forti ricadute di tipo avventuroso e guerresco, che tuttavia sono del tutto trascurate, come lo sono anche dai trovato-

¹⁴⁰ Sulla natura convenzionale di questi richiami si vedano: Mancini 2000 per Tristano, Menichetti 1965: 231 per Isotta (in particolare alle pp. 143 e 195 ci si concentra sul paradigma di bellezza), Berra 1992: 65, n. 12 per Paride, Menichetti 1965: 195 e 366. A proposito del passaggio della figura di Tristano dai Provenzali ai Siciliani, si veda anche Mancini 2000.

¹⁴¹ Tra gli antecedenti occitanici sono particolarmente significativi i versi 27-28 di *Quan la neus chai e gibron li verjan* («serai li leials e ses engan / melhs qu'Elena no fo al frair'Ector») dove Raimon Jordan estende il riferimento omerico.

¹⁴² Un esempio particolarmente articolato si riscontra in *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga, per la triplice occorrenza, conclusa dal riferimento al timore di Isotta («Tristan, qan la il det Yseus gen / e bela, no'n saup als faire», v. 29; «s'aitals camisa m'es dada / cum Yseus det a l'amador», vv. 34-35; «Tristan! Mout presetz gent presen», v. 37). Queste immagini sono piuttosto frequenti in Provenza e la loro resa era inoltre arricchita dall'insistenza sui personaggi femminili (soprattutto Isotta). Arnaut de Maruelh, in particolare, associa Elena e Isotta per definire il paradigma di bellezza cui l'amata non ha nulla da invidiare (*Domna, genser que no sai dir*: «Tibes ni Leida ni Elena / [...] / ni'l bel Yseus ab lo pel bloi», vv. 159-161). Oltre alle tradizioni classica e arturiana, anche quella cortese è ben rappresentata nelle figure di Erec ed Enide (Raimbaut de Vaquieras, *Kalenda maya*: «[...] servida genses / q'Erecs Enida», vv. 69-70). A Bernart de Ventadorn, in *Can vei la lauzeta mover*, si deve una delle proposte più peculiari: Tristano diviene paradigma dell'esperienza amorosa ed è quindi l'eroe, non il dio Amore, che il poeta saluta nel momento di ripudiare le sofferenze emotive («Tristans, ges no'n aurtz de me», v. 57). Infine, il principe di Cornovaglia diviene anche *senhal* del trovatore cui si rivolge Guilhem de Berguedà in *Un sirventes ai encor a bastir* (v. 41).

ri.¹⁴³ Questi ultimi preferiscono lasciare spazio ad altri aspetti, emotivi (fedeltà, tormento) e narrativi (il dono della camicia da parte di Isotta, il filtro magico bevuto da Tristano);¹⁴⁴ il nome dell'eroe diviene addirittura *senhal* del poeta (Guilhem de Berguedà) o suo interlocutore (Bernart de Ventadorn). Ai poeti federiciani, invece, interessa un solo punto fondamentale: la profondità del sentimento.

Sí com' Parigi quand'amav'Alena (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, v. 3)
 Tristano Isalda / non amau sí forte (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 39-40)
 Preso m'avete como Alena Pari (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 10)
 Nè credo che Tristano / Ysaotta tanto amasse (Giacomino Pugliese, *La dolce cera piacente*, vv. 27-28)
 E non amò Tristano tanto Isolda (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, v. 11)
 Tristano ed Isaotta co ragione / che non partiro giamai di loro amanza (An, *Fin amor di fin cor ven di valenza*, vv. 13-14)
 Quella ch'amo piú 'n celato / che Tristano non faceva (Re Giovanni, *Donna, audite como*, vv. 52-53).

Per i primi tre esempi tristaniani è notevole l'uniformità stilistica al limite della ripetizione; negli altri due luoghi si può cogliere qualche spunto verso una rappresentazione piú articolata. L'anonimo in realtà non fa che puntualizzare l'intensità di un amore che impedisce separazioni. I versi di Re Giovanni rispecchiano le caratteristiche in generale attribuite all'intero suo componimento, considerato poco in linea con la produzione federiciano e spesso incline ad una visione popolareggiante; il brano citato è in effetti solo parte della successione di fasi che articolano il rapporto clandestino, che presenta quindi un andamento piú nar-

¹⁴³ Sono del tutto tralasciati dai Siciliani richiami letterari in apparenza meno coerenti con la sfera amorosa e che invece i Provenzali riescono ad includere nello sviluppo delle canzoni (per non parlare dei sirventesi). Ricorderemo per il contesto amoroso Orlando e Ferragutz (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non pogeý tant aut*: «mas trahitz sui si cum fo Ferragutz, / qu'a Rotlan dis tot so major espaut», vv. 11-12), Perceval (Rigaut de Berbezilh, *Atressi com Persanaus*, v. 1) e Galvano (Peire Vidal, *Neus ni gels ni plueja ni fanb*: «a l'uzatge·m tenh de Galvanh», v. 17), cui si aggiunge dall'orizzonte storico Alessandro Magno (Arnaut Daniel, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoç*: «valer ses lieis on plus valc Alixandres», v. 21).

¹⁴⁴ Raimbaut d'Aurenga (*Non chant per auzel ni per flor*), Guilhem Augier Novella. Per il *tópos* del filtro si veda Vuolo 1962: 190-92.

rativo e simile a quello provenzale. Tuttavia tale ricchezza di dettagli non porta ad una vera narrazione: i vari passaggi infatti non si susseguono in senso cronologico o con logica serrata, ma soltanto per accumulazione. Il carattere letterario del discorso si svela infine al v. 54, laddove si rivela l'esistenza della fonte, quando precisa: «como contato».

8.OMICIDI E SUICIDI

Accanto all'ambito guerresco, nell'esprimere i tormenti amorosi viene spesso apprezzata la rappresentazione della violenza che riguarda in generale le sofferenze del corpo. È frequente e centrale l'immagine della morte, che sia Siciliani sia Provenzali raffigurano da una parte con l'idea di omicidio, dall'altra con il senso di un pericolo imminente, meno specifico ma più pervasivo. La quantità delle occorrenze favorisce anche in Sicilia realizzazioni diversificate, benché permanga un criterio estetico rigorosamente comune.

A proposito del motivo dell'assassinio, i carnefici risultano vari: la Morte, il padre, a volte stati d'animo o anche l'intera situazione che l'amante sta vivendo; il quadro si arricchisce poi di personaggi meno tipici della poesia siciliana, verso i quali l'intonazione si mostra spesso polemica. Alla figura femminile è riservato il consueto approccio: la sua presenza è frequente, ma attenuata (e in questo caso Amore ha una posizione molto simile).¹⁴⁵ L'insistenza siciliana sugli effetti mortiferi dell'amata sembra finalizzata ad esaltare la sottomissione dell'amante nei suoi confronti: indizio ne è anche il *tópos* diffusissimo per cui la morte che piace a madonna va accettata di buon grado.¹⁴⁶ Infine è significativo che anche in questi passi i trovatori non rinuncino al contrario a toni e

¹⁴⁵ L'esito più vicino ad una reale accusa si trova nell'anonima *Ancora ch'io sia stato* (v. 50): «ciascuna ora d'aucidere si prova», comunque sempre nell'ambito del tentativo e non del fatto concreto.

¹⁴⁶ Sulla diffusione di questa immagine convenzionale si veda Menichetti 1965: 271. Non mancano paralleli luoghi provenzali: ad esempio Sordello (che chiede a Dio di non salvarlo se chiederà aiuto contro madonna) in *Domna, meillz q'om pot pensar* («e, si vos platz qe m'ausiatz, / ja Deus no·m sal s'eu voill garir», vv. 53-54). O ancora Guilhem Raimon de Gironella per cui la morte imposta dalla dama è piacevolissima («m'ausi, e sobreplazen», v. 31, *Del joi d'amor agradin*).

scene piú mossi:¹⁴⁷ c'è spazio per l'invettiva, per la dura requisitoria contro madonna¹⁴⁸ e Amore, per una maggiore varietà di personaggi (vittime comprese).¹⁴⁹

[...] quella che ha valore / di darmi morte e vita¹⁵⁰ (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, vv. 37-38)

[...] ella mi pote morte e vita dare (Giacomo da Lentini, *Molti amadori la lor malatia*, v. 8)

[...] 'N podere mi tene / ch'io viva sí morente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 35-36)

Ma vivo mi tiene, / ch'io moro piú sovente (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 39-40)

La tua cera / [...] / morte al cor m'aduce (An, *Rosa auente*, vv. 35-40)

¹⁴⁷ La ricchezza della visione provenzale è accentuata dalle esigenze tematiche tipiche dei sirventesi: si uccide non solo in guerra e in torneo, ma anche nelle vicissitudini politiche e sotto accordi di pace fittizi, nei massacri voluti dalla Chiesa e negli scontri con gli infedeli; la morte può essere quella compianta del re o quella dell'anima a causa dei peccati (ma possono essere anche i peccati ad essere uccisi, come Bertran de Born chiede a Dio in *Quan mi perpens ni m'albire*: «denh aisi'l pecat aucire / com mos mals talans es mortz», vv. 8-9). Non mancano esiti piú comici, come in *L'escurgachar me fa tan gran feresa*, dove la sentinella di Bertran d'Alamanon lamenta di essere uccisa dal peso dell'armatura («e'l garnisio m'ausi, tan fort me pesa», v. 3). Suscitano interesse anche luoghi in cui il trovatore replichi movenze tipiche della poesia amorosa in contesto differente, come quando Bartolomé Zorzi dice di essere ucciso dal ricordo del suo signore scomparso (*Si'l monz fondez, a maravilla gran*: «que'l membramenz ses retrar m'aucies / e tot home qu'es de valor abrics», vv. 16-17).

¹⁴⁸ Alcuni poeti descrivono le modalità con cui avviene l'omicidio, altri le conseguenze del suo comportamento, le pene che merita, eventualmente con ricadute giuridiche: così Sordello che in *A lei puesc ma mort demandar* chiede conto alla dama delle proprie sofferenze («A lei puesc ma mort demandar», v. 1 e v. 4 «qe i fezes qe lai perdes ma via»). Tuttavia le capacità omicide dell'amata possono essere anche utili, se rivolte contro i nemici di Bernart de Ventadorn («qu'enemics c'ai, fatz d'enveya morir», v. 40 di *Ab joi mou lo vers e'l comens*) o non intenzionali, se la morte è dovuta ad un eccesso di dolcezza o familiarità.

¹⁴⁹ L'unico aspetto di monotonia che si può cogliere nei testi provenzali, e che per contrasto esalta la varietà del contesto, concerne il lessico, per la ripetizione costante di «uccidere».

¹⁵⁰ Anche questa duplice capacità di madonna costituisce un *tópos* di grande fortuna, già ben attestato in Provenza; strettamente collegata a tale immagine è l'idea del vivere mentre si muore o viceversa – anch'essa molto frequente in ambito lirico e già sfruttata dai trovatori (es. Sordello, *Ailas, e que'm fau miey huelhr*: «si be'm fai morir viven», v. 40). Si può pensare infine anche al concetto della morte reiterata, altro spunto proprio di Siciliani e Provenzali (si veda Menichetti 1965: 283).

Co gli ochi sorise, / sí ch'a morte mi mise, / [...] / co soi ochi m'aucise!¹⁵¹
 (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 41-45)
 Non si distenda [la durezza] tanto ch'io ne pera (Guido delle Colonne,
Amor, che lungiamente m'ài menato, v. 35)
 Che ben è dolze mal, se no m'auzide (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 13)
 [...] li sguardi micidiali / voi facete tanti e tali / che aucidete la gente. / Altri aucidete che meve (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, vv. 34-37)
 Ancider mi potrete (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, v. 59)
 [...] sso m'aucide amanza (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, v. 48)
 Voi, donna, m'aucidete / e allegiate a penare (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 25-26)
 Gli ochi mei di fore / m'auzidono guardando¹⁵² (An, *La mia amorosa mente*, vv. 49-50)
 Ben m'ancide e confonde / quella per cui son miso a lo morire¹⁵³ (An, *Amor*

¹⁵¹ Nei versi che abbiamo omesso l'immagine (già topica) della morte portata dallo sguardo viene rafforzata dalla similitudine col basilisco, a sua volta convenzionale e diffusa (anche in Sicilia). Si veda in merito Vuolo 1962: 135-36. L'associazione tra gli occhi di madonna e quelli della bestia leggendaria era ad esempio già in Aimeric de Peguilhan (*Si cum l'arbres que, per sobreargar*: «Quo'l bazalesc qu'ab joy s'anet aucir, / quant e · miralh se remiret e·s vi, / tot atressi etz vos miralhs de mi, / que m'aucietz quan vos vei ni·us remir», vv. 29-32 [cito da Shepard 1959]).

¹⁵² Di fatto questa è un'altra attenuazione delle colpe di madonna: gli occhi sono qui quelli del poeta, è vero, ma il problema risiede nell'oggetto che osservano (l'amata) che attraverso di essi giunge sino al cuore. La natura micidiale degli occhi è altamente convenzionale; la troviamo ad esempio in *Vezzer volgra n'Ezgelgarda* di Peire de Valeria («q'ell'auci jugan rizen», v. 6).

¹⁵³ La formula richiama il giuridico "mettere a morte". In effetti si può notare che in vari casi già in Provenza l'idea dell'omicidio richiama quella di una pena imposta, non solo come punizione conseguente alla colpa della dama, ma proprio come motivazione della morte che l'amante augura ad altre vittime. Spesso sono brani d'impetuosa invettiva, rivolti ad esempio a chi rifiuta l'amore o non ascolta il poeta; i trovatori citano pene storicamente attuali, come l'impiccagione e il rogo (Aimeric de Belenoi, Raimbaut d'Aurenga, Sordello, Guilhem de Peitieu) o anche la sepoltura per i vivi (Cercamon). Guilhem de Berguedà si riferisce invece alle consuetudini legali del duello, cui dovrà attenersi per uccidere il marito geloso (*Eu non cuidava chantar*). Non mancano precise corrispondenze nella produzione civile (Bertran de Born contro i masnadieri in *Ar ve la coindeta sazors*, Cerverí de Girona sulla figura del boia in *Si cel que diuz entre saig e jutglar*). In Sicilia c'è solo un passo da considerare, in *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, dove Guido delle Colonne dice di essere giudicato e condannato dall'amata; la sua pena sarà la lapidazione. Tale soluzione è particolarmente interessante perché, pur essendo funzionale all'espressione dello stato del poeta, è di per sé irrealistica, non legata al diritto di origine romana, ma alla dimensione biblica e araba, soprattutto per le colpe in campo amoroso. Nel *corpus* siciliano si accenna una sola volta all'impiccagione, ma soltanto in una similitudine (*Rosa aulente*).

fa come 'l fino uccellatore, v. 47)
 Ca, sse voi m'aucidete, / perdiria Paganino (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 75-76)
 E l'angoscia m'aucidia (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core che si stava*, v. 7)
 Ma voi piú m'aucidete, / se voi piú mi sperate (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 37-38)¹⁵⁴
 La vertute ch'il'àve / d'auciderme e guerire (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 57-58)
 Per lei podire aucire io moriria. / No la posso aucire [...] (Piero della Vigna, *Amando con fin core e con speranza*, vv. 36-38)
 Ma ferila, chi 'l tene / aucidela sen fallo!¹⁵⁵ (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 55-56)
 Gioia mi doni ch'amor non m'amorti (An, *Rosa aulente*, v. 77)
 La fior de le bellezze mort'ài in terra¹⁵⁶ (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v.3)
 E morta m'ài la partuta (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, v. 35)
 E quegli ochi m'anno conquiso e morto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 15)
 Lo padre mio che m'ài morta! (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 24)
 Ch'ài morto l'omo in casata, traita! (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 104)
 Questo congiungimento / mi conduce a morire (Mazzeo di Ricco, *Lo core innamorato*, vv. 28-29).

Passando alle rappresentazioni della morte che non sono riconducibili ad una metafora o situazione precisa, la tendenza di fondo non cambia rispetto alla resa dell'omicidio; in particolare si mantiene centrale la figura di madonna, a prescindere dalla situazione. D'altro canto, la minore pregnanza dell'immagine favorisce una maggiore libertà nella sua realizzazione, anche in Sicilia.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Il poeta aveva anticipato pochi versi prima una considerazione generale sull'ingiustizia commessa da una donna che si trovi ad uccidere un uomo.

¹⁵⁵ Questi versi sono particolarmente interessanti per l'aperto dispiego di letterarietà: l'innamorata che parla, infatti, invia la canzone secondo una radicata abitudine poetica, ma non al suo amante, che l'ha tradita, quanto alla rivale, affinché ne venga uccisa. Un omicidio dunque letteralmente sulla carta.

¹⁵⁶ L'immagine della Morte omicida non è molto sviluppata dai Siciliani, mentre aveva ampio spazio in area occitanica. Così nell'anonima *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*, v. 10: «qu'eu prec la mort que'l vengà tost aucire» (cito secondo l'edizione Piccolo 1948).

¹⁵⁷ Tra i numerosi luoghi provenzali, si ricordino due esempi particolarmente distanti dalla prospettiva siciliana, l'uno perché chiaramente improntato all'erotismo, l'altro esplicitamente ispirato all'adulterio: «qu'ieu morrai, / si no sai / consi jai»

Donna mia, ch'eo non perisca / s'eo vi prego [...] (Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, vv. 43-44)
 Ca, ss'io troppo dimoro, par ch'io pera (Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*, v. 21)
 Se di me no le prende pietanza,¹⁵⁸ / ben morrò certamente (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 5-6)
 Non vo' piú soferenza, / né dimorare oimai / senza madonna, di cui moro stando (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 49-51)¹⁵⁹
 Spessamente disio e sto al morire / membrando che m'à miso in ubrianza / l'amorosa piacente (Giacomo da Lentini, *ivi*, vv. 19-20)
 La tua donna si muor di te aspettando (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, v. 54)
 E morto mi vedete / se no m'avrete a lo vostro riparo (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 63-64)
 [...] che lo servir non vaglia / eo moraggio doglioso senza faglia (Percivalle Doria, *Amore m'ave priso*, vv. 35-36)
 Ben paria ch'io morisse, / membrando di sua dolze compagnia (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, vv. 5-6)
 E ben vive morendo / quelli che finemente / ama donna valente / poi li vene fallendo / di giorno in giorno di suo conveniente (Iacopo Mostacci, *Di si fina ragione*, vv. 29-33)
 Erto ben deggio morire, / che 'l cuor del corpo m'è tratto (An, *L'altrieri fui in parlamento*, vv. 10-11)
 Perch'io no fosse morto, / lo suo visaggio altero / mi si mostra piagente per pietanza (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 12-14)
 Se per disio son morto¹⁶⁰ / [...] / non credo ch'abellisca / chi tene il mio core¹⁶¹ (An, *Del meo disio spietato*, vv. 73-76)

(Marcabré, *Estornel, cueill ta volada*, vv. 52-54) e «e murria, / s'ieu fin amic non avia / cuy disses mo marrimen» (Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada*, vv. 5-7).

¹⁵⁸ Il motivo si trova ad esempio in *Atressi con Persavaus* di Rigaut de Berbezilh: «veramen / m'er per vos a morir: / res mas merces no'm pot de mort garin» (vv. 53-55, cito dall'edizione Cavaliere 1938).

¹⁵⁹ La sofferenza causata dalla lontananza o dall'impossibilità di vedere l'amata è topica. Si riscontra ad esempio in *Er encontra'l temps de mai* di Sordello («Mas qar no'us vei ma vida'm sembra mortz», v. 7) e in *Domna, genser que no sai dir* di Arnaut de Marueilh («peritz sui si non veng al port», v. 46).

¹⁶⁰ Il desiderio come causa di morte è ben attestato in Provenza: «qu'eu mor de desir» e «don mor deziran» (Gaucelm Faidit, *Lo rossinbolet salvatge*, vv. 71 e 77), «muer de dezir, on plus l'am coralmen» (Aimeric de Belenoi, *Nulhs hom no pot complir adrechamen*, v. 28). Vengono menzionati anche altri stati d'animo, come il timore: «[...] per q'eu muor temenz» (Sordello, *Dompna, meillz q'om pot pensar*, v. 5).

¹⁶¹ È questa l'unica forma di conseguenza per l'amata che i Siciliani propongano, una diminuzione di pregio, a differenza della visione piú dura spesso espressa dai trovatori. Questa motivazione per il biasimo a madonna diviene comunque topica, come annotato in Menichetti 1965: 221, ed è già provenzale (Guilhem de la Tor, *Un*

Uguanno lo veggia io morto! (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 17)
 O Dio, chi lo m'intenza / mora di mala lanza (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 34-35)¹⁶²
 Donami conforto, [...] ch'io non divegna morto / per troppa dimoranza
 (An, *Rosa aulente*, vv. 21-24)
 Se tu non mi doni / conforto ned aiuto / perdoci la persone (An, *Rosa aulente*, vv. 13-15).

Nei luoghi in cui l'amante pensa al suicidio, le formulazioni siciliane appaiono particolarmente fedeli a quelle provenzali,¹⁶³ fatte salve le basilari differenze di poetica. In primo luogo viene condivisa una rigida selezione lessicale, che rispettivamente esclude e limita le forme «suicidarsi» e «uccidersi». È poi rarissimo¹⁶⁴ che l'amante presenti la tendenza autoleisionistica in termini fattuali: l'insieme del discorso rende chiaro che il suicidio non avverrà mai.¹⁶⁵

amics et un'amia, «Sordels, ja pro no i auria / l'amiga, so sai en ver / si l'amics per lei moria», vv. 21-23).

¹⁶² Il desiderio di vendetta verso chi ha sottratto l'oggetto d'amore è ben noto ai trovatori e in particolare a Gui d'Ussel in *L'autrier cavalcava* («per un autre, qu'eu volri'aver morb», v. 45), benché in questo caso la vicenda si risolva nell'incontro consolatorio con una pastora.

¹⁶³ A questo tema possiamo associare i vv. 13-15 di *Troppo son dimorato* in cui Giacomo da Lentini attribuisce a sé soltanto la responsabilità della morte che incombe su di lui: «Ca s'io sono alungato, / a null'om non afesi / quant'a me solo, ed i' ne so' al perire». Ancor più indiretto l'uso nell'anonima *L'amoroso conforto e lo disdotto* che cita ai vv. 17-18 il suicidio di Tisbe innamorata di Piramo. Tale riferimento è peraltro tipico, come annotato in Menichetti 1965: 143 e 383-84.

¹⁶⁴ «Sono menato per forza / ed eo medesmo mi meno al morire» (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 23-24, dove però è chiaro che la volontà dell'individuo subisce una deviazione potente dall'esterno). Piero è ugualmente diretto quando in *Uno piagente sguardo* v. 42 ammette di aver causato da solo i tormenti che ora patisce.

¹⁶⁵ Pochissime le eccezioni anche in lingua d'oc: così Sordello in *Gran esfortz fui qui ama per amor*, «aman m'auci mi torment ab dolor» (v. 17) e in parte in *Aitant ses plus viu nom quan viu jauzens*, «que'l jorn mil vez volri'esser fenitz», v. 29 (cito secondo l'edizione Boni 1954). È peraltro impensabile che il cavaliere, in contesto politico o militare, si presenti pronò al suicidio; nei sirventesi dunque si insiste su due sole forme di disponibilità alla morte. Innanzitutto quella di Cristo in favore dell'umanità, esaltata perché salvifica; tale immagine si trova ad esempio in *Quan mi perpens ni m'albire* di Betran de Born («qui per nostra mort aucire / denhet esser en crotz mortz», vv. 50-51). La disponibilità a morire da parte del poeta/cavaliere può essere invece dichiarata per insistere iperbolicamente sulla negatività di una situazione politica o morale: la morte del signore (Gaucelm Faidit, *Fortz chauza es que tot lo major dan*. «Ni que faran cilh, que's degran aucir / qu'aviatz faitz en gran ricor venir?», vv. 35-36), il trono

Di ciò viver non voglio, / ma dipartire l'alma da le membra; / e faria ciò
 ch'eo dico / se noch'a lo nemico, / [...] plageria (Piero della Vigna, *Amando
 con fin core e con speranza*, vv. 29-33)
 Ca ss'io non temesse / ch'a voi dispiacesse, / ben m'aucideria (Giacomo da
 Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 15-17)
 Ca per poco / non m'aucido / de lo strido / ch'io ne gitto (Giacomo da
 Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 145-148)
 Dolz'è la morte a vedere¹⁶⁶ (Federico II, *Dolze meo drudo, e vatene!*, v. 6)
 [...] alterato di mia opinione, / che eo vo al morire e paremi ben fare (Pie-
 ro della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 21-22)
 La mia mort'è cortise / che moro e poi rivisco (Stefano Protonotaro, *Assai
 mi placteria*, vv. 46-47)
 Ch'a morte vado allegro a le bellezze¹⁶⁷ (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lu-
 cente*, v. 10)
 [...] non m'è noia / morir, s'ella n'à gioia (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv.
 66-67)
 Di mia morte a danno mi teria / [...] / [...] savendo / plagere a cui onore,
 / senno è genzor, misura. (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv.
 26-30).

Il fulcro delle affermazioni federiciane è in realtà nelle circostanze che potrebbero indurre il poeta a togliersi la vita, non nell'atto in sé (e l'approccio provenzale era il medesimo).¹⁶⁸ L'immagine è dunque atte-

usurpato (Guiraut Riquier, *Qui'm disses, non a dos ans*: «que vius n'er despoestaditz. E Dieus don me mort enans», vv. 21-22), una vita vile (Peire Vidal, *Be'm pac d'ivern e d'estiu*: «pro mort mais qu'avol viu», v. 4).

¹⁶⁶ Questa associazione in fondo ossimorica si riscontrava già in Peire de la Valeria (*Vezer volgra n'Ezelgarda*, v. 4: «tant lai morrai dousamen!»); l'accettazione della morte gradita a madonna, che più volte si riscontra in Sicilia, ha un antecedente particolarmente efficace in Blacasset, *Gerra mi play quan la vey*, «s'ieu mueir aman per vos cug far mon pro», v. 35.

¹⁶⁷ La natura letteraria di questa felice accettazione della morte è illustrata nelle quartine da quattro paragoni, tratti dai bestiari, con animali contenti di morire, basilisco, fenice, pavone e cigno (la delizia del cui canto funebre era stata già affermata da Peirol in *Atressi co'l signes fai*, in una similitudine col proprio stato disperato: «Atressi co'l signes fai / quant vol morir, chan», vv. 1-2). Per queste figure si leggano Antonelli 2008: 585, Menichetti 1965 (note introduttive) e Vuolo 1962: 135-36 (basilisco), 206-09 (fenice) e 209-11 (cigno).

¹⁶⁸ Gaucelm Faidit (*Lo rossinbolet salvatge*: «a pauc en ploran, / no m'auci car no'lh sui denan», v. 39), Arnaut Catalan (*Lancan vinc en Lombardia*, «s'ieu jamais pueis li failhia / ni passava son coman, / en eis lo jorn m'auciria», vv. 30-32), Peire Bremon Ricas Novas (*So don me cudava bordir*, «Ma, s'om poges son cor aucir, / leu agra'l mieu mort e laisat» vv. 21-22); Peire de Valeria (*Vezer volgra n'Ezelgarda*, «qar hai de morir talen, / e pesa mi qe trop tarda, / tant lai morrai dousamen!», vv. 2-4, ma «dai irai

nuata: l'azione rimane una mera ipotesi e il lettore intuisce che non si concretizzerà nemmeno in futuro. Questa impressione è ancor più giustificata dai brani in cui il poeta dice di accogliere la morte, senza però nemmeno pensare di procurarsela attivamente. L'attenzione è insomma focalizzata sulla situazione amorosa nel suo insieme; il suicidio è solo un dettaglio che ne intensifica i risvolti tragici.¹⁶⁹ Per questo era stato possibile che, in virtù della consueta libertà espressiva, il trovatore dichiarasse inutile quell'autodistruzione tanto cara agli amanti (Guilhem de la Tor, *Un amics et un'amia*, «[...] si tot s'aucis, / no i gazaingnet ren, so·m par», vv. 26-27) o si stupisse di non aver ancora messo fine alla propria esistenza (An, *Non püesc mudar non plainha ma rancura*: «meravil mi car tot vieu no·m soterre», v. 12).¹⁷⁰

È possibile anche un'altra declinazione del tema, sempre allo scopo di potenziare il discorso d'insieme più che il concetto in sé. Talvolta infatti la condizione del poeta lo spinge a preferire la morte piuttosto che causare o affrontare conseguenze più gravi.¹⁷¹

morir brume», v. 11); Aimeric de Belenoi (*Nulhs hom no pot complir adrechamen*, «que tan volgra que·m cregues s'amistansa, / tro qu'ieu muris, ho qu'ylh n'agues pitansa», vv. 29-30).

¹⁶⁹ Come d'abitudine nella descrizione di questa situazione il *corpus* occitanico è più vario: manca poco che Gaucelm Faidit si uccida vedendo la dama, se potesse Peire Bregon Ricas Novas ucciderebbe il suo cuore, se Arnaut Catalan disubbidisse a un comando si ucciderebbe. L'anonimo de *Non püesc mudar non plainha ma rancura* si meraviglia che «no·m soterre» (v. 12); Salh d'Escola paragona il venir meno dei sentimenti all'annegamento (*Gran esfortz fai qui chanta ni·s deporta*, v. 27). Un esito esclusivamente occitanico è la preghiera per la morte: una sorta di ricatto in fondo, poiché si chiede all'amata di soddisfare l'amante o di macchiarsi della sua morte. Il destinatario della preghiera può però essere anche Dio (Arnaut de Maruelh, *Domna, genser que no sai dir*: «cen vetz prec Deu la noit e·l jor / que·m do mort o la vostr'amor», vv. 51-52).

¹⁷⁰ Cito secondo l'edizione Gambino 2003.

¹⁷¹ In questo ambito, al di là della molteplicità di prospettive proposte dai trovatori, si può notare uno scarto più interessante rispetto alla Scuola siciliana: infatti, pur utilizzando il medesimo concetto e simili strutture sintattiche, i poeti federiciani hanno un punto di vista più passivo, mentre i Provenzali comunicano attraverso la descrizione del loro stato il senso dell'azione. Troviamo dunque tra i temi più rilevanti la separazione, la vita condotta senza l'amata, il rifiuto, ma anche le colpe del drudo e il suo rifiuto di umiliarsi. Si vedano ad esempio *Mout m'enojet ogan lo coindetx mes* di Gaucelm Faidit («Adoncs m'agr'ops q'ieu denan lieis moris», v. 22), *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* di Giraut de Bornelh («C'ans fos eu mortz qu'en aital mot falhis», v. 32), *Crezens, fis, verays et entiers* di Gavaudan («mielhs fora qu'ieu muris premiers / que

[...] anti vorria morir di spata / ch'i' voi vedesse curruciosa (Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa*, vv. 43-44)

Unque gioia non ci perdiate / [...] / inanzi voria morire¹⁷² (Giacomo da Lentini, *Amor non vole ch'io clami*, vv. 48-50)

Se li cavelli artoniti, avanti foss'io morto (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 11)

[...] davanti foss'io aucisa / ca nulla bona femina per me fosse ripresa! (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, vv. 36-37)

Molto val meglio un'ora / morir ca pur penare (Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 37-38)

Perzò meglio varia / morire in tuto in tutto / ch'usar la vita mia / in pena ed in corrotto (Folco di Calavra, *D'amor distretto vivo doloroso*, vv. 40-43).

9. FERITE E TORMENTI

Per la rappresentazione dei tormenti d'amore l'idea della ferita è pienamente funzionale: al contempo energica e duttile, si adatta a tutti i momenti della relazione cortese, senza le vette di tragicità dell'omicidio. Anche nel trattamento di questa immagine si ripropongono le consuetudini tipiche della Scuola, a cominciare dalla comune selezione lessicale¹⁷³ e dal punto di vista omogeneo. Permane la centralità d'Amore (*tópos* ben radicato) e di madonna, nonché l'attenuazione delle colpe della dama, benché con qualche eccezione. In primo luogo esse sono attribuite

ses joy visques ab dolor», vv. 9-10) e *Atressi con Persavaus* di Rigaut de Berbezilh («qu'anz m'auseria / que·us preges [...]», v. 27). Al contrario nei sirventesi, dove un approccio dinamico è più marcato, la preferenza per la morte serve a ribadire la propria adesione a valori morali imprescindibili.

¹⁷² Un esempio peculiare concerne la preferenza per la pena, non per la morte: «Anzi vorrea per ella pena avere / che per null'altra bene con baldanza» (Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzè né ben servire*, vv. 13-14). La scelta della dama in qualunque condizione piuttosto che il massimo della gioia con un'altra è comunque un *tópos*, ben noto soprattutto in Provenza. Rigaut de Berbezilh è ad esempio ancora più energico nel dichiarare che piuttosto morirebbe (*Atressi con Persavaus*, vv. 21-22, «mais am per vos morir / que d'autr'aver nuill joi [...]»). Nella stessa canzone si dichiara anche pronto al suicidio piuttosto che commettere un errore («qu'anz m'auseria / que·us preges [...]», vv. 27-28).

¹⁷³ Le alternative riscontrate sono solo quattro (cui però va aggiunto il metonimico e già visto «lanciare»): «ferire», «pungere» (che sottintende l'idea dell'arco e quindi una precisa tradizione associata soprattutto ad Amore e agli occhi), «sagnare», «tagliare». Nemmeno i Provenzali, comunque, si affidano ad un vocabolario ampio: è piuttosto il contesto a rendere ricco il discorso.

allo sguardo, altro elemento convenzionale e infatti condiviso dai Provenzali, i quali per il resto, pur partendo dai medesimi punti di riferimento, propongono situazioni (e sintassi) piú variegata¹⁷⁴ e soprattutto toni piú veementi.¹⁷⁵

Di canno ti vististi lo maiuto, / bella, da quello iorno so' feruto (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, vv. 114-115)

Und'e' al cor¹⁷⁶ aggio una mortal feruta (Piero della Vigna, *Uno piagente*

¹⁷⁴ Si alternano esplicite accuse a madonna (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non pogey tan aut*: «ab un dous ris me nafra·l cor d'un pes, / ab que m'auci on mielhs m'acuelh ni·m sona», vv. 15-16), eloquenti similitudini (Peire Vidal, *La lauget·e·l rossinbol*: «Las, qu'eras planh so que·m dol / plus que nafra de cairell / no fera ni de cotell», vv. 17-19), sottintesi erotici (Arnaut Daniel, *Lo ferm voler q'el cor m'intra*: «Que plus mi nafra·l cor que colps de verga», v. 15). Alcune soluzioni sono del tutto respinte dai Siciliani, probabilmente perché troppo realistiche e materiali. A «ferire» ad esempio sono spesso manifestazioni climatiche: così ai danni della pastora in *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabré («dol ai del freg que vos fissa», v. 10), ma non mancano letture in chiave simbolica, come in *Er respian la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga («[...] neus, gels e congelapis, / que cotz e destrenh e trenca», «e·l cautz m'es vis que·l freit trenque», «q'us quecx ab sa lengua trenca», «[...] ni gel ni congelapi / mas non-poder trop m'en trenque», «dai on hom non sen congelapi / ni a freitz poder que y trenque», vv. 4-5, 12, 20, 26-28, 43). Sono peculiari, inoltre, le soluzioni metapoetiche che troviamo in alcuni sirventesi. I trovatori, infatti, non solo feriscono in veste di cavaliere (e come tali è raro che ammettano di essere colpiti), ma anche di poeti: così Bertran de Born (*Lo coms m'a mandat e mogut*: «on sian trenchat mil escut, / elm et ausberc et alcot, / e perponh falsat e romput», vv. 4-6). Diverso il caso di Sordello in *Si tot m'asaill de sirventes*, poiché egli accosta, ma non sovrappone i due assalti, quello poetico («Si tot m'asaill de sirventes Figeira / ab sa lenga falsa e menssongiera», vv. 1-2) e quello in armi, da cui in effetti fugge. Per il resto riscontriamo il tema in elogi (Bertran de Born, *Be·m platz lo gais temps de pascor*: «chascus om de paratge / no pens mas d'asclar chaps e bratz», vv. 38-39), curiosi quadri di vita quotidiana (il boia, la badessa), affermazioni moralistiche (Lanfranco Cigala, *Gloriosa Saintra Maria*: «Qui de l'amor del mont follia, / es nafrazt d'una mortal plaià», vv. 13-14).

¹⁷⁵ L'atteggiamento dei trovatori si mantiene combattivo: ad esempio, «[...] Er ai talan que us fera / si no·us chalatz» (Giraut de Bornelh, *Si·us quer conselh: bel'ami'Alamanda*, vv. 37-38). Nelle descrizioni guerresche dei sirventesi, comunque, si preferiscono quasi sempre immagini piú pregnanti, ma c'è qualche eccezione (Peire Bremon Ricas Novas, *Tant fort m'agrat del termini novel*: «Soven feretz d'espaza e de coutel; / pois garnitz es, ben a gauch qui·us vezes», vv. 17-18; Peire d'Alvernha, *Cantarai d'agesz trobadors*: «e mal o fes car no il trenquet / aqel pe que porta penden», vv. 47-48).

¹⁷⁶ Possiamo notare la maggiore elaborazione del medesimo concetto in *Tant es d'amor honratz sos seignoratzes* di Aimeric de Belenoi, sia per la localizzazione del colpo, sia per la duplice conseguenza («car cui ferra la lor amors sotz l'ala / aver en deu ardimen e paor», vv. 39-40 [cito secondo l'edizione Cavaliere 1938]). Per quanto

sguardo, v. 24)

Uno piagente sguardo / coralmente m'à feruto (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 1-2)

Dirò che mi ferisca / perch'io d'amor perisca (An, *Del meo disio spietato*, vv. 78-79)

Non mi date feruta, / laond'io pata rancura (An, *Madonna, io son venuto*, vv. 11-12)

Ochi feri, guereri, che feri / a guisa di ladrone / in guardare¹⁷⁷ [...] (An, *De la primavera*, vv. 44-46)

La feruta / non si muta / dei vostri sguardi (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 74-76)

Sí m'anno feruto i vostri sguardi (Giacomino Pugliese, *ivi*, v. 79)

Feruto sono isvariamente: Amore m'à feruto, or per che cosa? (Giacomo da Lentini, *Feruto sono svariamente*, vv. 1-2)

[...] era feruto e sanomi ferendo (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, v. 10)

Così l'Amore fere là ove spera (Giacomo da Lentini, *Sí come il sol che manda la sua spera*, v. 5)

Fere in tal loco che l'omo non spera (Giacomo da Lentini, *Sí come il sol che manda la sua spera*, v. 7)

Lo dardo de l'Amore là ove giunge, / da poi che dà feruta [...] (Giacomo da Lentini, *Sí come il sol che manda la sua spera*, 9-10)

[...] Ma tu m'ài ferito (Giacomo da Lentini, *Ai deo Amore, a te faccio preghera*, v. 10)

Così mi fere Amor là 'vunque passo (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quando è colto*, v. 7)

Pur uno poco sia d'amor feruto (Giacomo da Lentini, *Cotale gioco mai non fue veduto*, v. 5)

Sí ki istanti mi feri sou amuri / d'un culpu ki inavanza tutisuri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, vv. 35-36)

[...] Amor po' ferire (Stefano Protonotaro, *Assai mi placeria*, v. 19)

Sí laido m'ài feruto (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, v. 2)

Ca molte fiate l'amoroso pianto / punge lo core e muta lo talento (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, vv. 23-24)

Ferilo a la corina / [...] / nol ferir di rapina, / [...] / ma ferila, chi 'l tene (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 51-55)

Da paura / non si cura / gjaunque la ferita / ch'aggio al core (An, *Rosa au-lente*, vv. 7-10)

concerne le ferite al cuore, bisogna ricordare una proposta di Sordello, volta a variare il *tópos* della dama nel cuore: «vostras faissos / m'entaillet per semblans / al cor, trenchans» (*Tant m'abellis lo terminis novels*, vv. 73-76).

¹⁷⁷ Qualche parallelo provenzale: Lanfranco Cigala (*Un avinen ris vi l'autrier*, «que del sieu dobl'esgard pongnen, / c'ab l'un dels oils primeiran fier / et ab l'autre oil vai feren», vv. 15-17), Raimbaut d'Aurenga (*Er resplan la flors emversa*, «vostre belh huelh mi son giscle», v. 30), Guiraut Riquier (*Gaya Pastorelha*, «Toza, 'l vista m playa», v. 41).

Poi ch' à sagnato il core. / Rispondo: chi lo sagna, / in quel momento stagna
(Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 53-55)

Così m'avete punto duramente¹⁷⁸ (Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, v. 39)

Da poi che gravemente m'aggie punto (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tutta la mia pena*, v. 31)

Imprima che vi vidi ne fuo' punto (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto tost'è passo*, v. 12)

Li miei sospiri e pianti / vo pungano lo core (Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 15-16)

[...] Son sí preso e da vostr'amor punto (Filippo da Messina, *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto*, vv. 3)

Le piú pungente pene (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, v. 5).

La raffigurazione dell'infelicità amorosa si affida a soluzioni metaforiche molteplici; tuttavia a livello quantitativo prevale quella piú lineare e generica. Si tratta del semplice tormento. Esso costituisce un'espressione di dolore adatta pressoché a tutte le circostanze cortesi e coinvolge vari personaggi (le malelingue, lo sposo, il padre...), benché resti indubbia la preminenza di Amore e madonna. Di quest'ultima si può finalmente dichiarare la crudeltà, proprio perché nell'ambito di un campo semantico meno energico: solo in tre casi si avverte la necessità di spostare l'attenzione dalla sua persona a singole qualità. Continua ad essere centrale una visione relazionale della condizione amorosa, limitando le occasioni in cui all'origine della pena sia esplicitamente uno stato d'animo.

Quell'è la gioia che piú mi solazza, / par che mi sfazza (Giacomo da Lentini, *Un disio d'amore sovente*, vv. 40-41)

E voi mi date pur pen'e tormento (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 11)

Ma ben ti confondo / se tosto non vai / là ove voli con mi¹⁷⁹ (Giacomo da

¹⁷⁸ Qui l'esplicita accusa appare giustificata dalla natura del colpo: un vero e proprio tradimento che spezza gli equilibri cortesi, sí da giustificare la rottura del patto. Si tratta di un fenomeno rarissimo in Sicilia ed invece ben attestato in Provenza.

¹⁷⁹ A parlare è il cuore personificato che minaccia il drudo, il quale nemmeno in questo caso vanta alcuna incisività. Al contrario il punto di vista del trovatore offre anche di questi spunti, quando ad esempio Rigaut de Berbezilh ammette di aver pronunciato parole perfide e bugiarde che sono all'origine di nuovi tormenti (*Atressi con l'orifanz*: «eu m'arsera, car sui tan malanans / e mos fals ditz messongiers e truans», vv. 39-40) o quando Bernart de Ventadorn descrive la sofferenza della sua amata (*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «car en s'amor me deleih e'm sojorn! / Ni de ren als no's rancura ni's clama», vv. 6-7).

Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 57-59)

Dio li mandi dolore¹⁸⁰ (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, v. 37)

L'adorno viso che mi fa penare (Giacomo da Lentini, *Lo viso mi fa andare allegramente*, v. 4)

Ca lo suo avvenimento / d'amar mi travaglia (Giacomo da Lentini, *Troppo son dimorato*, vv. 19-20)

Ancor che fame e sete / lo corpo meo tormenti¹⁸¹ (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 53-54)

Tragami da le pene che mi dona (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 46)

Se madonna m'à ffatto soferire / per gioia d'amore avere compimento, / pene e travaglia ben m'à meritato (Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, vv. 28-30)

Ch'eo non ò scienza, in tal doglia m'à miso (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 50)

Fannomi noia e pesanza / [...] / la noiosa e falsa gente (Odo delle Colonne, *Distretto core e amoroso*, vv. 33-36)

La croce mi fa dolente / e non mi val Dio pregare (Rinaldo d'Aquino, *Giamai non mi conforto*, vv. 27-28)

Se m'intendesse a non cruciare (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 15)

Oi Deo, perché m'ài posto in tale iranza? (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 21)

Ca ssí distretto mi tene / quelli che Cristo confonda! (Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento*, vv. 48-49)

Villana morte [...] / toglì l'allegrezza / e dai cordoglio; / la mia alegranza post'ài in gran stristanza (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, vv. 5-8)

Lasciòmi in pene e con sospiri e planti (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 15)

¹⁸⁰ L'idea di invocare l'aiuto di Dio in un conflitto deriva dai sirventesi occitanici, a prova del fatto che presumibilmente i Siciliani non lessero solo la produzione amorosa dei loro modelli. In Provenza il contesto era ovviamente diverso: l'intervento divino poteva essere richiesto contro demoni (Falquet de Romans, *Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria*: «e per destruir'enfern que'l diables tenia, v. 18), forze che spingevano al peccato (la cupidigia innanzitutto: An, *Totas honors e tuig faig benestar*: «Ai, Cobeitatz! Vos e vostres arnes / confonda Deus, e totz vostres conres», vv. 51-52), ma anche in casi più quotidiani, come quando Peire Vidal chiede soccorso contro servi arroganti che il sovrano non riesce a punire (*Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes*: «Mas trop laissa enmanentir / sos sers, cui Dieus bais et azir», vv. 37-38).

¹⁸¹ La dialettica tra sfera fisica e spirituale è qui particolarmente chiara: la dama (e quindi l'esperienza amorosa) sconfiggono i bisogni del corpo. È curioso piuttosto che in questa poesia così convenzionale manchi il gioco metaforico sul cibo nella resa dei fenomeni dell'anima, *tópos* di larga attestazione (Curtius 1992: 154-56 e Berra 1992: 39, n. 20).

Sospiri e pene e pianti mi lascio (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sí gran guerra*, v. 48)
 Quante sono le schiantora che m'ài mise a lo core (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 41)
 E, pauroso, mi fate penare (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 21)
 Che per paura mi face penare (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 26)
 Non mi siate piú fera, / metendomi a le pene (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv. 51-52)
 Lo reo pensiero sí forte m'atassa (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non pensai*, v. 30)
 Donna, la pesanza vostra / m'incora [...] ¹⁸² (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core che si stava*, vv. 23-24)
 E dolente mi fa stare, / di sé fa carestia (Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, vv. 47-48)
 Se vai, amore, me lasci in tormento (Attr. inc., *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 16)
 Ed àmi messa in pene / ed in tormenti forte (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv. 19-20)
 L'amoroso conforto e lo disdotto / che madonna mi mandao sovente, / tornato lo m'ài in pianto ed in corotto ¹⁸³ (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, vv. 1-3)
 [...] [lo core] à gran doglia de la rimembranza (An, *Compiangomi e laimento, e di cor doglio*, vv. 24-25)
 L'amoroso talento / m'adobla li tormento (An, *La mia amorosa mente*, vv. 12-13)
 [...] 'l cuor del corpo m'è tratto / veggio 'l mio padre amanire ¹⁸⁴ (An,

¹⁸² L'idea che il dolore venga dalla sofferenza stessa è piú frequente e radicata in Provenza; così ad esempio Gavaudan in *Crezens, fis, verays e entiers*: «do planch ni-l dol que-l fa martir» (v. 61).

¹⁸³ È certamente convenzionale l'idea che la gioia del passato si contrapponga alla sofferenza presente; questa prospettiva può anche essere ribaltata comparando un passato infelice e un presente promettente: così ad esempio in Giacomo da Lentini (*Ben m'è venuto prima cordoglienza*) e Guido delle Colonne (*La mia gran pena e lo gravoso affanno*); simile approccio è anche in Tommaso di Sasso (*D'amoroso paese*), dove però la soddisfazione è solo speranza per il futuro. Questi passaggi di carattere cronologico erano già caratteristici di alcune opere provenzali, dove però lo spunto topico si sviluppa facilmente in un passo narrativo. Un esempio si trova in *En pessamen me fai estar Amors* («Gen m'a saubut guerir de las dolors / que:m fe sufrir una lonja sazo», vv. 9-10) di Guilhem de Cabestany. D'altro canto quello del tempo che cura gli affanni è un luogo comune letterario molto attestato (Menichetti 1965: 22-3).

¹⁸⁴ La fisicità di quest'atto violento è cancellata dalla sua valenza convenzionale. Già le letterature classiche conoscono vari esempi di cannibalismo, ma ci interessa soprattutto la tradizione squisitamente cortese del cuore mangiato, qui in realtà oggetto di un richiamo molto sfumato (il *tópos* vuole infatti che il cuore dell'amante sia

L'altrieri fui in parlamento, vv. 11-12)
 Di farmi dol s'asotiglia (An, *L'altrieri fui in parlamento*, v. 18)
 Non pare ch'altro mi dia, / se non di gioia mi sconforta (An, *L'altrieri fui in parlamento*, vv. 25-26)
 Poi lei son sí gechiti, / che mi fanno penare (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 5-6)
 Ma la sua gran temenza / mi fa esto mal patire (An, *Cotanta dura pena*, vv. 15-16)
 Ch'a tutora languire / mi fa con viso fero, / e nesun giorno d'angosciar m'alena (An, *Ancora ch'io sia stato*, vv. 34-36)
 Distrutto ài e guastato lo fino amore¹⁸⁵ (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, v. 63)
 Dio sconfonda in terra / le lingue malparlanti / che 'ntra noi miser guerra (An, *Quando la primavera*, vv. 55-57)
 Dio struga loro mestieri / ch'agli amanti son guerrieri (An, *Fresca cera ed amorsosa*, vv. 37-38).

Questi esempi mostrano la semplicità e l'uniformità che caratterizzano le soluzioni lessicali e sintattiche della Scuola.

Le problematiche sono le stesse nella produzione occitana e del tutto coerente è anche il panorama cortese di riferimento; i trovatori però sviluppano i motivi con maggior energia e varietà. Si pensi in particolare alla ricchezza del vocabolario,¹⁸⁶ al dinamismo del rapporto aman-

offerto di nascosto alla moglie fedifraga perché lo mangi; la situazione si risolve d'abitudine col suicidio di lei). Fonti utili sono Rossi 1983 e Di Maio 1996.

¹⁸⁵ È particolarmente interessante l'estensione delle conseguenze originate dalla crudeltà di madonna, con tormenti distruttivi che si spingono al di là del singolo amante verso la comunità dei fedeli d'Amore; andrà evidenziato il gioco metaletterario tra affermazione del poeta e codice socio-culturale di riferimento. Gui d'Ussel rappresenta un antecedente diretto per questo passo (*Ara·m digatz vostre semblan: «faill vas amor, e·l dompneis es delitz»*, v. 40), dove però ad essere distrutto è solo il servizio. In Sicilia il cambiamento ha valore di estensione e adattamento, poiché l'idea del servizio vassallatico nei suoi elementi letterali ha poco a che fare con il contesto dei funzionari federiciani.

¹⁸⁶ Per indicare il dolore si alternano forme come «martire/martir» (Pons de Capduelh, *De totz chatius sui en aicel que plus*), «pesansa» (Peïrol, *Tug miei cossir son d'amor e de chan*), «fonder» (Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya*), «enueg» (Uc de la Bacalaria, *Per grazir la bona estrena*), «morir» (Peire Raimon de Tolosa, *Si com l'enfas qu'es alevatz petitz*), «confondre» (Giraut de Bornelh, *S'ie·us qier cosseill, bell'ami'Alamanda*), «franher» (Raimbaut d'Aurenga, *Ara non siscla ni chanta*), «degrunar» (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*), «doler» (Marcabru, *A la fontana del vergier*), «treballar» (Raimbaut de Vaqueiras, *Ara·m digatz, Raimbaut, si vos agrada*), «tombar» (Arnaut Daniel, *Lancan son passat li giure*), «penedensa» (Blacasset, *Se·l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens*), «esmai» e

te/amata,¹⁸⁷ ai diversi elementi che possono divenire parte del quadro amoroso.¹⁸⁸

In altri passi siciliani il tormento non è presentato come frutto di una causa specifica, ma quale parte integrante di una situazione più ampia e più sfumata;¹⁸⁹ spesso l'origine della sofferenza è nelle percezioni stesse dell'amante.¹⁹⁰

Amor lontano mi piglia / dogliosa pena ch'io sento (Giacomo da Lentini,
S'io doglio no è meraviglia, vv. 3-4)

«cossire» (Raimbaut de Vaquieras, *Domna, tant vos ai preiada*), «danguir» (Peire Cardenal, *Ar me puese ieu lauçar d'Amor*), «abrandar» (Amanieu de Sescars, *A vos, que ieu am desçamatç*), «estrenher» (Raimbaut d'Aurenga, *Braitç, chans, quils, critç*) e così via.

¹⁸⁷ Giraut de Bornelh, ad esempio, invoca l'aiuto divino proprio contro la dama (*L'altre, lo primer jorn d'aost*: «del mal que tanta pena·m bast», v. 42), mentre Bernart de Ventadorn si limita a piangere per lei (*Can vei la lauzeta mover*: «vas leis que·m destrui e·m cofon», v. 30). Tuttavia abbiamo visto (n. 174) che anche madonna può essere tormentata.

¹⁸⁸ In questo senso sono fondamentali particolari generi e contesti espressivi rifiutati dai Siciliani, come nel caso del sorgere del sole che tormenta l'amante nelle "albe". Tra gli altri «carnefici» dell'amante sono l'attesa, la notte, i maldicenti (Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e·l comens*: «[...] e que·us enansa, / si·m faitz enoi ni pesansa?», vv. 30-31), i sospiri (Peire Raimon de Tolosa, *Anquera m vai recalivan*: «tant fort m'angoisson li sospir», v. 48), il sorriso (Lanfranco Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*: «que ris, que par naisser ab jai, / agues tan afortit poder / qu'el pogues engenrar esmai», vv. 46-48). È piuttosto diffusa la precisazione degli scarti temporali, con effetti narrativi, come nella già citata *En pessamen me fai estar Amors* di Guilhem de Cabestany; un altro arricchimento può derivare da metafore e paragoni, ad esempio tratti dalla sfera martirologica (Gavaudan, *Creçens, fis, verays e entiers*: «do planch ni·l dol que·l fa martir», v. 61).

¹⁸⁹ Si ritrova in questi luoghi la medesima differenza espressiva riscontrata tra metafora dell'omicidio e immagini di morte più generiche. In merito a tali sofferenze meno specifiche, non saranno presentate tutte le occorrenze esistenti, anche perché spesso si tratta di spunti brevissimi; la loro importanza è comunque notevole nell'insieme del *corpus* federiciano perché esse determinano la tonalità dolente radicata nella poesia della Scuola.

¹⁹⁰ Ancora una volta le proposte occitane sono più variegate. Possono essere introdotti il tradimento della dama, lo smarrimento del poeta (Giraut de Bornelh, *Ai las, com mor! Queç as amis*: «Eu sui trais», v. 2 e «Est aissi del tot esperdutz? / Oc, can li sui denan vengutz... / T'espertz?», vv. 53-55), il desiderio costante (Lanfranco Cigala, *Un avinen ris vi l'autrier*: «e consiran trai tal tormen / don cug languir de desirier», vv. 8-9), l'amore falso (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*: «qui fals'Amor acoata», v. 38), ma anche l'amore puro (Arnaut Daniel, *En cest sonet coinde e leri*: «gel pel maltraich q'ieu soferi / de ben amar no·m destoli», vv. 36-37).

Ben m'è venuto prima cordoglienza, / poi benvoglienza orgoglio m'è ren-
dente / di voi, madonna, contra mia soffrenza (Giacomo da Lentini, *Ben m'è
venuto prima cordoglienza*, vv. 1-3)

Ed io dacunche son partuto un passo / da voi, mia donna, dolemi ogni
giunta (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quando è colto*, vv. 3-4)

In pensiero m'ài miso / e 'n cordoglio per ti (Giacomo da Lentini, *Dal core
mi vene*, vv. 62-63)

Veggiate come lo mio core si dole. / Non dole ch'aggia doglia, / madonna,
in voi amare (Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente*, vv. 14-16)

Se madonna sapesse lo martore / e li tormenti là 'v'eo sono intrato (Guido
delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, vv. 21-22)

Ed ònne gran pesanza, / poi ch'io son canoscente / ch'ella non cura nente
(Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 33-35)

E vita assai sofersi ed angosciosa (Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere*, vv.
26-28)

Onde mi grava e dole (Percivalle Doria, *Amore m'ave preso*, v. 10)

Sí ch'io di meve nonn-aggio signoria, / di ch'io mi doglio: avere la vorria
(Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 9-10)

Ma di questa partenza / pur so ch'eo n'aggio adolorato il core¹⁹¹ (Mazzeo di
Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, vv. 40-41)

Da voi este alongato, / e lo mi' cor tormenta (Mazzeo di Ricco, *Lo core ina-
morato*, vv. 4-5)

[...] che per suo amore va penando (Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! Non
pensai*, v. 37)

Ben m'era fera pesanza / d'esser lontan da voi (Ruggeri d'Amici, *Lo mio core
che si stava*, vv. 13-14)

Ch'io son, senza peccata, / d'assai pene guernita (An, *Oi lassa 'namorata!*, vv.
5-6)

A gran ragione si partia doglioso (An, *Compiangomi e lamento e di cor doglio*, v. 21)

Po' ch'io partio, amorosa, / [...] / ed io rimasi in pesanza (An, *Po' ch'io par-
tito, amorosa*, vv. 1-4)

La mia vita è angosciosa / [...] / cotal donna a servire, che di me nonn-à
cura (An, *La gran gioia disiosa*, vv. 5-8)

Però tutor m'avanza / lo gravoso tormento, / tant'à compiacimento (An,
Cotanta dura pena, vv. 7-9).

¹⁹¹ Il tema della separazione è molto diffuso nella letteratura cortese, insieme a quello più generale della lontananza. Marcabru offre un esempio di come esso possa essere reinterpretato e ampliato in *A la fontana del vergier*, dove a dolersi è una fanciulla abbandonata dall'amante crociato, la quale arriva a biasimare Cristo per aver motivato la partenza («per que'l dols m'es el cor intratz», v. 28 e «per vos mi creys ma grans dolors», v. 18). Il motivo, comunque, è stato sviluppato soprattutto da Jaufré Rudel (ma non solo) nella prospettiva di un sentimento che nasca già nel segno della distanza, possibilità rara ma non assente in Sicilia (il riferimento è soprattutto a Giacomo da Lentini, per cui si vedano, oltre all'edizione Antonelli 2008, Fratta 2000 e più in generale Brugnolo 1995).

10. FUOCO

Un *tópos* fondamentale nella poesia amorosa concerne l'associazione metaforica tra l'arsura del fuoco e lo stato disperato dell'amante.¹⁹² L'approccio dei Siciliani, uniforme nell'ispirazione, ma piuttosto vario per struttura e lessico,¹⁹³ mostra notevole familiarità col tema, come rivela anche la quantità dei luoghi interessati. A bruciare sono per lo più l'amante o il suo cuore, ma a volte si preferisce individuare altri elementi, come la mente e la volontà; le cause sono quasi sempre Amore/amore e madonna, ma anche l'ira e la speranza sono contemplate.

Al cor m'arde una doglia (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, v. 28)

Similmente¹⁹⁴ eo ardo / quando pass'e non guardo (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, vv. 34-35)

Da poi che dà feruta sí s'apprende / di fuoco ch'arde dentro e fuor non pare (Giacomo da Lentini, *Si come il sol che manda la sua spera*, vv. 10-11)

In me à mostrato Amore / l'ardente suo valore (Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lasse*, vv. 10-11)

[...] io son piú ardente de la sua amanza! (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 23)

Ardendo in foco 'novo in allegrezze (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lucente*, v. 13)

[...] è l'legno d'altr'affare, / che d'arder no rifina (Rinaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*, vv. 23-24)

Ca sintiramu engualimenti arduri (Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari*, v. 48)

Tant'è lo fino amore / e lo grande ardore ch'aggio di tornare (Federico II, *Per la fera membranza*, vv. 27-28)

Dunqua lo ben m'adobleria l'arsura (An, *Lo dolce ed amoroso placimento*, v. 12)

Foco ardente di legna / di me faranno uscire (An, *Già non m'era mestiere*, vv. 23-24)

[...] arde piú che 'l foco la mia mente (An, *L'amoroso conforto e lo disdotto*, v. 7)

Meo sire, poi iurastimi, eo tuta quanta incenno (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 156)

¹⁹² Gli aspetti convenzionali del concetto sono trattati in Menichetti 1965: 38.

¹⁹³ Le forme piú tipiche (che possono essere proposte anche in combinazione fra loro) sono ardere/arsura/ardore/ardente, fuoco/fiamma/infiammare/favilla/calore, incendiare/incendio, accendere, apprendersi, allumare/accendere. Dobbiamo aggiungere anche consumarsi e sguagliarsi, usati talvolta senza esplicitare l'elemento del fuoco, ma in contesti ben chiari.

¹⁹⁴ Il passo costituisce il secondo termine di paragone nella similitudine con il fuoco nascosto; si tratterà di queste formule retoriche nel corso di questo paragrafo. L'intera stanza, organizzata in tre momenti, è dedicata al problema dell'ardore.

- Lo foco donde ardea stutò con foco / [...] / lo foco che mi stinse ora ne
'ncendo (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, vv. 11-13)
- Sí m'anno feruto i vostri sguardi / tuto 'ncendo (Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore*, vv. 79-80)
- Lo cor m'incende di grande adiranza (Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 28)
- E ben mi à miso in foco (Federico II, *De la mia dissianza*, v. 34)
- Mi fa levare / e intrare / in sí gran foco (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 142-144)
- Vivo 'n foc'amoroso (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 30)
- [...] Amor mi dona foco (Iacopo, *Cosí afino ad amarvi*, v. 17)
- Tragemì d'este focora, se t'este a bolontate (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 3)
- Vorei fossimo i loco / ched i' tal foco / ramortasse mortando (Attr. inc., *Membrando l'amoroso dipartire*, vv. 58-60)
- Non me n'alegro poco, / s'i' scansai de lo foco (An, *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami*, vv. 68-69)
- Dunqua, nonn è meraviglia / se fiamma d'amor m'apiglia (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, vv. 7-8)
- [...] l'amor m'infiamma in foco (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v. 10)
- E giamai non si crede / ch'Amor conosca il mal ch'altrui inflama (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, vv. 13-14)
- E quel bascio m'infiamao (Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v. 19)
- E vostra conoscenza / ver' mi d'amor s'inflame (Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 49-50)
- [...] infiammato di sí bon volere (Piero della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, v. 10)
- Ond'eo d'Amore sentomi infiamato (Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, v. 3)
- Fammi tutto infiammare e risbaldire (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 18)
- [...] mai non son tormenti sí flamanti (An, *Amor fa come 'l fino uccellatore*, v. 76)
- M'infiamman d'un volere (An, *Del meo disio spietato*, v. 14)
- Tu stesso mi riprendi, / se mi vei favellare (Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, vv. 13-14)
- La mia favilla in gran foco è tornata (Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, v. 14)
- Amor pur accendendo (Iacopo, *Cosí afino ad amarvi*, v. 49)
- D'uno amoroso foco / lo meo core è sí preso, / che m'àve tanto acceso (An, *D'uno amoroso foco*, vv. 1-3)
- Quello d'Amore m'à tocato un poco, / molto me coce, Deo, che s'aprendesse! / Che s'aprendesse in voi, donna mia (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, vv. 7-9)
- Foc'ao al cor non credo mai si stingua / anzi si pur alluma (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 24-25)

[Poria] foco d'amor in vui, donna, alumare (Giacomo da Lentini, *Si alta amanza à pres'a lo me'core*, v. 14)

E' allumo dentro e sforzo in far semblanza (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 40)

Ma Amor m'à allumato / di fiamma che mm'abbraccia (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 13-14)

Tutor m'aluma d'amoroso foco (Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso*, v. 3)

Già consuma / me' ch'aluma (An, *Rosa auente*, vv. 44-45)

Mia speranza m'aluma (Iacopo, *Così afino ad amarvi*, v. 29).

L'idea del fuoco in questa declinazione convenzionale non risulta particolarmente attraente per i trovatori; le occorrenze sono in proporzione poco numerose, è scarsa la varietà lessicale e ancor più quella di circostanze e personaggi¹⁹⁵ (è centrale in sostanza solo il mal d'amore).¹⁹⁶ L'immagine della fiamma appare più apprezzata quando si esca dalla metafora, nella rappresentazione di dettagli realistici o storici, che in Provenza accomunano produzione amorosa e civile, e che al contrario sono estranei alla Scuola siciliana. Alcuni trovatori indugiano sul focolare, come Guglielmo d'Aquitania in *Farai un vers, pos mi sonelh* («e'l focs fo bos», v. 40); Raimbaut de Vaqueiras presenta il fuoco greco come parte integrante della descrizione militare in *Truan, mala guerra* («fuec grezesc acendre», v. 110),¹⁹⁷ la pira torna in più componimenti quale strumento

¹⁹⁵ «Ans que s'ensenda / sobre'l cor la dolors» (Guilhem de Cabestany, *Lo dous cossire*, vv. 61-62); «[...] aisi m'es pres e'm pren / del mal d'amor dun sui recalivat» (Sordello, *Si co 'l malans qe no se sap gardar*, vv. 4-5). Tuttavia anche l'ira ha qualche spazio: «c'a pauc lo cors dins d'ira no m'abranda, / tant fort en sui iratz» (Giraut de Bornelh, *Si'us quer conselh, bel'ami' Alamanda*, vv. 7-8).

¹⁹⁶ Qualche esempio potrà mostrare il ventaglio lessicale cui i trovatori si sono attenuti: «per cui m'art lo cors e'm rima» (Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri*, v. 32), «per merce'us prec que'l gardetz de l'ardor» (Folchetto di Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar*, v. 13), «no'm meravilh s'ieu n'aflam» (Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, v. 16), «on mais la vey, la'm tenon per gensor / miey huelh que'm fan aflamar et encendre» (Guilhem Magret, *Enaissi'm pren cum fai al pescador*, vv. 41-42), «e soven n'aspir e n'aluc. / Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc» (Guilhem Peire de Cazals, *Eras, pus vey mon benastruc*, vv. 6-7), «e sui aissi del fuoc d'amor empres / qan mi soven la joi' ab qe'm conquis» (Gaucelm Faidit, *Mout m'enojet ogan lo coindet mes*, vv. 12-13), «Amors mi ten en son dous recaliu» (Peire Vidal, *Be m'agrada la covinens sazoz*, v. 10).

¹⁹⁷ Questo aspetto è invece secondario nei sirventesi, dove il fuoco è utile strumento più che in guerra, nella polemica (con la Chiesa, con le prostitute, con gli avversari). Si tratta di situazioni quotidiane e semplici, che acuiscono il senso di realismo anche perché delineate al di fuori di qualsivoglia piano metaforico.

d'esecuzione capitale.¹⁹⁸

Dalle metafore distingueremo altri usi retorici (per lo piú similitudini e paragoni) che coinvolgono l'idea del fuoco, riconoscibili sia nel *corpus* siciliano sia in quello provenzale secondo le caratteristiche che abbiamo enucleato. Tale distinzione ha valore soprattutto metodologico, poiché interessa lessico e sintassi, non l'ispirazione di fondo. Anche tali passi appaiono altamente convenzionali: si riscontrano spunti tratti dai bestiari (fenice e salamandra), riferimenti alla tradizione letteraria o alla natura. L'osservazione degli stati del fuoco avvicina per certi aspetti Provenzali e Siciliani, ma la lezione di questi ultimi è concepita come al solito attraverso il filtro della rarefazione e dell'indefinitezza, come suggerisce l'apprezzamento per le descrizioni brevi e scarne, per i giochi di contrapposizione, per l'*adýnaton*.

Però com'a la fene / voria m'adivenisse, / che s'arde e poi rivene: / che forse, s'io m'ardesse / e da nuovo surgesse, / ch'io muteria ventura¹⁹⁹ (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 57-62)

L'augel fenice s'arde veramente / per ritornare a novel nascimento (Attr. inc., *Lo badalisco a lo specchio lucente*, vv. 7-8)

Sí como 'l parpaglion ch'à tal natura / non si rancura de ferire al foco²⁰⁰ (Giacomo da Lentini, *Sí como il parpaglion ch'à tal natura*, vv. 1-2)

Al cor m'ard'una doglia / com'om che te lo foco / a lo suo seno ascoso / E quanto piú lo 'nvoglia, / tanto arde piú loco / e non pò stare incluso²⁰¹ (Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, 28-33)

¹⁹⁸ È interessante che il rogo sia proposto per colpe in ambito erotico, quasi contraltare dell'ardore amoroso (Raimbaut d'Aurenga, *Assatz sai d'amor ben parlar*, «e si'oguan pendutz o ars / qui no m'en creira [...]», v. 14), o ecclesiastico (i due aspetti sono combinati in *Farai un vers, pos mi sonelh* dove Guglielmo commina la pena alle donne che si sono concesse a uomini di Chiesa – «per dreg la deuria hom cremar / ab un tezo», vv. 11-12), il che richiama l'uso del fuoco contro gli eretici. Ma si veda D'Agostino 2005: 75. Le condanne ai maldicenti possono forse far pensare alle colpe legate alla parola e all'opinione (Cercamon, *Puois nostre temps comens'a brunezir*: «ardre-ls degr'om o totz vius sebellir», v. 36; Arnaut Daniel, *Si'm fos Amors de joi donar tant larga*: «fals lausengier, fuocs las lengas vos arga», v. 41). Simili impressioni derivano dalla lettura dei sirventesi, dove l'arsura è riservata a falsi preti e ai cavalieri non cortesi.

¹⁹⁹ L'immagine della fenice è già provenzale, ad esempio in *Atressi con l'orijanç* di Rigaut de Berbezilh («fenis [...] / que s'art e pois resostz sus», vv. 36-37).

²⁰⁰ La fonte in questo caso è Folchetto da Marsiglia, *Si tot me soi a tart aperceubuz* («co'l parpaillos qu'a tan folla natura / que is fere'l foc per la clardat qe lutz», vv. 11-12).

²⁰¹ L'idea del fuoco nascosto in grembo risale a fonti classiche e bibliche, per cui si vedano Antonelli 2008: 58 e Berra 1992: 53.

Ma voglio lei a lumera asomigliare, / e gli ochi mei a lo vetro ove si pone. /
Lo foco inchiuso poi passa di fore / lo suo lustrore, senza far rotura, / così
per gli ochi mi pass'a lo core²⁰² (Giacomo da Lentini, *Or come pote sí gran donna entrare*, vv. 7-11)

Chi non avesse mai veduto foco / no crederia che cocere potesse / [...] /
Ma s'ello lo tocasse in alcun loco, / be li sembrara che forte cocesse²⁰³ (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, vv. 1-6)

La salamandra audivi / che 'ntra lo foco vivi stando sana²⁰⁴ (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 27-28)

E foco arzente ghiaccia diventare²⁰⁵ (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, v. 3)

Ancor che ll'aigua per lo foco lasse / la sua grande freddura / non cangerea
natura / [...] / anzi avverea senza lunga dimora / che lo foco astutasse / o
che l'aigua seccasse (Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*,
vv. 1-7)

[...] distrugo come al foco cera (Guido delle Colonne, *La mia vit'è sí fort'e dura e fera*, v. 3)

E stringere si crede lo splendore / de la candela ardente, / ond'ello imman-
tenente / si parte e piange, sentendo l'ardore²⁰⁶ (Mazzeo di Ricco, *Sei anni ò travagliato*, vv. 15-18)

Ca dentro l'agua nasce foco arzente, / e par contra natura (Mazzeo di Ricco,
Lo gran valore e lo presio amoroso, vv. 16-17)

Ben sazo, l'arma doleti, com'omo ch'ave arsura (Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 146)

[...] non si può astutare / così senza fatica uno gran foco; / ma si consuma
'l foco per neiente²⁰⁷ (Tommaso di Sasso, *D'amoroso paese*, vv. 52-54)

²⁰² Il principio, presente anche in un altro sonetto del Notaro dove però ci si riferisce al sole e non al fuoco (*Si come il sol che manda la sua spera*), diverrà tipico e molto diffuso (in particolare in Petrarca); si veda Berra 1992: 59 e 69, n. 65.

²⁰³ L'idea che il fuoco possa sembrare un gioco e altre forme di ingenuità sono topiche (Menichetti 1965: 77).

²⁰⁴ Per il *tópos* della salamandra si leggano Menichetti 1965: 247 e in generale l'introduzione, e Vuolo 1962: 129-30.

²⁰⁵ La contrapposizione freddo/caldo e in particolare la trasformazione innaturale dell'uno nell'altro sono topiche: si veda Menichetti 1965: 308.

²⁰⁶ Il soggetto è il bambino, che nei versi precedenti cerca di pescare il sole dal pozzo, prolungando nella doppia similitudine l'attenzione alla luce. L'immagine della candela ha un antecedente diretto in *Abriil* di Elias Cairel («A ley d'efan / cuy la candela platz, / que s'art joguan», vv. 56-58).

²⁰⁷ Anche i trovatori danno conto degli stati del fuoco, spesso con riferimenti più realistici: come accende bene nel grasso (Peire Cardenal, *Ab votz d'angel, lengu'esperta, non bleza*: «e fuoc ab grais fort leumen s'es enpres», v. 52), il fuoco che scoppietta nel forno (Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*: «que m'art plus fort, no-m feira focs de forn», v. 12), la favilla sotto la cenere e i fuscilli (Marcabru, *Dirai vos senes duptansa*: «Amors vai com la belluja / que coa:l fuec en la suja, / art lo fust e la

Infin che sente legna, / inflama e nonn ispegna / né pò stare nascoso (Arri-
go Testa, *Vostra orgogliosa cera*, vv. 42-44).

11. CONCLUSIONI

Le immagini di violenza evidenziano, dunque, alcuni caratteri essenziali della poesia siciliana. Sono indubbiamente centrali i principi di rarefazione e letterarietà; tali risultati paiono riconducibili a specifiche soluzioni espressive, quali l'omogeneità all'interno della Scuola, il rifiuto verso riferimenti storici e autobiografici, la sintesi nella rappresentazione. Il discorso poetico è dominato dalla dimensione interiore anche quando si sfruttano immagini in sé concrete.

In conclusione, è interessante riconsiderare il campo semantico della violenza nella poesia siciliana da un punto di vista quantitativo.²⁰⁸

Le immagini più diffuse sono prevedibilmente quelle meno audaci, per quanto energiche. Si tratta cioè delle manifestazioni di violenza in senso ampio: in ordine decrescente, l'ardore amoroso, la tortura, la ferita, l'omicidio, il laccio. Seguono le similitudini e i paragoni col fuoco, la morte, la conquista (la variante dell'acquisto è addirittura più importante) e il dominio.²⁰⁹

Le scelte dei singoli autori non mostrano eccezioni rilevanti, ma alcune preferenze distintive. Ad esempio Giacomo da Lentini non usa

festuja», vv. 14-15 e «e non sap vas qual part fuja / cel qui del fuec es gastatz», vv. 17-18). Tale approccio concreto caratterizza in generale tutte le immagini di fuoco. Le similitudini offrono, inoltre, ancor più varietà delle metafore in questo campo semantico: ad esempio, Rigaut de Berbezilh paragona il timore amoroso a quello di chi brucia all'inferno, chiamando in causa la lotta interiore del cristiano (*Tuit demandon qu'es devengud' Amors*: «C'aissi com cel que'l focs d'enfern espren / e muer de set ses joi e ses clartab», vv. 37-38). In contesto civile, infine, troviamo proverbi in forma di paragoni o anche allegorie prolungate, che raffigurano nascostamente la realtà contemporanea (*En Nicolet, d'un sognie qu'eu sognava* di Nicolet de Turin).

²⁰⁸ Si tenga presente che questi rilievi hanno un valore soltanto indicativo, sia perché non possiamo valutare tutte le opere che sono andate perdute, sia perché i dati numerici sono ridotti, data la natura non certo ampia del *corpus* siciliano.

²⁰⁹ È interessante notare che le percentuali di presenza di ciascuna immagine individuano due gruppi, ciascuno coeso al suo interno (il primo oscilla tra 11 e 7%, il secondo tra 3 e 4%), ma piuttosto distanziati fra loro.

mai termini derivati da «guerra»,²¹⁰ mentre questa famiglia lessicale è molto sfruttata da Rinaldo d'Aquino e Federico II; Giacomino Pugliese testimonia particolare attenzione verso il concetto di resa; Iacopo Mostacci, invece, lascia più spazio alle armi.

Nell'insieme, i *tópoi* connessi alla violenza ricorrono con abbondanza nel *corpus* federiciano. Tutti gli autori a noi noti fanno uso di queste immagini, anche se spesso con estensione molto limitata e a volte in un unico luogo della loro opera; fanno eccezione solo quattro poeti anonimi.²¹¹ Ovviamente questo non significa che tutti i componimenti della Scuola sfruttino motivi di carattere violento; tuttavia è un dato significativo che circa quattro quinti dei testi giunti sino a noi offrano occorrenze significative in merito,²¹² testimoniando la piena coerenza fra questa area tematica e la lirica amorosa. Solo nella produzione di Re Enzo prevalgono componimenti in cui non si propongono immagini del genere;²¹³ il contributo più consistente va riconosciuto a Giacomo da Lentini, anche in virtù del numero maggiore di testi a noi noti; anche Guido delle Colonne, Giacomino Pugliese, Stefano Protonotaro e soprattutto Cielo d'Alcamo dimostrano un considerevole interesse verso l'espressione della violenza.²¹⁴ Infine, quest'uso risulta mediamente assiduo in Piero della Vigna, Rinaldo d'Aquino, Federico II, Mazzeo di Ricco e Iacopo Mostacci.

Giulia Ravera
(Università degli Studi di Milano)

²¹⁰ Eccetto «guerrero» nel senso però di nemico e quindi guardando ad altra area semantica.

²¹¹ *Nonn-aven d'alegranza, Con gran disio pensando lungamente, Io no lo dico a voi sentenziando, Dal cor si move uno spirito, in vedere.* Dato che non conosciamo l'origine di questi testi, andranno ovviamente considerati come di autori diversi.

²¹² Noteremo anche per completezza che nel *corpus* in cui è più considerevole la presenza di sonetti, cioè quello di Giacomo da Lentini, la presenza delle immagini di violenza è in proporzione maggiore nelle canzoni.

²¹³ Solo la canzone *S'eo trovasse Pietanza* infatti ne è caratterizzata.

²¹⁴ Più del 22% delle immagini che abbiamo raccolto ricorre in testi del Notaro (ne possediamo 38); Guido delle Colonne e Giacomino Pugliese si attestano fra 6 e 7% (con 5 canzoni l'uno e 8 l'altro); a poco più del 3% Stefano Protonotaro e Cielo d'Alcamo, ma rispettivamente con tre e una sola opera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Dumitrescu) = Maria Dumitrescu, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Parigi, Champion, 1935.
- Aimeric de Peguilhan (Shepard-Chambers) = William Shepards, Frank Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Arnaut Catalan (Blasi) = Ferruccio Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan. Introduzione, testi, traduzione, note*, Firenze, Olschki, 1937.
- Arnaut Daniel (Toja) = Gianluigi Toja, *Canzoni. Arnaut Daniel. Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Bernart de Ventadorn (Mancini) = Mario Mancini, *Canzoni. Bernart de Ventadorn*, Roma, Carocci, 2003.
- Bernart Marti (Beggiato) = Fabrizio Beggiato, *Il trovatore Bernat Marti*, Modena, Mucchi, 1984.
- Bertran de Born (Bergin) = Thomas Bergin, *Liriche. Bertran de Born*, Varese, Magenta, 1964.
- Bertoni 1915 = Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- Bertoni 1937 = Giulio Bertoni, *Antiche poesie provenzali*, Modena, Società tipografica modenese, 1937.
- Bertran Carbonel (Routledge) = Michael Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham, University of Birmingham, 2000.
- Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave) = Jean Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Tolosa, Privat, 1902].
- Bertran de Born (Paden) = William Paden jr., *The poems of the troubadour Bertran de Born*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1986.
- Cadenet (Zemp) = Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet. Édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Bern/Frankfurt/Las Vegas, Lang, 1978.
- Cavaliere 1938 = Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Cepraga-Verlato 2007 = Dan Cepraga, Zeno Verlato, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno editrice, 2007.
- Cerveri de Girona (Riquer) = Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

- Daude de Pradas (Shutz) = Alexander Shutz, *Poésies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Tolosa, Privat et Paris, Didier, 1933.
- Di Girolamo 2008 = Costanzo Di Girolamo, *I poeti della Scuola Siciliana. Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008.
- Elias Cairel (Lachin) = Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Elias de Barjols (Stronski) = Stanislaw Stronski, *Le troubadour Elias de Barjols. Édition critique publiée avec introduction, des notes et un glossaire*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1906].
- Falquet de Romans (Arveiller-Gouiran) = Raymond Arveiller, Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans troubadour*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1987.
- Folquet de Lunel (Tavani) = Giuseppe Tavani, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana. Folquet de Lunel*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Folchetto di Marsiglia (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Poesie. Folquet de Marselha*, Roma, Carocci, 2003.
- Gambino 2003 = Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e trobairitz. Edizione critica con commento e glossario*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2003.
- Gavaudan (Guida) = Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, STEM, 1979.
- Gentile 1947 = Galileo Gentile, *Antichi testi provenzali, con grammatica e glossario*, Genova/Milano, Romano editrice moderna, 1947.
- Giacomo da Lentini (Antonelli) = Roberto Antonelli, *I poeti della Scuola Siciliana. vol. I, Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.
- Giraut de Bornelh (Sharman) = Ruth Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Bornelh*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guilhem Ademar (Almqvist) = Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Ademar publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1951.
- Guilhem de Berguedà (Riquer) = Martí de Riquer, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà. Text, traducció, introducció i notes*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Guilhem de la Tor (Negri) = Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- Guilhem de Montanhagol (Coulet) = Jules Coulet, *Les troubadour Guilhem de Montanhagol*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Toulouse, Privat, 1898].
- Guilhem de Montanhagol (Ricketts) = Peter Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du 13^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of

- Medieval Studies, 1964.
- Guilhem Peire de Cazals (Mouzac) = Jean Mouzac, *Guilhem Peire de Cazals troubadour du 13^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- Lanfranco Cigala (Branciforti) = Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson) = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, Brewer, 2000.
- Moine de Montaudon (Routledge) = Michael Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1947.
- Peire Bremon Ricas Novas (Boutière) = Jean Boutière, *Le poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Toulouse, Privat/Paris, Didier, 1930.
- Peire Cardenal (Lavaud) = René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal 1180-1278: texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique*, Toulouse, Privat, 1954.
- Peire d'Alvernha (del Monte) = Alberto del Monte, *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955.
- Peire Raimon de Tolosa (Cavaliere) = Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa. Introduzione, testi, traduzione, note*, Firenze, Olschki, 1935.
- Peire Vidal (Anglade) = Joseph Anglade, *Les poésies di Peire Vidal*, Parigi, Champion, 1913.
- Perdigon (Chaytor) = Henry Chaytor, *Les chanson de Perdigon*, Parigi, Champion, 1926.
- Piccolo 1948 = Francesco Piccolo, *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello, Macrí, 1948.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = Joseph Linskill, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.
- Raimon de Miravall (Switten) = Margaret Switten, *The cansos of Raimon de Miraval*, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1985.
- Raimon de Miravall (Topsfield) = Leslie Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.
- Raimon Jordan (Asperti) = Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.
- Riquer 1948 = Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores. Antología comentada*, Barcelona, Escuela de Filología, 1948.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- Sansone 1984 = Giuseppe Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda, 1984.
- Sordello (Boni) = Marco Boni, *Le poesie. Sordello*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1954.

- Toja 1965 = Gianluigi Toja, *Trovatori di Provenza e d'Italia. Introduzione, testo critico e traduzioni*, Parma, Guanda, 1965.
- Uc de Mataplana (Caboni) = Adriana Caboni, *Le poesie di Uc de Mataplana*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, New York/London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [Repr. dell'edizione Tolouse, Privat, 1913].
- Valeri 1954 = Diego Valeri, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1954.

LETTERATURA SECONDARIA

- Allegretto 1980 = Manuela Allegretto, *Figura Amoris in Aa. Vv. Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980: 231-42.
- Antonelli 1993 = Roberto Antonelli, *Il problema Cielo d'Alcamo in Cielo d'Alcamo* 1993: 45-62.
- Antonelli 2000 = Roberto Antonelli, *Problematiche di una genesi letteraria: le "origini" della Scuola Siciliana e Giacomo da Lentini* in Arqués 2000: 45-57.
- Antonelli 2004 = Roberto Antonelli, *Per «Madonna, dir vo voglio», «Critica del testo» 7/2 (2004): 563-603.*
- Antonelli 2008 = Roberto Antonelli, *Introduzione* in Roberto Antonelli (a c. di), *I poeti della Scuola Siciliana. Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008: XVII-LXXVIII.
- Arqués 2000 = Rossend Arqués (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel 13° secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*. Atti del convegno tenutosi all'Università autonoma di Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici italiani, 2000.
- Arveda 1992 = Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno editrice, 1992.
- Beggiato 1999 = Fabrizio Beggiato, *Percorso di un vettore tematico* in Rosario Coluccia, Riccardo Gualdo (a c. di), *Dai siciliani ai siculo-toscani: lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno, Lecce, 21-23 aprile 1998, Galatina, Congedo, 1999: 155-66.
- Berra 1992 = Claudia Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.
- Bertoni 1915a = Giulio Bertoni, *Lirica provenzale in Italia* in Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915: 3-34.
- Bertoni 1915b = Giulio Bertoni, *La poesia e la lingua dei trovatori italiani* in Giulio

- Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915: 147-81
- Bianchini 1993 = Simonetta Bianchini, *Cielo d'Alcamo, i Provenzali e i poeti Siciliani* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 65-74.
- Brugnolo 1995 = Furio Brugnolo, *La Scuola poetica Siciliana* in Aa. Vv., *Storia della letteratura italiana. Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice, 1995, I vol.: 265-337.
- Brugnolo 1999 = Furio Brugnolo, *I Siciliani e l'arte dell'imitazione. Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci "traduttori" dal provenzale*, «La parola del testo» 3 (1999): 45-74.
- Bruni 1988 = Francesco Bruni, *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1998.
- Cassata 1997 = Letterio Cassata, *Poesie di Federico II*, «La parola del testo» 1 (1997): 7-35.
- Cielo d'Alcamo 1993 = Aa. Vv., *Cielo d'Alcamo e la letteratura del Duecento*. Atti delle giornate di studio, Alcamo, 30-31 ottobre 1991, Alcamo, Sarograf, 1993.
- Contini 1954 = Gianfranco Contini, *Le rime di Guido delle Colonne*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 2 (1954): 178-200.
- Contini 1955 = Gianfranco Contini, *Ancora sulla canzone «S'eo trovasse pietanza»* in Aa. Vv., *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, «Siculorum Gymnasium», Catania, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1955: 122-38.
- Crescini 1926 = Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali: introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, 3^a ed., Milano, Hoepli, 1926.
- Cristaldi 1993 = Sergio Cristaldi, *Contrasto erotico e contrasto ascetico* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 155-169.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* [1948], a c. di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, «*Farai un vers, pòs mi sonell*». *Materiali per un'edizione plurima*, «La Parola del Testo» 11 (2005): 29-78.
- Damiani 1983 = Rolando Damiani, *La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini* in Aa.Vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983: 79-92.
- Damiani 2000 = Rolando Damiani, *La dama del cuore in Giacomo da Lentini* in Arqués 2000: 205-14.
- Di Girolamo 1989 = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Di Girolamo 2001 = Costanzo Di Girolamo, «*Pir meu cori allegrari*», «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 19 (2001): 5-21.
- Di Girolamo 2008 = Costanzo Di Girolamo, *Introduzione* in Id., *I poeti della Scuola Siciliana. Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008:

XVII-CII.

- Di Maio 1996 = Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato : storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati, 1996.
- Folena 2002a = Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: 81-157.
- Folena 2002b = Gianfranco Folena, *Cultura poetica dei primi fiorentini* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: 151-96.
- Fratta 1992 = Aniello Fratta, *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 17 (1992): 7-21.
- Fratta 1996 = Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torracca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Fratta 2000 = Aniello Fratta, *Giacomo da Lentini e l'amore lontano. La canzone «S'io doglio no è meraviglia»* in Arqués 2000: 243-52.
- Fratta 2007 = Aniello Fratta, *Sondaggi comparativi nella poesia della Scuola Siciliana*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 21 (2007): 5-30.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Genette 1986 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- Giannini 2000 = Gabriele Giannini, *Tradurre fino a tradire*, «Critica del testo» 3/3 (2000): 903-45.
- Gigliucci 1990 = Roberto Gigliucci, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio, De Rubeis, 1990.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma · Padova, Antenore, 2002.
- Henry 1975 = Albert Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975.
- Köhler 1991 = Erich Köhler, *La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica* in Mario Mancini (a c. di), *Il punto su: i trovatori*, Bari, Laterza, 1991: 123-32.
- Latella 2001a = Fortunata Latella, *Mazzeo di Ricco e la canzone «Lo gran valore e lo presio amoroso»*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 19 (2001): 56-74.
- Latella 2001b = Fortunata Latella, *La rottura del patto amoroso. Il congedo: dalla canso occitanica alla canzone italiana del '200*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 19 (2001): 23-53.
- Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- Mancini 1988 = Franco Mancini, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica dai Siciliani allo Stil Novo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- Mancini 1991 = Mario Mancini, *I trovatori*, Roma · Bari, Laterza, 1991.
- Mancini 2000 = Mario Mancini, *Giacomo da Lentini, Tristano, i trovatori* in Arqués

- 2000: 215-41.
- Marcozzi 2009 = Luca Marcozzi, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora in Dante*, a c. di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2009: 59-112.
- Marinoni 1989 = Maria Carla Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, Fasano, Schena editore, 1989.
- Menichetti 1965 = Aldo Menichetti, *Introduzione e note* in Aldo Menichetti (a c. di), *Chiaro Davanzati. Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Mineo 1993 = Nicolò Mineo, *Per una rilettura del contrasto di Cielo d'Alcamo* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 19-29.
- Mölk 1996 = Ulrich Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Monteverdi 1951 = Angelo Monteverdi, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, «Studi medievali» 17/1 (1951): 1-20.
- Mortara Garavelli 2003 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Pagani 1968 = Walter Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968.
- Pagliaro 1953 = Antonino Pagliaro, *Il contrasto di Cielo d'Alcamo e la poesia popolare*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 1 (1953): 19-44.
- Pispisa 1993 = Enrico Pispisa, *Sicilia Sveva*, in *Cielo d'Alcamo* 1993: 31-43.
- Radaelli 2004 = Anna Radaelli, *Dansas provenzali del 13° secolo*, Firenze, Alinea, 2004.
- Rieger 1991 = Dietmar Rieger, *Le "trobairitz"* in Mario Mancini (a c. di), *Il punto su: i trovatori*, Bari, Laterza, 1991: 181-88.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *La lingua dei trovatori*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Santangelo 1951 = Salvatore Santangelo, *La Scuola poetica siciliana del XIII secolo*, «Studi medievali» 17/1 (1951): 21-45.
- Santini 2000 = Giovanna Santini, *Intertestualità incipitaria tra Provenzali e Siciliani*, «Critica del testo» 3/3 (2000): 871-902.
- Spampinato Beretta 1993 = Margherita Spampinato Beretta, *Rosa fresca allentissima ed il genere contrasto* in *Cielo d'Alcamo* 1993: 77-96.
- Ugolini 1954 = Francesco Ugolini, *Rinaldo d'Aquino «Già ma' i' non mi conforto»*, «Filologia romanza» 1/1 (1954): 30-50.
- Vitale 1953 = Maurizio Vitale, *Rimatori della Scuola Siciliana*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani» 1 (1953): 130-51.
- Vuolo 1962 = Enrico Vuolo, *Introduzione e note* in Enrico Vuolo (a c. di), *Il mare amoroso*, Roma, Università, Istituto di Filologia Moderna, 1962.
- Zolla 1986 = Elémire Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio, 1986.

RIASSUNTO: Considerata l'importanza della Scuola siciliana alle origini della tradizione lirica italiana, è parso utile tornare sulla questione del rapporto con gli antecedenti occitanici. Essi hanno rappresentato infatti un modello fondamentale, che però non porta necessariamente all'imitazione. Infatti, quegli stessi antecedenti sono anche il punto di partenza nella ricerca di autonomia, attraverso selezione, trasformazione ed appropriazione degli strumenti espressivi. Un principio cardine nelle scelte dei poeti federiciani è l'astrazione, come dimostra la riduzione del poetabile alla sola lirica amorosa. Per illustrare tali aspetti, e dunque il passaggio dall'esperienza trobadorica a quella della Scuola, si è rivelata efficace l'analisi del corposo sistema di immagini incentrato sulla violenza, ricco e al contempo omogeneo (guerra, battaglie, armi, inimicizia, resa, vittoria, costrizione, tormenti, fuoco e così via). Il presente contributo mira ad osservare le diverse strategie d'uso del medesimo campo semantico nelle due diverse realtà culturali di Provenzali e Siciliani.

PAROLE CHIAVE: Scuola siciliana, trovatori, cultura cortese, immagini di violenza, lirica delle origini.

ABSTRACT: Given the importance of Sicilian poetry as the origin of the Italian lyric tradition, it seems useful to propose once more the problem of its connection to Occitanic models. These models represent a fundamental example, which anyway doesn't necessarily lead the Sicilian poets towards imitation. They are also a starting point in the search for autonomy through selection, transformation and appropriation of expressive tools. A key principle in the stylistic choices of Sicilians is abstraction, as demonstrated by their exclusive limitation to the theme of love. The analysis of images centered on violence (war, battle, weapons, hostility, surrender, victory, constriction, agony, fire and so on) is useful in examining in depth these aspects, and in general the passage from troubadours' to Sicilians' experience. The present essay highlights the different strategies in the use of the same semantic area within the two different cultural realities of Occitans and Sicilians.

KEY WORDS: Sicilian poetry, troubadours, courtly culture, images of violence, XIII century lyric.

