

René TOSCANO

DAI TROVATORI A GUIDO GUINIZZELLI

Ricerca sugli elementi occitanici della poesia guinizzelliana



UNIVERSITÉ DE NICE

U. E. R. "Lettres et Sciences Humaines"
SECTION D'ITALIEN

Mémoire pour l'obtention de la Maîtrise faisant suite à la Licence d'Italien

DAI TROVATORI A GUIDO GUINIZZELLI
Ricerca sugli elementi occitanici della poesia guinizzelliana

Candidat: Monsieur René TOSCANO
Directeur de Travaux: Monsieur Jean NICOLAS, professeur
Année universitaire 1979-1980

AVVERTENZA

Va precisato che questo testo è il primo lavoro di ricerca di uno studente, compiuto una quarantina d'anni fa. Ovviamente, dopo le letture che feci poi nel seguito dei miei studi (specialmente per la mia tesi), oggi ci sarebbero certamente cose da aggiungere o da cambiare, esempi o citazioni di altri autori occitani o italiani, ma ho preferito presentare qui il lavoro tale e quale, soltanto aggiungendo o modificando qualche parola qua e là per essere più chiaro. L'introduzione sulla lirica dei trovatori s'imponeva perché il lavoro potesse essere letto e capito anche da gente che conoscesse poco o niente dei trovatori.

Il mio scopo era di mostrare come il Guinizzelli aveva potuto nutrirsi di tutta quella meravigliosa poesia per diventare il capofila geniale di un nuovo modo di scrivere, il famoso "Dolce Stil Nuovo". Perché questo "Dolce Stil Nuovo" non nacque dal nulla, e mancava di stabilire con precisione il legame con le sue fonti.

INTRODUZIONE

I trovatori sono spesso, e soprattutto in Francia, misconosciuti o lasciati da parte per certe ragioni che non hanno nulla a che vedere col nostro studio. Eppure la loro poesia risplendette sull'Europa intera nei primi secoli di questo millennio, veicolata da una lingua fiorente.

L'influenza della poesia trobadorica su quella italiana è già stata dimostrata più volte¹ ed è adesso stabilita con certezza e precisione. Però, a guardarci più attentamente, risulta che gli studi già effettuati portano per la maggior parte su Dante e sul Petrarca, ma, che noi sappiamo, non c'è niente che porti esclusivamente su Guido Guinizzelli, e questo ci è sembrato un'importante lacuna che ci sforzeremo di colmare.

Non basta dire l'importanza della poesia lirica occitanica rispetto a quella guinizzelliana: bisogna dimostrarla. Estrarremo perciò dai testi guinizzelliani gli elementi tanto tematici quanto linguistici già presenti nella poesia trobadorica, e proveremo a definirne quando sarà possibile la filiazione attraverso le poesie francese e siculo-toscana.

Così, potremo poi sapere se il Guinizzelli è un semplice imitatore, un continuatore o un innovatore.

Per i testi del Guinizzelli che studieremo utilizzeremo principalmente la raccolta *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini², dove vengono raggruppati tutti i componimenti sicuri del rimatore bolognese, e anche qualche sonetto di attribuzione dubbia. Utilizzeremo in via accessoria la raccolta intitolata *Rimatori del Dolce Stil Nuovo*, a cura di Vittore Branca³, che presenta meno componimenti, e con un testo leggermente diverse.

Per gli altri poeti italiani, cioè i predecessori del Guinizzelli, utilizzeremo anche l'antologia del Contini citata qui sopra⁴.

¹ Cfr. per esempio FAURIEL, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, Paris, 1853.

² CONTINI Gianfranco, *Poeti del Duecento*, Riccardo Ricciardi editore, 2 tomi, XXVI + 932 e 1002 pp., Milano-Rapoli, 1960.

³ BRANCA Vittore, *Rimatori del Dolce Stil Nuovo*, società editrice Dante Alighieri, 152 pp., Città di Castello, 1971.

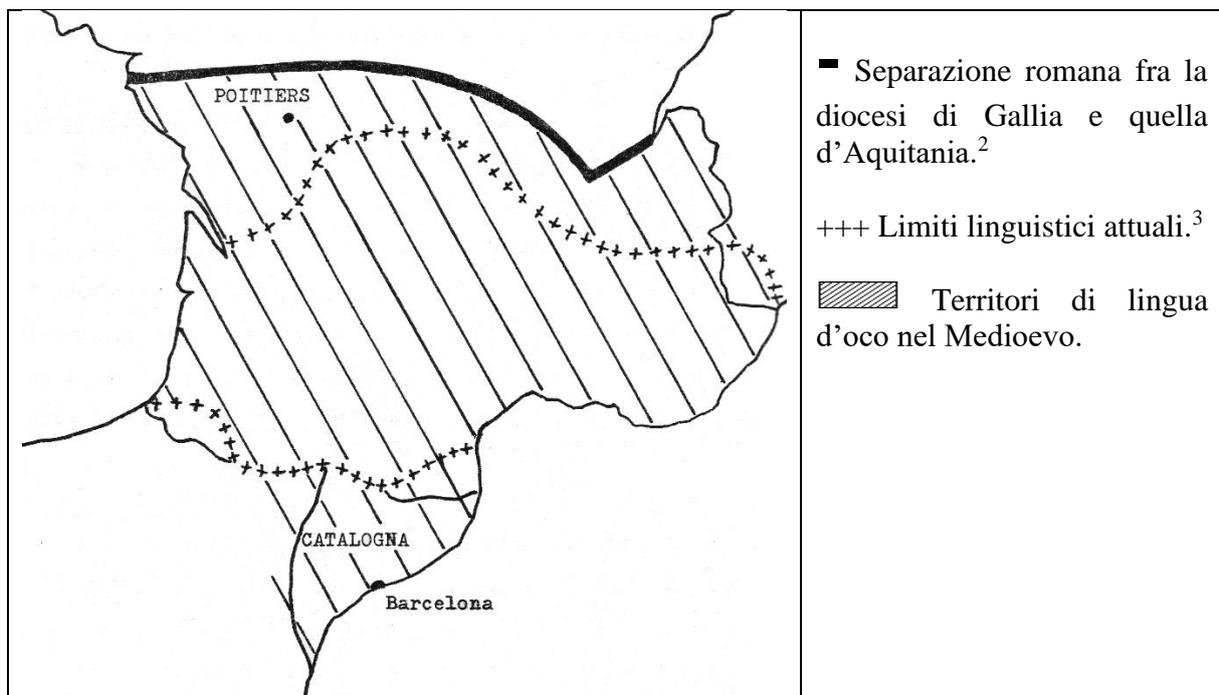
⁴ Lasciamo da parte la raccolta intitolata *Poesia italiana, il Duecento*, a cura di Piero CUDINI, I grandi libri Garzanti, 380 pp., Milano, 1978, che per la maggior parte i testi dati dal Contini; utilizzeremo in via accessoria WARTBURG W. v., *Raccolta di testi antichi italiani*, 2^a edizione, 128 pp., Francke Verlag, Bern; 1961.

A – DA POITIERS A BOLOGNA

Non si tratta qua di scrivere una nuova storia letteraria occitanica, ma solo di precisare alcuni punti volontariamente o no trascurati che ci sono sembrati importanti e forse indispensabili per capire meglio la poesia lirica medievale dell'Italia¹.

I - DELIMITAZIONE GEOGRAFICA :

Bisogna che sia definito il territorio dove si parlava occitano nel Medioevo. I territori di lingua d'oco si stendevano sulla metà della Francia attuale, e comprendevano anche una parte dell'Italia e della Spagna, come si vede sulla carta che presentiamo qui sotto:



¹ Ci hanno aiutato qua i libri seguenti:

- CAMPROUX (Charles), *Histoire de la littérature occitane*, Payot, Paris, 1971, 266 pagine, di cui c'interessano solo le prime 63.
- LAFONT (Robert) & ANATOLE (Christian), *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Presses universitaires de France, Paris, 1970, 852 pp. in due voll.; c'interessano soltanto le prime 219 pp.
- JEANROY (Alfred), *La poésie lyrique des troubadours*, Slatkine Reprints, due tomi, 458 e 376 pp., Genève, 1975.
- BARET (Eugène), *Les troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe*, Slatkine Reprints, X + 484 pp., Genève, 1969.

² Secondo NOUVEL A., *Connaissance de l'Occitanie*, tomo II, *L'occitan langue de civilisation européenne*, Montpellier, 1977, p. 17.

³ Secondo DUPUY A., CARRIERE M. e NOUVEL A., *Connaissance de l'Occitanie*, tomo I, *Historique de l'Occitanie*, Montpellier, 1973, p. 8.

Limiti colle regioni di lingua d'oïl:

Nel Medioevo, i limiti tra le regioni di lingua d'oco e quelle di lingua d'oïl erano pressappoco i limiti definiti dalla divisione romana rappresentata sulla carta qui sopra.

Limiti colla Spagna:

Nei limiti colla Spagna, va escluso ad ovest il Paese basco. Si segue poi la cresta dei Pirenei, e si aggiunge, al di là del confine politico attuale, la Catalogna (anche se il catalano, sottomesso ad una situazione politica e storica diversa, si è poi staccato dalla lingua occitanica a tal punto che si pone oggi il problema dell'appartenenza linguistica della Catalogna al mondo occitanico).

Limiti coll' Italia:

I limiti coll' Italia erano quelli che si ritrovano oggi, cioè quelli rivendicati dai movimenti autonomisti. Va inclusa al di là delle Alpi una parte del Piemonte che è ovviamente linguisticamente occitanica. Gli ultimi comuni di lingua d'oco in Italia sono Fenestrelle, Dronero e Borgo-San-Dalmazzo.¹

II – I TROVATORI

1) Chi sono i trovatori?

a) I primi trovatori

Il primo trovatore conosciuto è Eble de Ventadorn². Viene nominato e lodato più volte da molti altri trovatori, ma sfortunatamente non si è conservato niente della sua opera. Perciò, colui che viene considerato il primo trovatore è Guilhèm (Guilhèm IX in quanto duca d'Aquitania, e Guilhèm VII in quanto conte di Poitiers), nato nel 1071 e morto nel 1127.³

b) Condizione sociale dei trovatori

Bisogna distruggere parzialmente l'immagine dei trovatori-vagabondi che si spostassero di castello in castello cantando le proprie canzoni d'amore. Se il Cercamon corrisponde a quest'iconografia, come viene confermato dal suo soprannome che significa letteralmente "cerca mondo", non è lo stesso per la maggior parte dei suoi colleghi.

I trovatori non erano tutti cantanti: abbiamo l'esempio di Arnaut de Marueilh, le cui canzoni erano cantate dal *joglar* (cioè: "giullare") Pistoleta.

¹ DUPUY & CARRIERE & NOUVEL, *op. cit.*, p. 11. A Borgo-San-Dalmazzo morì il sei agosto del 1162 Raimon-Berengier, padre di Anfos II d'Aragon, il quale fu uno fra i più famosi protettori della poesia trobadorica e fu anche trovatore in lingua d'oco.

² Il suo castello si trovava vicino al villaggio di Mostier-Ventadorn, cantone di Egletons, arrondissement di Tulle (Corrèze).

³ JEANROY A., *op. cit.*, p. 376.

Poi, i trovatori non erano tutti di umile condizione; erano di diverse origini sociali, e alcuni erano anche alto locati:

- figli d' artigiani: Pèire Vidal, Guilhèm Figueira.
- ricchi commercianti: Folquet de Marselha, Zorzi.
- notai: Arnaut de Maruelh.
- cavalieri: Bertran d' Alamanon, Raimbaut de Vaqueyras, Guilhèm de Cabestanh.
- castellani: Gui d' Ussel.
- re: Anfos II d' Aragon (1162-1196) e Pèire II d' Aragon (1196-1213).
- vescovi: Bernart de la Barta.
- futuro papa: Gui Folqueys (Clemente IV).¹

Dobbiamo poi notare la presenza di alcune donne nella poesia trobadorica, cioè le cosiddette trobairitz: Comtessa de Dia, Maria de Ventadorn, Na Casteloza, Clara d' Anduza.²

2) L' opera dei trovatori

a) Natura di quest'opera

Contrariamente ad un'idea molto diffusa, la poesia trobadorica non si limita alle sole canzoni d' amore. Accanto alla *canzone* (o *vers*)³, dobbiamo considerare parecchi tipi di poesie:⁴

- il *sirventes* ("sirventese"): al sirventese sono più particolarmente legati i nomi di Bertran de Born e di Pèire Cardenal. I diversi tipi di sirventesi sono il sirventese personale, il sirventese letterario, il sirventese morale e il sirventese politico, ai quali va aggiunto il *planh* ("pianto") sulla morte di un personaggio importante, di un parente, di un amico, o della donna amata.⁵

- i generi dialogati: la *tenson* ("tenzone"), il *partimen* ("partimento"), la *cobla*; questi dialoghi, reali o fittizi, portano su varie questioni morali, letterarie e politiche.⁶

- i generi obiettivi: *pastorella*, *alba*, *canzone di storia*, *canzone di donna*; in questi generi il trovatore, invece di scrivere in prima persona, fa intervenire alcuni personaggi.⁷

¹ CAMPROUX C., *op. cit.*, pp. 25 e 26.

² *Ibid.*, p. 29. Bieiris de Romans va forse sostituita da Alberico da Romano\ "autori", come spiega JEANROY A., *op. cit.*, tomo I, p. 311.

³ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, pp. 65 a 173, e pp. 327 a 330, dove sono presentate alcune varietà di canzoni: *mieja chanso*, *breu doble*, *enuieg*, *plazer*, *devinalh*, *torneyamen*, *comjat*, *escondig*, *somni*, *vezio*, *cossir*, *desconort*, *gilozesca*, *descort*; ma tutti questi tipi sono spesso dovuti alla mania di classificare di certi critici, e più particolarmente degli autori delle *Leis d' Amors*.

⁴ Abbiamo adoperato in questo paragrafo la classificazione di JEANROY, *op. cit.*

⁵ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, pp. 174 a 246; per i *planh*, si veda l'elenco corrispondente, *ibid.*, pp. 333 a 337.

⁶ *Ibid.*, pp. 247 a 281.

⁷ *Ibid.*, pp. 282 a 304.

- la poesia religiosa: vengono mescolate nella poesia religiosa la devozione e la galanteria, e i modelli sono le poesie liturgiche anteriori e le poesie amorose. Due nomi sono legati alla poesia religiosa: Pèire d'Alverne e Folquet de Marselha.¹

Inoltre, la riputazione della poesia lirica occitanica non deve nascondere l'esistenza delle altre forme letterarie, come i romanzi, anche se la lirica è sempre stata privilegiata.²

b) Origini e decadenza della lirica occitanica

Se cominciamo con Guilhèm IX, non si sa come sia nata la poesia trobadorica. Esistono varie teorie per spiegare questa nascita: generazione spontanea, influenza gallica, influenza latina, influenza araba.

La nascita ex nihilo sarebbe un argomento di peso per chi volesse dimostrare la superiorità della civiltà occitanica medievale e la superiorità del popolo del mezzogiorno su quello settentrionale, ma sembra che quest'ipotesi sia poco verosimile. Rimangono dunque le altre tre teorie, che sono esposte da Camproux, Jeanroy e Baret.³

La teoria gallica è semplice: la poesia trobadorica sarebbe la continuazione dell'arte dei bardi.

È possibile che ci sia stata un'influenza latina: se è difficile da ammettere per i trovatori quali Cercamon e Marcabrun che non avevano l'istruzione di un Pèire Cardenal, dobbiamo tenere a mente che il popolo occitanico è vicino a quello romano che l'aveva colonizzato, e alcuni elementi della poesia trobadorica sono ovviamente latini.

La poesia araba sarebbe entrata nei territori di lingua d'oc divulgata dai musulmani di Spagna. Difatti, si ritrovano nella lirica dei trovatori certi elementi della poesia araba, e si nota in particolare su alcuni punti l'influenza del poeta musulmano Ibn-Hazm che fu visir del califfo di Cordova (Andalusia) e che scrisse verso il 1032 un libro sull'amore⁴,

Per quanto riguarda la decadenza della poesia trobadorica, dobbiamo precisare che la Crociata contro gli Albigesi non ne è l'unica causa: ha soltanto accentuato e precipitato un processo già in moto, smantellando una società propizia allo sviluppo della poesia lirica come fu quella occitanica dei secoli XI e XII.

III - ESPANSIONE ESTERIORE DELLA POESIA OCCITANICA

La poesia trobadorica comincia ad essere persa di vista in Provenza già nel Duecento, dopo la battaglia di Muret (1213) e soprattutto dopo la presa di Montsegur (1244), ma si sviluppa all'estero⁵: Italia, Francia, Catalogna, Portogallo, e Germania.

Com'è potuta arrivare fino a Bologna e al Guinizzelli questa poesia?

¹ *Ibid.*, pp. 305 a 315.

² LAFONT & ANATOLE, *op. cit.*, pp. 106 a 124.

³ CAMPROUX, *op. cit.*, pp. 9 a 124; JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, pp. 64 a 80; BARET E., *op. cit.*, pp. 53 a 57.

⁴ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, pp. 566 a 563.

⁵ *Ibid.*, tomo I, pp. 186 a 279.

Sul modo di penetrazione della poesia occitanica in Italia, diversi elementi sono da esaminare; abbiamo alcune indicazioni precise e sicure, ma siamo spesso costretti a limitarci alla possibilità di un' influenza dovuta al tale o al talaltro elemento.

1) Trasmissione da poeta a poeta

L' esistenza di una trasmissione della poesia da poeta a poeta si può dedurre da alcuni versi di Guilhèm IX:

“Fag ai lo vers, no say de cuy;
E *trametrai* lo a selhuy
Que lo-m *trametra* per autruy
Lay vers Anjau,
Que-m *tramezes* del sieu estuy
La contraclau”¹

Grande poteva essere l'ampiezza della conoscenza dell'opera di uno o più trovatori da parte di un altro; anzi, alcuni hanno fatto le prime “critiche letterarie” di lingua d'oco, come Pèire d'Alvernhe.²

Evidentemente, in questo campo non si può affermare nulla, se non che la diffusione della poesia lirica occitanica non poté che essere aiutata dalla presenza in Italia di trovatori quali Uc de Sant-Circ, la cui biografia dice:

“Gran ren *anparet* de l'autrui saber e voluntiers *l'enseignet* ad autrui”³

(A Uc de Sant-Circ dobbiamo in particolare parecchie *Vidas* e una quarantina di poesie in parte scritte in Italia fra il 1220 e il 1253) .

2) I canzonieri, le biografie e il *Donatz Proensals*

L' iniziativa di lasciare una testimonianza scritta dell'opera trobadorica appare verso la metà del Duecento. Viste le condizioni storiche e politiche subite dal mondo occitanico in quell'epoca, si capisce che tale iniziativa non poteva nascere che all'estero, e più precisamente in Italia, laddove erano più numerosi i trovatori esiliati (il ché non significa che la poesia lirica provenzale non fosse conosciuta in Italia prima della Crociata contro gli Albigesi).

¹ PICOT (Guillaume), *La poésie lyrique an Moyen-Âge*, tomo I, Nouveaux classiques Larousse, 158 pp., Paris, 1975; canzone “Farai un vers de dreyt nien”, ultima stanza, p. 16; trad.: “Ho fatto il poema, non so con che cosa / e lo trasmetterò a colui / che lo trasmetterà ad altri / laggiù verso Angiò, / ma bisogna che mi mandi della sua fodera / la chiave”.

² BARTSCH K., *Chrestomathie provençale*, Marcel Petit, 566 col., Raphèle-les-Arles, 1978; “Chantarai d'aquest trobadors”, col. 75 a 78.

³ BOUTIERE J. & SCHUTZ A. H., *Biographies des Troubadours*, 2^a ediziane, A. G. NIZET, Paris, 1973; trad.: “Molto imparò del sapere altrui, e volentieri l'insegnò ad altri”.

Così furono scritti in Italia la maggior parte dei canzonieri e una parte delle biografie¹. Senza quest'iniziativa saremmo poco informati sui trovatori e sulla loro opera che si sarebbe persa come vennero certamente persi quasi tutti i romanzi in lingua d'oco.

In Italia pure il provenzale Uc Faidit (o forse si tratterà del pseudonimo di Uc de Sant-Circ², poiché *faidit* significa "proscritto") scrisse la sua grammatica intitolata *Donatz Proensals*.³

3) Guerre

Una grande parte dei contatti tra civiltà si fecero al Medioevo durante le guerre: riconquista spagnola e crociate.

Nel 1228, le flotte di Genova e di Pisa erano al fianco del re d'Aragona nell'esercito che prese nel 1229 l'isola di Maiorca. Questa campagna si prolungò, e furono anche prese le coste del Levante spagnolo; Valenza cadde nel 1257.⁴ Il passaggio sulle terre catalane e aragonesi dove i re erano ferventi protettori dei trovatori⁵ poté essere accompagnato da parte degli italiani dalla scoperta della poesia trobadorica, ma non si sa se i pisani e i genovesi siano tornati in Italia con qualche frammento di questa poesia.

I contatti più importanti imputabili alle guerre furono certamente stabiliti dalle crociate.⁶ Fra la gente presente alle crociate si trovavano difatti parecchi trovatori con certi capi italiani che erano anche protettori dei trovatori.

Alla terza crociata, per esempio, Guiraut de Bornelh accompagnò Riccardo Cuor di Leone, che era il pronipote di Guilhèm IX, e che era anche lui trovatore in occitano ed in francese. Riccardo si fermò in Sicilia e raggiunse solo nel 1191 gli altri capi della crociata, cioè Filippo Augusto e Federico Barbarossa.⁷

La quarta crociata (1202-1204) fu condotta dal marchese Bonifazio di Monferrato, grande protettore dei trovatori come vedremo più avanti, colla flotta del veneziano Enrico Dandolo, e vi partecipò il trovatore Gaucelm Faidit.

4) Commercio

Il commercio permette sempre a chi viaggia per esercitarlo di scoprire le novità dei paesi visitati, e il commerciante può riportare nel suo paese d'origine quello che gli è piaciuto, o almeno riportarne un buon ricordo, e divulgarlo poi per ragioni sentimentali o per ragioni puramente commerciali.

¹ BOUTIERE J. & SCHUTZ A. H., *op. cit.*

² JEANROY A., *op. cit.*, tomo I, p. 435, precisa tuttavia che le prove di tale attribuzione sono insufficienti.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, p. 512., col. 189 a 192, testo tratto dall'edizione di F. Guessard, Paris, 1858.

⁴ HEERS J., *Précis d'Histoire du Moyen-Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, p. 193.

⁵ *Cfr.* Anfos II, che fu anche trovatore, e Pèire II, morto nel 1213 alla battaglia di Muret mentre combatteva Simon de Montfort al fianco di Raimon VI, conte di Tolosa.

⁶ HEERS J., *op. cit.*, pp. 173 a 187.

⁷ La presenza di Guiraut de Bornelh con Riccardo contraddice l'affermazione di JEANROY, *op. cit.*, tomo I, p. 262 e 263: "Raimbaut de Vaqueyras est le seul troubadour qui ait, à notre-connaissance, mis le pied en Sicile".

Se facciamo l'esempio della città di Narbona, siamo in presenza di una città che commerciava con la Sicilia, Cipro, Rodi, Costantinopoli, l'Egitto, la Siria, la Catalogna, e l'Aragona¹: Narbona rappresenta dunque benissimo il commercio fiorente che faceva il mondo occitanico col resto dell'Europa e coll'Oriente.

E non insisteremo sull'importanza di porti quali Marsiglia e quelli italiani di Genova e di Venezia (quest'ultimi alleati a Narbona, oltre a Pisa, Savona e Ventimiglia).²

5) Trovatori provenzali in Italia - Le corti italiane

Assai numerosi furono i trovatori provenzali in Italia. Non tutti furono esuli vittime della crociata contro gli Albigesi: le Alpi, così come i Pirenei, non erano un ostacolo alle comunicazioni, e molti furono i trovatori che viaggiarono in Italia, e soprattutto nella parte settentrionale. Così fecero in particolare Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueyras e Aimeric de Pegulhan; Guilhèm Figueira scrisse tre sirventesi in Italia, dal 1231 al 1240; Peirol si fermò in Italia prima di fare un pellegrinaggio in Terra Santa dal quale tornò nel 1221 o nel 1222.

Le corti italiane di quell'epoca aiutarono molto lo sviluppo della poesia occitanica. I trovatori ci ritrovavano un'accoglienza ed un ambiente simili a quelli per esempio della corte di Poitiers, con Guilhèm IX e poi con Riccardo Cuor di Leone, di quella d'Aragona, con Anfos II e poi con Pèire II, o quella di Tolosa, con Raimon VI.

a) La corte di Monferrato

Verso il 1175, Raimbaut de Vaqueyras entrò al servizio del marchese Bonifacio di Monferrato, e andò con lui in Sicilia (1194-1195) e a Costantinopoli (1202). Alla corte di Monferrato, Raimbaut de Vaqueyras incontrò molti suoi colleghi, quali Gaucelm Faidit, Pèire Vidal, Arnaut de Maruelh, Albertet de Sisteron.

Guglielmo IV, figlio di Bonifacio, fu meno ospitale di suo padre, e perciò furono pochi i trovatori che frequentarono la sua corte: Aimeric de Pegulhan, Peirol, Guilhèm Augier.

Invece la sorella di Guglielmo, cioè Beatrice, fu celebrata da più trovatori, come Albertet de Sisteron, Aimeric de Belenoi, Peirol e Guilhèm de Saint-Leidier, fino al suo matrimonio con Gui André (1220), quando lasciò l'Italia per il Delfinato.

b) La corte dei Conti di Savoia

Alla fine dell'undicesimo secolo e all'inizio del dodicesimo secolo appaiono alla corte dei Conti di Savoia i nomi dei trovatori Pèire Ramon de Tolosa, Pistoleta, Elias de Barjols, Aimeric de Belenoi, Albertet de Sisteron.

¹ BARET E., *op. cit.*, p. 48.

² *Ibid.*

c) La corte dei Malaspina

Alla corte dei Malaspina, dove lo stesso marchese Alberto, figlio di Obizzo I e nato tra il 1160 e il 1165, fu trovatore in lingua provenzale e, al pari del suo cognato Bonifacio di Monferrato e di suo nipote Guglielmo di Malaspina, fu anche un gran protettore dei trovatori, vennero accolti Raimbaut de Vaqueyras, Pèire Ramon de Tolosa, Albertet de Sisteron, Falquet de Romans, Aimeric de Pegulhan.

d) La corte estense

A Ferrara, alla corte degli Estensi, s'incontrarono fin dall' inizio del Duecento trovatori provenzali quali Aimeric de Pegulhan, Albertet de Sisteron, Uc de Sant-Circ, Pèire Ramon de Tolosa, Guilhèm de la Tor, e trovatori italiani in lingua provenzale quali Sordello, Ferrarino da Ferrara, Pèire Guilhèm de Luzerna, e Rambertino Buvaelli.

e) La corte imperiale di Federico II

Quando Federico tornò dalla Germania per recarsi a Roma dove fu incoronato nel 1220, fu accompagnato dai suoi partigiani, fra i quali troviamo Guglielmo Malaspina con Aimeric de Pegulhan, e Azzo d'Este con Falquet de Romans.

Altri trovatori presenti alla corte imperiale furono Guilhèm Figueira, Elias Cairel, e Joanet d' Aubusson.

Ma dobbiamo precisare che, contrariamente ai marchesi di Monferrato e di Malaspina, Federico II rifiutò di avere a Palermo un poeta ufficiale, e non si occupò mai di promuovere la poesia.

f) La corte del Conte Traversara

A Ravenna, alla corte del Conte Traversara, soggiornò, probabilmente nel secondo decennio del Duecento, il trovatore Albertet de Sisteron.

g) Padova

A Padova, Ezzelino accolse Uc de Sant-Circ e Sordello. Suo fratello Alberico da Romano è conosciuto per aver scritto una canzone e una *cobla* in provenzale, ma soprattutto per aver fatto la prima antologia provenzale, oggi incorporata nel canzoniere di Modena, fol. 153 a 211.

6) Trovatori italiani in lingua provenzale

Si sono conservate soltanto le biografie di sei trovatori italiani in lingua provenzale: Albert Marques (de Malaspina), Pèire de la Mula, Sordel, Lanfranc Cigala, Bertolomeo Zorzi, Ferrari de Ferrara.¹

¹ BOUTIERE & SCHUTZ, *op. cit.*, pp. 559 a 583.

Il Baret¹ e il Jeanroy hanno tutti e due compilato la lista dei trovatori secondo la loro provenienza; così vanno aggiunti ai sei nomi qui sopra: Alberic da Romano, Calega Panzan, un conte di Blandrate, Dante da Maiano, Girard Cavaluzzi, Jacme Grill, Luquet Gatelus, Manfred Lanza, Nicolet de Turin, Paul Lanfranc de Pistoia, Pavés, Pèire de la Caravana, Pèire Guilhèm de Luzerna, Perceval Doria, Rambertino Buvaelli, Scot, Simon Doria.

7) Trasferimento in volgare d' Italia

Se alcuni rimatori italiani hanno prolungato l'opera dei trovatori continuando a scrivere nella stessa lingua, altri hanno adattato la poesia trobadorica a un volgare d'Italia:

“L' iniziativa di trasferire temi e stilemi occitanici in un volgare d' Italia, sottoponendoli a una fertile euristica, ha un nome preciso, quello del Notaio Giacomo da Lentini (...); la data più antica ricavabile dalla sua opera è il 1253-1254.”²

Difatti, come vedremo più avanti nel nostro studio, possiamo rilevare nei Siciliani una grande influenza provenzale, che ritroveremo poi nella poesia toscana e in quella guinizzelliana.

8) La città di Bologna

La città di Bologna era fra le città più propizie (oltre alle corti qui sopra elencate) per accogliere e diffondere la poesia trobadorica.

Non insisteremo sull' importanza dell'Università di Bologna, che faceva di questa città nel Medioevo un centro d' attrazione per gli uomini e le idee dell'Europa intera.

9) L' influenza trobadorica sul Guinizzelli

Come viene precisato dal Jeanroy³, siamo in presenza, in Italia, di due scuole di poesia provenzaleggiante, indipendenti una dall'altra: una settentrionale, una meridionale.

Però, non siamo totalmente d'accordo quando il Jeanroy rifiuta l' influenza della scuola lombardo-veneziana, per aderire all'ipotesi dell'influenza esclusivamente siciliana⁴. Difatti, la poesia provenzale, originale o imitata in lingua provenzale nel nord dell'Italia era conosciuta a Bologna. Bolognese era il poeta Rambertino Buvaelli, podestà in diverse città dal 1201 al 1221, che scrisse in provenzale, e di cui sono rimaste sette canzoni, fra le quali una è dedicata a Pèire Ramon de Tolosa⁵. Già nel Duecento, secondo il Baret⁶, un certo Buoncompagno, professore di grammatica a Bologna utilizzava il nome di Bernart de Ventadorn in quanto sinonimo di *poeta*.

¹ *Op. cit.*, pp. 64 e 65.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 45.

³ *Op. cit.*, tomo I, p. 261.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 243, nota 5 e p. 424.

⁶ *Op. cit.*, p. 165.

Tuttavia, si possono fare soltanto delle supposizioni poiché, come viene giustamente precisato dal Jeanroy¹, l'Emilia e la Toscana occupano poco posto nei testi che c'informano sulla storia dei trovatori, in modo tale che non possiamo affermare molte cose con certezza: l'unica cosa dimostrabile è la presenza nell'opera guinizzelliana di elementi tematici e linguistici che già esistevano nella lirica occitanica e siamo costretti, poiché il Guinizzelli non cita mai il nome di un suo predecessore, a ricercare la presenza degli stessi elementi negli altri autori e a supporre l'esistenza di un'influenza diretta e di un'influenza indiretta (attraverso le scuole siciliana e toscana e i trovieri) .

¹ *Op. cit.*, p. 243.

B - DAL "DOMNEI"¹ ALLA "DONNA-ANGELO"

Se al giorno d'oggi si parla molto di parità tra uomo e donna, dobbiamo notare che questa parità era nel Medioevo, e soprattutto nella poesia lirica che era il riflesso della civiltà occitanica, una realtà. E, più che parità, era anche inferiorità ammessa e ricercata del poeta rispetto alla donna che viene a poco a poco inalzata e finalmente identificata con un angelo.

I - VASSALLAGGIO

Fin dal principio della poesia lirica occitanica, i rapporti stabiliti tra chi ama (cioè il poeta) e quella che è da lui amata sono rapporti da vassallo a signore. Tale cosa può sembrare strana quando si sa che il primo trovatore nella cui opera possiamo rilevare quest'idea, e che è nello stesso tempo il primo di cui si sia conservata l'opera, è Guilhèm, duca d'Aquitania e conte di Poitiers.

Il carattere di vassallaggio dell'amore cortese viene già espresso nel modo adoperato dai trovatori per nominare la donna amata.

Nella lingua provenzale medievale, esistevano varie parole per nominare le donne. La prima era *femna* (o ancora *femena*, *fenna*, *frema*, *feme*)², dal latino *femina*, e usata col significato di "femmina della specie umana", e talvolta con quello di "moglie". La seconda voce era *molher* (o ancora *moiller*, *moler*, *mugler*)³, dal latino *mulier*, usata col significato di "moglie", e talvolta col primo significato di *femna*.

Però queste due parole furono respinte, come del resto *senhora*, *senhoresa*⁴. Fu scelta invece la parola derivata dal latino *domina*. Rileviamo in Guilhèm IX: *Mi dons*⁵ (a), e *dompna*⁶; la stessa parola, ripresa da Cercamon:

“e donna non pot ren valer
per riquessa o per poder, ...”⁷,

viene poi ripresa da tutti i trovatori e dei trovieri, come per esempio Chrestien de Troyes:

“Dame, de ce que votre hon sui,

¹ “La cour qu’ on fait à une dame, service d’amour et de courtoisie”, definizione di LEVY E., *Petit Dictionnaire Provençal-Français*, 5^e édition, Carl Winter - Universitätsverlag, 388 p., Heidelberg 1973, p. 151, col. a.

² LEVY E., *op. cit.*, p. 185 col. b, p. 186 col. a. (Si noti oggi *femna* in Linguadoca e *frema* a Nizza).

³ BARTSCH K., *op.cit.*, col. 523. (Si noti oggi *moliera* in Guascogna e *molher* a Nizza, da raffrontare alle spagnolo *mujer* e all’italiano *moglie*).

⁴ LEVY E., *op. cit.*, p. 340 col. b e p. 341 col. a, dà lo stesso significato per le due parole: "Dame souveraine" (italiano *signora*, spagnolo *señora*).

⁵ BERRY A., *Anthologie de la poésie occitane*, Stock + Plus, XL + 2 X 518 p., Paris, 1979; canzone “Mout jauzens me prenc en amar, v. 21 p. 4, e v. 37 p. 5. NB: *Mi dons* è maschile, dal latino *mi dominus*, secondo A. Jeanroy, *op. cit.*, tomo I, p. 91.

⁶ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Farai chansoneta nova”, col. 28, 52; col. 29, 4 e 10.

⁷ *Ibid.*, canzone 25, “Per fin’amor m’esjauzira”, col. 44, 53 e col. 45, 1; trad: “E una donna non può valere niente / per ricchezza o per potere”.

Dites moi se gre m'an savez ?”¹

È probabile che tale scelta sia stata influenzata dalle preghiere rivolte alla Vergine. Difatti, in queste preghiere, la Vergine era chiamata sia *Domna*, sia *Reïna* (o *Regina*).

In Italia, si continua sulle orme dei provenzali, e sono usate le parole *donna* e *madonna*².

In Guido Guinizzelli, possiamo rilevare tre parole diverse: *cristiana*³, *donzella*⁴ e *donna* (*madonna*)⁵.

La parola *donzella* è introdotta dagli italiani, anche se derivata dal provenzale *donsela*, che è una parola poco usata dai trovatori.

Se facciamo il conto delle parole *donna* (*donne*) e *madonna* nell'opera del Guinizzelli presentatoci dal Contini, abbiamo:

- otto volte *donna*
- sette volte *madonna*
- una volta *donne*
- una volta la forma pleonastica *madonna mia*.

Il Guinizzelli usa anche un procedimento rarissimo nella lirica provenzale, cioè il nominare la donna amata:

“Chi vedesse a *Lucia* un var capuzzo”⁶

II - UBBIDIENZA, SOTTOMISSIONE E MASOCHISMO

Così come il Vassallo rispetto al signore, l'amante è tenuto all'ubbidienza rispetto alla donna. Fin dall'inizio *amare* diventa sinonimo di *ubbidire*. Così scrive Guilhèm IX:

“no serai mais *obediens*
en Peitau ni en Lemozi”⁷

Si veda anche Pèire d'Alvernhe:

¹ CLUZEL I. M. & PRESSOUYRE L., *La poésie lyrique d'oïl*, 2^e édition, A. G. NIZET, 190 p., Paris, 1969; canzone “D'Amors, qui m'a tolu a moi”, p. 35 vv. 19 e 20; trad: “Donna, ditemi se siete contenta che io sia il vostro amante”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I; per esempio, Notaio Giacomo da Lentini, p. 81: “Madonna ha'n sé vertute con valore”.

³ *Ibid.*, tomo II, p. A69, sonetto “Vedut' ho la lucente stella diana”, v. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 474, sonetto “Gentil donzella, di pregio nomata, v. 1.

⁵ *Ibid.*, per esempio p. 455, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, v. 1.

⁶ *Ibid.*, p. 479, v. 1; in provenzale, si veda per esempio nel Monge de Montaudon, tenzone “Autrafetz fui a parlamen”, vv. 70 e 71, in NELLI R., *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*, tomo I, *La Femme et l'Amour*, Phébus, 358 p., Paris, 1977; p. 210.

⁷ BARTSCH K., *op.cit.*, canzone “Pos de chantar m'es pres talent”, col. 30, 3 e 4; trad: “Non sarò mai più ubbidiente / in Poitou o in Limosino”.

“e diguas l'en dreg languatge
de qual guiza l'*obedis*”¹

Questa necessità d' ubbidienza nell'amare viene espressa chiaramente da Guido delle Colonne:

“chi vole amar, dev'esser *ubidiente*”²

Tale ubbidienza, come tante cose in terra provenzale, è stata poi esagerata, fino all'abbandono totale: viene rafforzata la supremazia della donna su chi l'ama; quest'abbandono di se stesso che fa il poeta alla donna si ritrova nel Guinizzelli, per esempio nel sonetto “Madonna mia, quel dì ch'Amor consente”, dove è fatto un vero e proprio giuramento di fedeltà degno dei più devoti vassalli del Medioevo:

“Madonna mia, quel dì ch'Amor consente

ch'i' cangi core, volere o maniera,
o ch'altra donna mi sia più piacente,
tornerà l'acqua in su d' ogni riviera,
il cieco vederà, 'l muto parlante
ed ogni cosa grave fia leggera”³

Poi, l'esagerazione nell'ubbidire conduce alla follia, e il poeta, soggiogato da una donna che lui stesso ha inalzata così al di sopra del trovatore, si chiude nel masochismo. Il primo a introdurre quest'idea è Cercamon:

“Gaug n' ai s' ela m'enfoletis
o·m fai muzar o·m vau badan
et es me bel si m' escarnis ...”⁴

È seguito in questa via dalla maggior parte dei trovatori, per esempio Bernart de Ventadorn:

“Ben es mos mals de bel semblan
que mais val mos mals qu'autre bes!”⁵

Il Guinizzelli s' abbandona alla grande forza d' Amore:

“Amor m'ha dato a madonna servire:
o vogli' i' o non voglia, cosi este”⁶

¹ *Ibid.*, canzone “Rossinhol en son repaire”, col. 75, 15 e 16; trad: “e dille in giusto linguaggio / come l'ubbidisco”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “La mia gran pena e lo gravoso afanno”, p. 97, v. 18.

³ *Ibid.*, tomo II, p. 475, vv. 1 a 6.

⁴ Antologia di A. TAVERA, canzone “Can l'aura doussa s'amarzis”, vv. 43, 44 E 45; trad: “Gioiso sono se lei mi rende matto / o mi fa aspettare in vano / e mi piace essere offeso da lei”.

⁵ *Ibid.*, prima pagina di citazioni; trad: “Il mio male sembra così bello che vale più di un bene”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire”, p. 452, vv. 41 e 42.

Il rimatore bolognese riprende l'idea già usata dai provenzali, e conserva il masochismo:

“da lei non ho semblante
ed ella non mi fa vist'amorosa,
(...) onde mi piace morir per su' amore”¹

In “Madonna, il fino amor”, scrive perfino il Guinizzelli, riecheggiando il “Gaug n'ai s' ela m'enfoletis” di Cercamon:

“anzi d' aver m' allegra ogni tormento”²

Certo, il Guinizzelli ha coscienza dell' ascendente più che forte che la donna ha su di lui:

“Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire,
chi s' abandona inver' *troppo possente*”³

Ma non se ne stacca, come abbiamo visto qui sopra.

In realtà, non c' è impossibilità di staccarsi da questa sottomissione, ma la mancanza di un desiderio di liberazione. Soltanto due trovatori sono riusciti ad allontanarsi da tale sottomissione alla donna, in particolare cioè del tema dell'amante-prigioniero: Pèire Cardenal, colla sua celeberrima canzone “Ar me posc eu lauzar d'amor”⁴, e soprattutto Marcabrun; scrisse quest' ultimo:

“Ben es cargatz de fol fais
qui d' amors es en pantais !”⁵

e ancora, nella sua canzone “Dirai vos senes dubtansa”:

“Amors es mout de mout de mal avi;
Mil homes a mort ses glavi,
Dieus non fetz tant fort gramavi;
- Escoutatz ! –
Que tot nesci del plus savi
Non fassa si'l ten al latz.

Marcabrus, fills Marcabruna,
Fo engendratz en tal luna,
Qu' el sap d' Amor cum degruna,
- Escoutatz ! –
Quez anc non amet neguna,

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire”, p. 452, vv. 46 e 47.

² *Ibid.*, p. 453, v. 12.

³ *Ibid.*, p. 450, vv. 1 e 2. La lezione di BRANCA, *op. cit.*, p. 25, “chi s'abandona in ser troppo possente”, non cambia il senso di questi due versi.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 170 e 171.

⁵ Antologia di A. TAVERA; trad: “È davvero caricato da un fardello da pazzo / chi sogna per amore”.

Ni d' autra non fo amatz"¹

Così, nel campo della sottomissione e del masochismo, possiamo dire che il Guinizzelli ha scelto di camminare sulla strada tracciata e poi adoperata dalla maggior parte dei trovatori provenzali.

III - SUPERIORITÀ DELLA DONNA AMATA SULLE ALTRE

La donna amata diventa, così come dice il Guinizzelli, "degnà di laude e di tutto onore"². Già scriveva Cercamon, nella sua canzone "Ab lo temps que fai refreschar":

"ni om de leis non pot mal dir,
tant es fin' et esmerada"³

Al pari dell'ubbidienza, il lodare la donna diventa in qualche modo obbligatorio per chi vuole amare, e il Guinizzelli non si svincola da questa tradizione:

"Io voglio del ver la mia donna laudare"⁴

"ché'n tutte guisa vi deggio laudare"⁵

La donna in cui il poeta dice di trovare un certo numero di qualità che definiremo più avanti, e che decide perciò di laudare, dalla sua posizione al di sopra dell'amante viene innalzata al di sopra delle altre donne: è uno fra i principali luoghi comuni della poesia lirica occitanica e di quella di lingua d'oïl. Gli esempi sono numerosissimi; ne citeremo alcuni:

"Pus bom gensor no·n pot trobar
Ni huelhs vezer ni boca dir"⁶

"Tota la gensor qu'anc om vis
encontra leis no pretz un guan"⁷

¹ BERRY A., *op. cit.*, pp. 13 e 14, stanze 8 e 12; trad: "Amore è di mala razza; / Mille uomini ha uccisi senza spada / e Dio non fece uno stregone così forte; / Ascoltate ! / Rende pazzo il più saggio / Quando lo tiene nelle sue reti . Marcabrun, figlio di Marcabruna, / Fu generato in tale luna / Che sa come si svolge Amore / Ascoltate ! / E mai amò una donna / Né da un' altra fu amato".

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto "Gentil donzella", p. 474, v. 2.

³ Antologia di A. TAVERA; questa canzone, che è una delle prime nella lirica provenzale, rinchiude probabilmente i primi esempi di lodi alla donna e di esagerazione, già abbozzate però da Guilhèm IX; trad: "di lei non si può dire male / tant'è fina e e perfetta".

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 472 V. 1.

⁵ *Ibid.*, p. 454, canzone "Madonna, il fino amor ched eo vo porto", v. 18.

⁶ BERRY A., *op. cit.*, pp. 521., Guilhèm IX, canzone "Mout jauzens me prenc en amar", p. 4 vv. 31 e 32; trad: "Poiché non si può trovare, / vedere o nominare (una donna) più gentile".

⁷ Antologia di A. TAVERA, Cercamon, canzone "Can l'aura doussa s'amarzis, vv. 19 e 20; trad: "Tutta la gentilezza mai vista / rispetto a lei non vale niente".

“Per bona fe e ses enjan
am la plus bel’ e la melhor”¹

“non sai una tant valen
de negun paratge”²

In Francia, possiamo rilevare:

“Si aim la miller eslite
Dont onques cançons fust dite”³

“J’ aim la plus sade rien qui soit de mere nee”
”Qu’ iraie-je disant ? N’est nule qui la vaille !”⁴

“Certes ce n’ est pas merveille,
Se je sospir por s’ amor,
Qu’ el monde n’ a sa pareille
De biauté ne de valor”⁵

In Italia, il tema è anche quasi sempre presente. Già nel Contrasto di Cielo d’Alcamo, abbiamo:

“Cercat’ajo Calabria, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonia (e) tut(t)a Barberia:
donna non (ci) trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese”⁶

Rileviamo, nel sonetto “Madonna ha’n sé vertute con valore” del Notaio:

“Più luce sua beltate e da sprendore
che non fa ‘l sole né null’ altra cosa:
de tut(t)e l’ autre ell’è sovrán’ e frore,
ché nulla apareg(g)iare a lei non osa”⁷

Notiamo, in Guido delle Colonne:

¹ BERRY A., *op.cit.*, B. de Ventadorn, canzone “Non es meravelha s’eu chan”, p. 35 vv. 17 e 18; trad: “Di buona fede e senza inganno / amo la più bella e la migliore”.

² BARTSCH K., *op.cit.*, P. R. de Tolosa, canzone “Atressi com la candela”, col. 85, 10 e 11; trad: “Non conosco una donna di tanto valore / o che le sia uguale”.

³ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, C. de Béthune, canzone “Chançon legiere a entendre”, p. 50, vv. 44 e 45; trad: “Amo la donna migliore / di cui si disse mai canzone”.

⁴ *Ibid.*, p. 125, v. 1 e p. 126, v. 21; trad: “Amo la creatura più gentile che sia da madre nata”; “Che sto dicendo? Nessuna la vale!”

⁵ *Ibid.*, G. d’ Epinal, canzone “Quant je voi par la contree”, p. 157, vv. 9 a 12; trad: “Certo non c’è di che stupirsi / s’io sospiro per il suo amore / che non c’è nel mondo chi le sia uguale / di bellezza o di valore”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 180, vv. 61 a 65.

⁷ *Ibid.*, p. 81, vv. 5 a 8.

“c’ag(g)io aquistato - amar la più sovrana,
ché se Morgana - fosse intra la gente,
inver’ madonna non paria neiente”¹

Il Guinizzelli rimane vicino a questi luoghi comuni, che però risultano messi in rilievo dalle immagini e metafore, e dai paragoni che il poeta fa colla Natura. Tali procedimenti esistevano prima del Guinizzelli, ma il rimatore bolognese li sistematizza². Ecco qualche esempio della superiorità della donna amata sulle altre nella lirica del Guinizzelli:

“la più avenente”³

“ché la plu bella donna è che si trove”⁴

“Ben è eletta gioia da vedere
quand’ apare ’nfra l’altre più adorna”⁵

Il Guinizzelli pone soprattutto l’accento sullo splendore:

“sovr’ ogn’ altra me par che dea *splendore*”⁶

“ché ’l vostro viso dà sì gran *lumera*
che non è donna ch’aggia in sé beltate
ch’a voi davanti non s’ascuri in cera”⁷

IV - ADORAZIONE, "DONNA-ANGELO"

L’innalzare la donna non si ferma a questo stadio: l’esaltazione e l’esagerazione continuano, e si giunge ad un livello molto più alto.

Innalzandosi la donna amata, la sottomissione e l’ubbidienza diventano a poco a poco adorazione: essendo la donna al di sopra delle altre donne, cioè al di sopra del mondo, non può, se vuole essere ad un livello più alto, che stare nel cielo.

La prima manifestazione di questa voglia di adorazione sta in una canzone di Bernart de Ventadorn, “Tant ai mon cor plen de joia”:

“domna, vas vostr’ amor
jonh mas mas et ador”⁸

Quest’atteggiamento di adorazione viene riutilizzato dallo stesso Bernart de Ventadorn:

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 98, vv. 54, 55 e 56.

² Si veda più avanti nel nostro studio.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 450, canzone “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire”, v. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 451, v. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 451, vv. 31 e 32.

⁶ *Ibid.*, canzone “Vedut’ ho la lucente stella diana”, p. 469, v. 4.

⁷ *Ibid.*, sonetto “Gentil donzella”, p. 474, vv. 9,10 e 11.

⁸ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 52, 9 e 10; trad.: “Donna, per il vostro amore / giungo le mani e adoro”.

“Quan la douss’aura venta
deves vostre país
vejaire m’es qu’ eu senta
un vent de paradís,
per amor de la genta
vas cui eu sui aclis”¹

Quest’ atteggiamento viene poi ripreso più volte da Arnaut de Marueilh, nella sua canzone “Domna, genser que no sai dir”:

“eu get defor andos mos bratz
e tenc lo cor els olhs aclis,
mas jointas, debes lo país
on eu sai, domna, que vos es”²

“mas clau mos olhs, torni m’arreira,
mas mas jointas, d’ aital maneira
vezer si poiria dormir”³

“domna, mas jointas vos soplei”⁴

e da Guilhèm de Cabestanh:

“c’ ades vas vos soplei
ab fina benvolensa”⁵

Possiamo raffrontare col *vent de paradís* di Bernart de Ventadorn nella citazione qui sopra il paragone guinzelliano:

“più che stella diana splende e pare
e ciò ch’è bello lassù a lei somiglio”⁶

Il cielo è suggerito dal trovatore col paradiso, e dal rimatore bolognese colla presenza delle stelle e l’avverbio *lassù*.

Emergendo dal mondo umano, e stando poi nel cielo, la donna diventa la creatura preferita da Dio:

“adonqu’ è troppo più naturalmente

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 48, 20 a 23; trad: “Quando la dolce brezza spira / dal vostro paese / mi pare di sentire un vento di paradiso, / per l’amore della gentil donna / davanti alla quale m’inchino”.

² *Ibid.*, col. 92, 25 a 28; trad: “Tendo ambedue le braccia / e tengo il corpo e gli occhi volti, / colle mani giunte, verso il paese / dove so, donna, che voi state”.

³ *Ibid.*, col. 93, 24 a 26; trad: “Ma chiudo gli occhi, mi volto supino, / colle mani giunte, in tal modo / che si potrebbe credere che io stessi dormendo”.

⁴ *Ibid.*, col. 94, 16; trad: “Donna, colle mani giunte vi supplico”.

⁵ *Ibid.*, canzone “Lo dous consire”, col. 69, 25 e 26; trad.: “ché sempre vi supplico / con fino amore”. Per la posizione da preghiera, cfr. CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 496, nota al verso 248, JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, pp. 132 e 133, e BARTSCH K., *op. cit.*, col. 98, 19.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto “Io voglio del ver la mia donna laudare”, p. 472, vv. 5 e 4.

gentil cosa che l'omo e meglio nata,
e più sembra ch'amata
ella fosse da Dio nostro signore"¹

Da preferita da Dio, la donna diventa poi dall'amante quasi identificata con Dio stesso; ne diventa, almeno nella mente del poeta, la quasi perfetta incarnazione, che si sostituisce perfino a Dio:

“ch' el (chi ama) mesconosce Dio, e crede e chiama
sol dio la donna ch' ama”²

“pare che 'n voi dimori onne fiata
a deità de l' alto deo d' amore”³

Su questo punto, l'affermazione del Guinizzelli nella sua canzone “Al cor gentil” viene rafforzata dall'intervento di Dio che parla al poeta:

“Donna, Deo mi dirà: «Che prosumisti ?»
siando l' alma mia a Lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti»”⁴

Però, l'intervento di Dio non è invenzione guinizzelliana. Ne abbiamo già un esempio nella lirica provenzale con la tenzone con Dio scritta dal Monge de Montaudon, nella quale si tratta dei doveri del monaco: “Lautrier fui en paradis”.⁵ Poi, quest' idea è stata ripresa da Pèire Cardenal:

“Un sirventes novel vueill comensar”
que retrarai al jorn del jujamen”⁶

È l'idea ripresa in tutto il sirventese, e il secondo verso di questo sirventese ha un significato vicino a quello del verso guinizzelliano:

“siando l' alma mia a Lui davanti”⁷

Siccome la donna non può essere identificata con Dio, per causa del divieto dello stesso Dio, viene paragonata a un angelo, nella risposta del Guinizzelli alla battuta di Dio citata qui sopra:

“Dir Li porò: «Tenne d' angel sembianza
che fosse del Tuo regno;

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Guittone d'Arezzo, canzone “Ahi lasso, che li boni e li malvagi”, p. 212, vv. 65 a 68.

² *Ibid.*, canzone “O tu, de nome Amor, guerra de fatto”, p. 220, vv. 51 e 52.

³ *Id.*, tomo II, Guido Guinizzelli, sonetto “Gentil donzella”, p. 474, vv. 5 e 6.

⁴ *Ibid.*, p. 463, vv. 51 a 54.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 127 a 130.

⁶ BERRY A., *op. cit.*, p. 72; trad: “Voglio cominciare un nuovo sirventese che reciterò il giorno del Giudizio”.

⁷ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Al cor gentil”, p. 463, v. 52.

non me fu fallo, s'in lei posi amanza»¹

Dice Vittore Branca, nel suo commento della canzone "Al cor gentil":

"Da questa (la costruzione quasi filosofica della canzone) mutua però il valore e il significato profondo che manca alle espressioni simili della lirica precedente. Di fronte a quelle immagini superficiali, isolate, episodiche (anche GUITTONE: "ch' angel di Dio sembrate in ciascun membro") risuona come affermazione nata da un lungo travaglio di mente e di cuore: e solo per questo potrà dare lo spunto a tutta la poesia dello Stil Novo."²

Sembra che il Guinizzelli sia il primo a formulare così nettamente l'identità della donna con l'angelo. È l'esito di una lenta evoluzione, ma più di un risultato e la messa in ordine di un concetto, lo stabilimento delle basi di un tema essenziale della poesia stilnovistica.

Però, la donna così innalzata dal mondo umano allo stato disincarnato d' angelo non potrà mai giungere allo stato supremo: la donna non può essere identificata con quella che Pèire de Corbiac chiama *Domna, dels angels regina*³, cioè la Vergine.

V - QUALITÀ DELLA DONNA :

Innalzata la donna al di sopra del poeta, e poi al di sopra delle altre donne fino all'identificazione con un angelo, vengono esaltate in lei certe qualità in cui si vede l'espressione di un gusto sempre più raffinato ed astratto. Quali sono queste qualità? Su questo punto, il Guinizzelli rimane nel campo dell'imprecisione da cui non vollero mai uscire i suoi predecessori, e soprattutto i provenzali.

Perciò, tanto per le qualità fisiche quanto per le qualità morali che il poeta dice di ricercare o di avere trovate nella donna ch'ama, il rimatore bolognese si limita a qualche parola chiave della lirica occitanica.

1) Qualità fisiche :

Una prima qualità che il poeta ricerca ed ammira nella donna è la sua bellezza. Nel Guinizzelli, come del resto nei provenzali, possiamo notare la mancanza quasi totale di elementi di descrizione fisica⁴. Il Guinizzelli ci dà una sola indicazione che concerne la carnagione della donna, e una per i suoi occhi, nel sonetto "Vedut'ho la lucente stella diana", ai versi 5 e 6:

"viso di neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien d' amore"⁵

La metafora della neve e il colore carminio sono già utilizzati nella lirica provenzale.⁶

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone "Al cor gentil", p. 464, vv. 58-60.

² BRANCA V., *op. cit.*, p. 37, 1 col. di note.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 207, 2; trad.: "Donna, regina degli angeli".

⁴ Cfr. a questo proposito MOROLDO A., *Le portrait dans la poésie lyrique française et italienne*, articolo inedito al tempo della presente ricerca.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 469.

⁶ MOROLDO A., articolo citato qui sopra.

Negli occhi della donna, non importa il colore, ma lo splendore. Nel viso di una donna che la lirica italiana rende sempre più disincarnata, gli occhi diventano lo specchio delle qualità cortesi della donna.

Si dice solo che la donna è bella, senza che venga precisato esattamente che cosa è questa bellezza. Scrive, per esempio, Guilhèm de Cabestanh:

“En Raimon, la *beleza*
el bes qu’ en midons es
m’a sai lassat e pres”¹

Rileviamo, in un’ alba anonima del dodicesimo secolo:

“La dompna es agradans e plazens,
per sa *beutat* la garden mantas gens”.²

In Italia, non è più preciso Giacomo da Lentini:

“Fina donna, non mi siete
fera, poi tanta *bieltate*
in voi si trova”³

Siamo dunque in presenza di una parola chiave: *beleza* e *beltat* (*beutat*) per i provenzali, *bellezza* e *bieltate* per i Siciliani (Notaio) , e, per il Guinizzelli, *bellezza*, *beltate*, il guittoniano *bellore*, e *adornezza*.⁴

Però, si deve dire che il Guinizzelli sviluppa l’uso dei paragoni, il che contribuisce a precisare un po’ la bellezza della donna, come nel sonetto “Io voglio del ver la mia donna laudare”, dove però i paragoni non sono, per essere esatti, totalmente nuovi:

“Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
più che stella d’iana splende e pare,
(...)
Verde river’ a lei rasembro e l’âre,
tutti color di fior’, giano e vermiglio,
oro ed azzurro...”⁵

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Lo dous consire”, col. 98, 28 a 30; trad.: “Raimon, la bellezza / e il bene che stanno in madonna / mi hanno qua allacciato e preso”.

² *Ibid.*, col. 98, 9 e 10, “En un verzier sotz folha d’albspf”; trad: “La donna è gradevole e piacevole / e per la sua bellezza molti la guardano”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Guiderdone aspetto avere”, p. 59, vv. 32 a 34.

⁴ LEVY E., *op. cit.*, p. 8, col. a, dà: *adorn*, “joli, élégant, convenable; habile; ornement”, e *adornar*, *azornar*, “orner, arranger”, ma queste voci, che noi sappiamo, non sono usate dai trovatori.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 472, vv. 1 a 5 e 5 a 7.

Se il giallo è certamente invenzione italiana, l'oro è usato dai francesi per i capelli¹, e i paragoni col giglio e soprattutto colla rosa sono già presenti nella lirica d'oco e in quella d'oil, come sono presenti altri fiori²:

“Que flors de rosier quan nais
non es plus fresca de lei”³

“Donna, roza ses espina”⁴

“Plus est blanche que flor, coume rose vermeille”⁵

Un aggettivo torna spesso per qualificare la donna: *avenente*. Quest'aggettivo già si può rilevare in Guilhèm IX in rima con un significato morale, in opposizione ed *vilanamens*:

“e coven li que sapcha far
faigz avinens”⁶

Lo troviamo per esempio nel *planh* di Pons de Capdoill intitolato “De totz chaitiuz sui eu aquel que plus”:

“qu'anc no fon hom ne vis tant avinen”
(variante: “dieus non fetz el mon tant avinen”)⁷

L'aggettivo *avenente* è una parola chiave il cui uso ha probabilmente la sua origine nelle canzoni di gesta.⁸

Quest'aggettivo venne poi usato dai trovatori e dalla Scuola Siciliana, come si nota nella canzone “Dolce coninzamento” di Giacomo da Lentini:

“canto per la più fina (...)
cioè la più *avenente*”⁹

¹ MOROLDO A., articolo citato, tabelle I, II e III.

² Per l'origine di tali immagini, il Contini precisa, nella nota al sonetto “Io voglio del ver la mia donna laudare”: “La poetica della analogia fra oggetto amato e forme naturali s'ispira manifestamente al Cantico dei Cantici”.

³ NELLI R., *Raimon de Miraval, Du jeu subtil à l'amour fou*, Verdier, 188 p., Lagrasse, 1979; canzone “Bel m'es qu'eu cant e coindei”, p. 184, vv. 39 e 40; trad: “poiché una rosa che nasce / non è più fresca di lei”.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, Pèire de Corbiac, canzone “Domna, dels angels regina”, col. 207, 10; trad.: “Donna rosa senza spine”.

⁵ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op.cit.*, Richart de Semilli, canzone “J'aime la plus sade rien qui soit de mere nee”, p. 125, v. 7; trad.: “è più bianca di un fiore, come una rosa vermiglia”.

⁶ Antologia di A. TAVERA, canzone 23: “Pus vezem de novelh florir”, vv. 33 e 34; trad: “e conviene che sappia fare / fatti avvenenti”.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 121, 11, “ché non vi fu mai un uomo né un viso così avvenenti” o “Dio non fece nel mondo una creatura così avvenente”.

⁸ Cfr. a questo proposito MOROLDO A., *Le portrait dans la chanson de geste au XII^e siècle*, articolo inedito al tempo della presente ricerca.

⁹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 66, vv. 2 e 5.

Qui il Guinizzelli rimane nella tradizione franco-occitanica, e adopera anche lui l'aggettivo in questione:

“sì como gli occhi miei che fér' esmire
incontr' a quelli de la più *avenente*”¹

“ché si vede alta, bella e *avenente*”²

“ché ciascun giorno canto a l'*avenente*”³⁴

2) Qualità morali :

Insomma, se poche e vaghe sono le qualità fisiche esaltate dal Guinizzelli e prima di lui dai provenzali, dai francesi e dai siculo-toscani, molto più importanti sono le qualità di un tipo più astratto, cioè quelle morali. E fra queste ultime sono state cantate fin dal principio della lirica occitanica *Pretz*, *Virtut*, e *Valor* (*Valensa*).

La voce *virtut* è poco usata in provenzale, ma sono invece frequentissime le altre elencate qui sopra; già scriveva Guilhèm IX:

“Pres sui (...) de sos *pretz* tener en car”⁵

In “Tres enemies e dos mals senhors ai” di Uc de Sant-Circ, leggiamo:

“vostra *ricor* e vostra gran *valensa*” (2)⁶

“A la *valen* contessa de Proensa”⁷

Guilhèm de Cabestanh nella sua canzone “Lo dous consire”, usa la parola *valor*:

“Non trop contenda
contra vostras *valors*”⁸

In Francia vengono utilizzate le parole equivalenti, cioè *pris*, *valeur* e *vaillance*:

“Dame, fait-il, j' ai bien oï parler

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire”, p. 450, vv. 3 e 4.

² *Ibid.*, p. 451, v. 20.

³ *Ibid.*, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, p. 455, v. 62.

⁴ Si noti negli esempi tratti dall'opera guinizzelliana la posizione alla rima della parola chiave *avenente*; Questa posizione alla rima è anche nella tradizione, tanto occitanica quanto siciliana, come si può constatare negli esempi qui sopra di Guilhèm IX, Pons de Capdoill e Giacomo da Lentini.

⁵ BERRY A., *op. cit.*, canzone “Mout jauzens me prenc en amar”, p. 5, v. 5; trad: “Saprò apprezzare il suo valore”.

⁶ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 155, 16; trad: “La vostra nobiltà e il vostro grande valore”.

⁷ *Ibid.*, col. 155, 22; trad: “Alla distinta contessa di Provenza”.

⁸ *Ibid.*, col. 71, 9 e 10; trad: “Niente è troppo alto / per essere paragonato col vostro valore”.

De votre *pris*, ...”¹

“J’aim la meilleur que *valeur* sache eslire”²

“K’en vous a sens et *vaillance*”³

Si ritrovano anche tali voci nella Scuola Siciliana, come per esempio in Giacomo da Lentini:

“Madonna ha’n sé *vertute* con *valore*”⁴

Il Guinizzelli rimane nell’ambito di quei luoghi comuni, come nella canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”:

“Madonna, da voi tegno ed ho’l *valore*”⁵

Nel sonetto “Gentil donzella, di pregio nomata”⁶, se *donzella* ci rimanda alla Compiuta Donzella, la formula *di pregio nomata* riecheggia formule anteriori, come quella del planh di Pons de Capdoill in “De totz chaitius”:

“Salvaire Crist, *nomnatz* sobre totz gais”⁷

Fra tutte le qualità vantate dai poeti, alcune vengono riunite dal Guinizzelli nella sua canzone “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire”:

“ché’n lei èno *adornezze*,
gentilezza, *savere* e *bel parlare*
e sovrane *bellezze*;
tutto *valor* in lei par che si metta”⁸

La gentilezza della donna è già nella tradizione occitana, come vedremo nel capitolo seguente.

Il *savere* riecheggia ovviamente il tema occitanico della *conoissensa* e de l’*ensenhamen*, di cui abbiamo un esempio nella tenzone colla Donna genovese di Raimbaut de Vaqueyras:

“Domna gent’ et essernida,

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, Conon de Béthune, canzone “L’autrier avint en cel autre país”, p. 58, vv. 25 e 26; trad: “Donna, egli dice, ho udito parlare / del vostro pregio”.

² *Ibid.*, Gace Brulé, canzone “Quant l’erbe muert, voi la fueille cheoir”, p. 71, v. 51; trad: “Amo la donna migliore che Valore sappia scegliere”.

³ *Ibid.*, canzone “Compaignon, je sai tel cose”, p. 78, v. 39; “Ché in voi stanno senno e valore”.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 81, v. 1.

⁵ *Ibid.*, tomo II, p. 454, v. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 474.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 121, 6; trad: “Cristo salvatore, chiamato gaio al di sopra di tutti”.

⁸ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 451, vv. 25 a 28.

Gaia e pros e conoissens”¹

Il *bel parlare* ci rimanda pure alla tradizione provenzale:

“E-l *gent parlar* e l’*avinen solatz*”²

“(…) ab los sieus gens parlar”³

Del resto, la tradizione del *bel parlare* e l’ amore della bella lingua non sono soltanto elementi della poesia lirica, ma sono anche presenti fra il popolo, e sono sempre vivi ora, come viene espresso in alcune canzoni moderne.⁴

Tuttavia, pur usando le parole chiavi qui sopra elencate, la poesia di Guido Guinizzelli si stacca un po’ dalla tradizione cortese, o piuttosto la supera per la ricchezza delle sue metafore. Un magnifico esempio ci è dato nella canzone “Madonna, il fino amor ched eo lo porto”:

“Ma voi pur sète quella
che possedete *i monti del valore*,
unde si spande amore”⁵

Il valore viene paragonato alla calamita (cfr. v. 50: “li monti della calamita”), ed ha virtù di attrarre il poeta così come la calamita attrae il ferro.

¹ NELLI R., *Écrivains anti-conformistes du moyen-âge occitan, tome I, La Femme et l’Amour*, Phébus, 554 p., Paris, 1977, p. 100, vv. 29 e 30; trad: “Donna gentile e distinta, / Gaia, piena di merito e insegnata”.

² NELLI R., *La Femme et l’ Amour*, op. cit., Bieiris de Romans, canzone “Na Maria, pretz e fina valor”, p. 502, v. 4; trad: “E il bel parlare e la piacevole conversazione”.

³ BARTSCH K., op. cit., Dante da Maiano, canzone “Las, so que m’ es al cor plus fins e cars”, col. 511, 7; trad: “col suo parlare nobile”.

⁴ MARTI C., *Lo tamborinaire*, disco Ventadorn, vv. 5 e 6: “Bèl parlar e cortesia / son nostre pais”; trad: “Bel parlare / e cortesia sono il nostro paese”.

⁵ CONTINI Gf., op. cit., tomo II, p. 455, vv. 56, 57 e 58.

C - NOBILTÀ D' AMORE - AMORE E CUOR GENTILE

I - EVOLUZIONE DEL SENTIMENTO D' AMORE

Innalzata la donna amata fino alla posizione di sovrana rispetto al poeta che diventa il suo vassallo e fino ad essere identificata con un angelo, risulta pure cambiato il modo di considerare l'amore.

Se all'inizio della poesia trobadorica il significato di *fin'amor* (*bon'amor*) è pressappoco, nella mente del poeta, quello di *amore* inteso nel senso più largo possibile, si evolve poi nell'astratto e nella nobiltà.

Le qualità associate alla *fin'amor* sono per lo più qualità morali: *purezza, fedeltà, lealtà*.

Definita con tali virtù (di carattere ovviamente cavalleresco) la *fin'amor* si oppone alla *falsa amor* (cioè il *vano amore* italiano). Difatti, viene cambiata la natura stessa del desiderio amoroso: accanto al desiderio essenzialmente carnale dei primi trovatori (che esiste, nonostante una deplorabile iconografia troppo diffusa che lo tace) nasce e si sviluppa a poco a poco un amore più astratto ed etereo, che viene poi, suprema consacrazione, innalzato al livello di guerra morale.

L'arma di tale guerra è lo sguardo: gli occhi della donna colpiscono col loro splendore, e come uno specchio davanti al quale il poeta soffre.

Ma questa lotta è disuguale, poiché il poeta, opposto nello stesso tempo alla donna e ad Amore, sembra destinato a essere sempre vinto: solo per chi ama sono le sofferenze. Raggiungiamo qua il tema di chi ama senza essere amato di rimando, e quello della lontananza.

La sofferenza viene accettata, e talvolta ricercata dal poeta, nella speranza di una ricompensa più che dubbia: il poeta aspetta di essere meritato, servito, di ricevere il guiderdone.

Sulla natura della ricompensa aspettate, abbiamo poche precisazioni: se certi poeti non aspettano nulla, gli altri, e il Guinizzelli in particolare, si limitano ad un certo numero di luoghi comuni espressi colle parole-chiavi: *sembiante, merzé, gioia, alegranza*.

Il Guinizzelli diffida di quest'amore sempre più astratto nel quale intravede l'*inganno*, ma poi aderisce ugualmente alla convinzione di un amore nobile, così come la maggior parte dei suoi predecessori, soprattutto quelli italiani.

Tale amore epurato esclude ogni idea di bassezza: appare qua l'idea della *gentilezza d'Amore*, sviluppata dal Guinizzelli coll'identità tra amore e cuor gentile.

Il Guinizzelli, dopo avere esitato per un attimo, respinge tutto ciò che l'amore ha di sensuale, gettando le basi (già abbozzate prima di lui) di un amore puramente astratto e disincarnato, ma non si stacca dai temi e dai luoghi comuni dei suoi predecessori, nonostante la proclamazione dell'identità tra amore e cuor gentile.

II - PAROLE - CHIAVI

Il Guinizzelli usa, per costruire la sua poesia, un certo numero di parole-chiavi, quelle stesse già usate prima di lui dai provenzali, dai francesi e dai siculo-toscani.

1) Amor, fin' amor, fals' amor

Fin dal principio della poesia lirica occitanica, si è adoperata la forma *amor* (*Amor*), senz'articolo¹. Basta pensare alla canzone di Marcabrun "Dirai vos senes dubtansa"², nella quale gli esempi sono numerosi (*cf.* v. 13: "Amor vai com la belluja", v. 19: "Dirai vos d'Amor com signa"³, ...).

Nello stesso tempo viene adoperata l'espressione *fin' amor*, o *bon' amor*. Guilhèm IX usa *bon' amor* in "Farai chansoneta nova":

"Per aquesta fri e tremble,
quar de tan bon' amor l'am"⁴

E così fa Pèire d'Alvernhe, il quale utilizza vicino a *bona Amors* l'aggettivo *fis* (cioè "fino"), nella sua canzone "Rossinhol en son repaire":

"Bon' Amors a un uzatge
col bos aura quan ben es *fis*."⁵

Cercamon adopera *fin' amor*, per esempio nella sua celeberrima canzone "Per fin' amor m'esjauzira"⁶. Se ritroviamo il sintagma *fin' amor* in quasi tutti i trovatori è che la *fin' amor* diventa presto indispensabile a chi vuole cantare, così come l'ubbidienza era indissociabile dall'amare. Lo dice Bernart de Ventadorn:

"Chantars no pot gaire valer
se d'ins dal cor non mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover
si no i es fin amors coraus"⁷

In Francia sono ripresi gli stessi modi di nominare l'amore; per esempio, Chrestien de Troyes scrive:

"Amors tançon et bataille

¹ Per la maiuscola, è difficile dire se si tratti di fantasia del copista o di scelta dell'autore.

² BERRY A., *op. cit.*, pp. 12, 13 e 14.

³ *Ibid.*; trad: "Amore è come la favilla" e "Vi dirò come agisce amore".

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 29, 13 e 14; trad: "Per questa fremo e tremo, / poiché di tanto buon amore l'amo".

⁵ *Ibid.*, col. 75, 5 e 6; trad: "Buon amore somiglia / al buon oro quand'è assai puro".

⁶ *Ibid.*, col. 43, 22.

⁷ BERRY A., *op. cit.*, p. 28, vv. 1-4; trad: "Il cantare non può valer molto / se da dentro il cuore non viene il canto; / e il canto non può venire dal cuore / se non vi è un fin'amore sincero".

Vers son champion a prise”¹

“Mont m’ a chier *Amors* vandue
S’ onor et sa seignorie”²

Gace Brulé usa *bone Amour* e *fine Amour*, oltre a *Amour*:

“Je n’eu pooir contre *Amour*”³

“Quant bone dame et *fine Amours* me prie,
Encor ferai chançon cointe et joïe”⁴

“De *bone Amour* sai qu’ est preste et guarnie
De guerredon, de confort et d’ aïe
Vers fin ami, quant l a de cuer servie”⁵

Possiamo dunque notare che questo modo di nominare l’amore è lo stesso per i provenzali e per i francesi. In Italia, sono utilizzati *Amor(e)*, *l’Amore* dal Notaio⁶.

Rinaldo d’ Aquino usa *fin’amore*:

“Per *fin’amore* vao sì allegramente”⁷

Ruggieri Apugliese scrive, nella sua canzone “Umile sono ed orgoglioso”:

“Largo sono del fino amare”⁸

“Ric(c)o sono de la speranza;
povero di *fin’amanza*;
sanami la *fin’amanza*,
quando la pos’ vedere”⁹

Per quanto riguarda il Guinizzelli, egli usa come i suoi predecessori l’espressione *fino amor*:

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 55, vv. 1 e 2, trad: “Amore ha fatto tenzone e battaglia / contro il suo campione”.

² CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 55, vv. 53 e 34; trad: "Amore m’ha venduto molto caro / il suo onore e la sua nobiltà”.

³ *Ibid.*, canzone “Quant voi la flor boutoner”, p. 64, v. 25; trad: “Non ebbi potere contro Amore”.

⁴ *Ibid.*, p. 75, vv. 1 e 2; trad: “Se buona donna e fin amore me ne pregheranno / ancora farò canzone piacevole e gaia”.

⁵ *Ibid.*, vv. 9, 10 e 11; trad: “Di buon amore so che porta / guiderdone, conforto e aiuto / all’amante sincero che l’ha servito col cuore”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 78, sonetto “A l’aire claro ho vista plog(g)ia dare”, vv. 9 e 14; p. 79, sonetto “Chi non avesse mai veduto foco”, v. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 112, v. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 887, v. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 888, vv. 51 a 54.

“Madonna, il fino amor ched eo vo porto”¹

Ma usa molto più spesso la parola *amor(e)* (*l’amor(e)*, *Amor(e)*, secondo i casi), e usa due volte la parola *amanza* nei testi ritenuti dal Contini:

“ch’ Amor non porì aver in voi *amanza*”²

“non me fu fallo, s’ in lei posi *amanza*”³

Il sintagma *fin’amor* (*bon’amor*) porta con sé un certo numero di connotazioni legate ai significati dell’aggettivo *fino*. In provenzale, secondo il dizionario del Levy, i vari sensi dell’aggettivo *fin* sono:

- “sottile”
- “puro”
- “vero”
- “perfetto”
- “fedele”
- “sicuro”⁴

Il Levy dà pure le espressioni *de fin*, cioè “certamente”, e *pezar al fin*, cioè “pesare giusto”, e l’avverbio *finamen*. Ecco un esempio di quest’aggettivo usato col significato di “puro”, e un esempio col senso di “fedele”:

"Bon' Amors a un uzatge
col bos aurs quan ben es *fis*"⁵

“ab mon *fin* cor et ab ma lejal fe”⁶

Nella lirica d’oil, è ripreso soprattutto il significato di “fedele”, e più particolarmente viene usato spesso il sintagma *fin cuer*:

“Ainz ai touz jours de mont *fin cuer* amé”⁷

“Et mes *fins cuers* me fait d’une amourete
Si douz present que ne l’ose refuser”⁸

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, v.1.

² *Ibid.*, p. 456, v. 51

³ *Ibid.*, canzone “Al cor gentil”, p. 464, v. 60.

⁴ LEVY E., *op. cit.*, p. 190, col. a.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, Pèire d’Alvernhe, canzone “Rossinhol en son repaire”, col. 75, 5 e 6; trad: “Buon amore somiglia / al buon oro quand’è molto puro”.

⁶ *Ibid.*, Uc de Sant-Circ, “Tres enemics e dos mals senhor ai”, col. 155, 15; trad: “Col mio cuore fedele e la mia fede leale”.

⁷ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, Gautier de Dargies, canzone “Ains mais ne fis chançon jour de ma vie”, p. 99, v. 18; trad: “Così ho sempre amato, con un cuore molto sincero”.

⁸ *Ibid.*, Chastelain de Couci, canzone “Li nouviaux tanz et mais et violete”, p. 113, v.5; trad: “E il mio fin cuore mi fa d’un amorino / un così dolce regalo che non oso rifiutarlo”.

Gace Brulé utilizza, oltre a *fin cuer*, il sintagma *fins amis*, talvolta sostituito da *biaus amis* o da *vrais amis*:

“Ha! fins amis”¹

“Guillot, biaux amis, ...”²

“Se vrais amis puet...”³

Ora vediamo i significati dell’aggettivo *fino* in italiano⁴:

- “di spessore o diametro ridottissimo”
- “fig. dotato di grande sottigliezza, acutezza, e sim.”
- “di gusto squisito”
- “gentile delicato, raffinato”
- “Lett. † valente, buono, eccellente”
- “purissimo” (oro, argento)”
- “† fidato, fido” (cioè “di provata fedeltà e lealtà”)

Ritroviamo dunque i significati enunciati per il provenzale. Citiamo per esempio Giacomo da Lentini, dal suo sonetto “A l’aire claro ho vista piog(g)ia dare”:

“e (ho visti) dui guerreri in *fin*a pace stare”⁵

Cogli stessi significati il Guinizzelli usa l’aggettivo *fino*. Prima, utilizza tre volte il sintagma *fin’amor*:

- al primo verso della sua canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, come abbiamo visto qui sopra.⁶

- ai versi 6 e 28 della canzone “Lo fin pregi’ avanzato”⁷

Oltre a questi esempi, il Guinizzelli usa l’aggettivo *fino* per qualificare il pregio:

“Lo *fin* pregi’ avanzato”⁸

“perch’è’n voi pietate,
fin pregio, bon volere”⁹

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone” Quant voi la flor boutoner”, p. 63, v. 9; trad: “Ah! amico fedele”.

² *Ibid.*, p. 65, v. 61; trad: “Guillot, caro amico...”

³ *Ibid.*, canzone “Dame, merci! Se j’aim trop hautement”, p. 85, v. 92; trad: “Se un vero amico può...”

⁴ ZINGARELLI (Nicola), *Vocabolario della lingua italiana*, 10^a edizione, Zanichelli N., 2064 pp., Bologna, 1971; pp. 670 e 671 (*fine*) e p. 672 (*fino*) .

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 78, v. 7.

⁶ *Ibid.*, tomo II, p 453.

⁷ *Ibid.*, pp. 465 e 466.

⁸ *Ibid.*, p. 465, v. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 465, v. 1, e p. 467, vv. 50 e 51.

Il sintagma *fin pregio* già si trovava nella lirica trobadorica. Nella sua canzone “Domna, genser que no sai dir”, scrive Arnaut de Marueilh:

“claus de fin pretz”¹

Il Guinizzelli include poi l’aggettivo *fino* in certi giochi di parole. Così, nella canzone “Lo fin pregi’ avanzato”², abbiamo *finero* al verso 12, ripreso al verso 13³, e *finare* al verso 14, colla stanza *capfinida*.⁴

Nel sonetto “Io voglio del ver la mia donna laudare”, il Guinizzelli scrive:

“medesmo Amor per lei *rafina* meglio”⁵

Il verbo *rafinare* è usato qui nel significato di “perfezionarsi”.

Certi trovatori, come dice Marcabrun tendono a confondere *fin’ amor* e *fals’ amor*:

“trobador, ab sen d’ enfaça (...)
meton en una engança
Falsa amor encontra Fina”⁶

In realtà, la *fin’ amor*, fondata principalmente sulla purezza, la fedeltà e la lealtà, diventa l’amore spirituale, mentre la *fals’ amor* è l’amore esclusivamente carnale.

È una distinzione simile che Dio stesso fa nella canzone del Guinizzelli “Al cor gentil”, quando dice:

“e desti in *vano amor* Me per semblanti”⁷

Se il *vano amore* equivale alla *fals’ amor*, l’amore di Dio, così come spesso la *fin’ amor*, è un amore di tipo spirituale. Il sintagma *vano amor* si ritrova nel sonetto anonimo “Partitevi, messor, da ppiù cherere”, al verso 9:

“Ed io, se’n *vano amor* - giovan’ essuta
son nel mi’ tempo...”⁸

Nella nota a questo verso, il Contini scrive:

“*Vano amor*: è il sintagma guinizzelliano, IV 54, (ma lo si ritrova nella tenzone di Pacino con Chiaro, sonetti “L’arcier ch’ avisa”, v. 13, e “Io so ben certo”, v. 6) , ed equivale al folle

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 94, 12; trad.: “chiave di fin pregio”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, pp. 465, 466, 467.

³ Nei due casi, il Contini non riesce a ricavare da questa parola un significato sicuro. Propone “alla perfezione” per il verso 12, e il futuro del verbo “finare” per il verso 13.

⁴ Per l’ uso del verbo *finare* col senso di “morire”, si veda più avanti.

⁵ *Ibid.*, p. 472, v. 8.

⁶ LAFONT & ANATOLE, *op. cit.*, p. 60; trad: “i trovatori, con una mente infantile (...) / mettono su un piede di parità / *Falsa amor* e *Fin’ amor*”.

⁷ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 463, v. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 736.

amore, opposto al verace, che va dalla *Rose* (anzi in sostanza da Marcabruno) a Dante e all'Arciprete di Hita"¹

La nota al verso 58 della canzone "Al cor gentil"² dice:

"(...) ma non par dubbio che si tratti di riflusso guinizelliano sul Davanzati (cfr. l'eco (...) del *vano amor* (54) nel *vano intendimento*, equivalente a *carnal talento*, del sonetto "E' no mi piace, v. 9)"

2) Talento

Talento è la voce generalmente usata per nominare il desiderio. Già la troviamo nei provenzali³, come per esempio nell'opera di Guilhèm IX di Poitiers, al primo verso del suo *comjat* intitolato "Pos de chantar m'es pres talent"⁴.

Accanto alla forma *talen*, alla quale è più vicina la forma italiana *talento*, esiste in occitano la forma *talan*. Bernart de Ventadorn usa quest'ultima forma nella sua canzone "Quan la douss'aura venta":

"c'aissim vezetz mal traire
e morir de?"⁵

La stessa parola è usata dai rimatori francesi:

"Au découvrir mon *talent*
Se gart bien de l'escondire
S'ele ne me velt ochire"⁶

"Mon fol cuer *atalente*
Mais ja n'avra de moi merci"⁷

Al verbo *atalenter* (occitano *atalentar*, *atalantar*, che troviamo per esempio in Bernart de Ventadorn, nella canzone citata qui sopra⁸ a proposito di) dobbiamo raffrontare il verbo italiano *atalentare* usato da Giacomo da Lentini nella sua canzone "Guiderdone aspetto avere":

"L'amoroso volere
Di ciò che m'atalenta"⁹

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 464.

³ Si noti oggi nell'occitano moderno, al femminile, *la talent*, cioè "la fame", in MARTI C., *Occitania!*, disco Ventadorn, canzone "Perqué m'an pas dit?", v. 44.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 30, 2.

⁵ *Ibid.*, col. 49, 23 e 24; trad: "ché mi vedete soffrire / e morire di desiderio".

⁶ CLUZEL & PRESSOUYRE, gg. 522., Conon de Béthune, canzone "Chançon legiere a entendre", p. 49, vv. 26, 27 e 28; trad: "Io mostro il mio desiderio, basta che lei non rifiuti, se non mi vuole uccidere".

⁷ *Ibid.*, Gace Brulé, canzone "Les oiseillons de mon país", p. 62, vv. 29 e 30; trad: "Fa nascere il desiderio nel mio cuor folle / Ma non avrà mai merzé di me".

⁸ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 48, 29.

⁹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 60, vv. 54 e 55.

Guittone d'Arezzo utilizza pure la voce *talento*, nella canzone “Gente noiosa e villana”:

“tanto forte mi è contra talento”¹

Il Guinizzelli usa anche lui la voce *talento*:

“così dar dovria, al vero,
la bella donna, poiché (’n) gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende”²

Si noti in tutti gli esempi fatti qui sopra la posizione in rima della voce *talento* (o del verbo derivato): non viene soltanto ripresa la parola-chiave, ma pure la posizione nel verso di tale parola. Se aggiungiamo la posizione all’inizio del verso o alla rima delle altre parole-chiavi (cfr. *(ma) donna, amore,...*), possiamo dire che le parole-chiavi sono in qualche modo lo steccato che delimita il campo della poesia lirica nel quale il poeta ha scelto di evolvere.

3) La ricompensa: *merir, servir, gazardonar, semblan, merce, joy/gaug, alegransa*

Per la maggior parte, i poeti aspettano una ricompensa, ma non è veramente precisato in che consista esattamente questa ricompensa.

Se il desiderio propriamente carnale viene chiaramente espresso, tutto ciò che concerne l’amore epurato diventa più astratto ed allusivo: vengono soltanto usate alcune parole-chiavi, come se la poesia lirica fosse destinata solo a qualche iniziato.

I termini generici sono in occitano antico *merir, servir, gazardonar*, e voci delle famiglie rispettive:

“aissi nom pot res garir
de mon maltrait e *merir*
fors ab sa simpla semblansa”³

In francese, possiamo rilevare le parole *guerredon, merir, merite*:

“Sans attente de *guerredon*”⁴

“Garis est ki servir l’ ose⁵
Et qui sa *merite* atent”

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 200, v. 14.

² *Ibid.*, tomo II, canzone “Al cor gentil”, p. 463, vv. 47 a 50.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone anonima “Eissamen com la pantera”, col. 226, 3, 4, 5; trad: “Niente mi può guarire / Della mia sofferenza e ricompensarmi / Salvo la sua semplice apparenza”.

⁴ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 72, v. 1, Gace Brulé; trad: “Senza aspettare un guiderdone”.

⁵ *Ibid.*, canzone “Compaignon, je sai tel cose”, p. 77, vv. 5 e 6; trad: “Guarito è chi osa servirla / e aspetta la sua ricompensa”.

“Quant li plera, bien me savra *merir*”¹

Simili voci sono usate dai Siciliani:

“*Guiderdone* aspetto avere”²

“Ma eo no’l celeraio
com’altamente Amor m’ha meritato”³

Il Guinizzelli adopera la stessa terminologia:

“pur foss’eo *meritato*”⁴

“così conoscess’ella i miei disiri
ché senza dir, di lei seria *servito*
per la pietà ch’avrebbe dei martiri”⁵

“*Guigliardonato* sero grandemente”⁶

“chi da signore alcun *merito* vole”⁷

“A bon servente *guiderdon* non pere”⁸

Se cerchiamo di vedere in che cosa consiste la ricompensa che chi ama non può essere certo di ricevere poiché dipende solo dal volere della donna, ricadiamo in alcuni luoghi comuni della poesia lirica (occitanica, francese, siculo-toscana, e stilnovistica, in particolare): *semblan*, *merce*, *joy*, *alegransa*.

Per quanto concerne il *semblan* (il *sembiante*), possiamo citare Bernart de Ventadorn:

“veus per quem fai *semblan* irat e morn”⁹

Giacomino Pugliese parla di sembianti nella sua canzone “Lontano amore mi manda sospiri”:

“anzi mi tengno im fortte penitenza
i bei *sembianti* c’altra mi faciea”¹⁰

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, Robert Mauvoisin, canzone “Au tens d’esté, que voi vergiers florir”, p. 161, v. 14; trad: “Quando le piacerà, bene mi saprà ricompensare”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Giacomo da Lentini, p. 58, v. 1.

³ *Ibid.*, Rinaldo d’ Aquino, p. 112, canzone “Per fin’amore vau si allegramente”, vv. 7 e 8.

⁴ *Ibid.*, tomo II, canzone “Donna, l’amor mi sforza”, p. 457, v. 6.

⁵ *Ibid.*, sonetto “Vedut’ho la lucente stella d’iana”, p. 469, seconda terzina.

⁶ *Ibid.*, sonetto “Lamentomi di mia disventura”, p. 475, v. 12.

⁷ *Ibid.*, sonetto “Fra l’altre pene maggio credo sia”, p. 478, v. 10.

⁸ *Ibid.*, v.12.

⁹ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Be m’an perdut lai enves Ventadorn, col. 47, 6, trad: “Vivo perché mi fa sembiente afflito e triste”.

¹⁰ WARTBURG W. v., *op. cit.*, p. 109, vv. 13 e 14.

Nel Guinizzelli rileviamo:

“da lei non ho *sembiante*
ed ella non mi fa vist’amorosa”¹

“non ti cessar per reo *sembiante* dato”²

I sembianti sono una ricompensa, ma in qualche modo di basso livello: sembra che costituiscano piuttosto un incoraggiamento, un invito ad aspettare una ricompensa più elevata:

“ché molto amaro frutto si matura
e diven dolce per lungo aspettato”³

Ricompensa più alta è la *merce*; già Guilhèm IX scriveva:

“Qu’eu anc non vi nulla domn’ab tan gran fei
qui no vol prendre son plait o sa *mercei*,
s’ om l’ aloigna de proessa, qu’ ab malvestat non pladei”⁴

Anche il Guinizzelli chiede la *merzé* alla sua donna, e si lamenta di non ottenerla:

“und’ardisc a mandare umilmente
a lei *merzé* chiamare”⁵

“né ‘n voi trova *merzé* cio che fatica”⁶

“Anche in vo’ i’ spero
merzé che non dispero”⁷

Quasi niente definisce la *merce*. Si capisce solo che è una grande ricompensa, colla quale la donna ha un gran potere rispetto a chi l’ ama. È l’idea del Cercamon, ripresa poi dal Notaio:

“Qu’ en lei es tota la merces
que’m pot sorzer o decazer”⁸

“ch’ ella mi pote morte e vita dare”⁹

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire”, p. 452, vv. 45 e 46.

² *Ibid.*, sonetto “Lamentomi di mia disaventura”, p. 473, v. 6.

³ *Ibid.*, vv. 7 e 8.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Comgaigno, non posc mudar qu’eu nom esfrei a mei”, col. 29, 33-35; trad: “Che mai vidi una donna con una così grande fede / che non vuole far rimproveri o dare la sua *merzé* / se ci si allontana dalla prodezze, poiché colla cattiveria non si tratta”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, p. 455, vv. 65 e 66.

⁶ *Ibid.*, p. 456, v. 76.

⁷ *Ibid.*, canzone “Lo fin pregi’ avanzato”, p. 467, vv. 48 e 49.

⁸ TAVERA A., *op. cit.*, canzone “Can l’aura doussa s’amarzis”, vv. 29 e 30; trad: “Perché in lei sta tutta la *merzé* / che mi può innalzare o avvilitare”.

⁹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Molti amadori la lor malatia”, p. 77, v. 8.

Ma la ricompensa suprema, la più importante agli occhi dei poeti, è il *Joy*. In occitano sono usati i vocaboli *joy*, *gaug*, e i derivati *jauzir*, *gauzir*, *esjauzir*, *jauzens*, *joiós*:

“ben deu quascus lo *joy jauzir*
don es *jauzens*”¹

scrive Guilhèm IX nella sua canzone “Pus vezem de novelh florir”. In Jaufre Rudel, rileviamo:

“D’ aquest’amor sui cossiros
velhan e pueis somnhan dormen,
car lai ai *joy meravelhos*
per qu’ ieu la *jau jauzitz jauzen...*”²

In Francia, possiamo citare Gace Brulé:

“Si atendrai par ceste seürté
Joie d’ Amours, se bon eurs l’amainne”³

Il Notaio scrive, nella sua canzone “Guiderdone aspetto avere”:

“Ancor che mi sia altera,
sempre spero avere intera
d’amor *gioia*”⁴

Il Guinizzelli, come gli altri rimatori, aspetta la *gioia*, come nella sua canzone “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire”:

“Ben è eletta *gioia* da vedere
quand’apare’nfra l’altre più adorna”⁵

“per dritta forza di valore
che la rende *gioiosa*”⁶

Colla *gioia* va di pari passo l’*allegrezza*. Già in occitano abbiamo:

“Cum durarai eu que ja *alegransa*
mais non aurai si non mi ven de vos?”⁷

¹ PICOT G., *op. cit.*, p. 18, vv. 5 e 6; trad: “Ben deve ognuno godere la gioia / che lo rende gioioso”.

² Antologia di TAVERA A., *op. cit.* trad: “Da quest’ amore sono preoccupato / vegliando e poi sognando e dormendo, / poiché là ho una gioia meravigliosa / che godo gioiosamente”.

³ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone “Au renouvel de la douçour d’esté”, p. 82, vv. 19 e 20; trad: “Aspetterò con questa certezza / gioia d’amore, se buona fortuna la porterà”.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 58, vv. 4- 6; si noti l’ inversione “*d’amor gioia*”, allo scopo di mettere alla rima la parola-chiave *gioia*; per il sintagma *gioia d’amore*, si veda per esempio la citazione di Gace Brulé fatta qui sopra.

⁵ *Ibid.*, tomo II, p. 451, vv. 31 e 32.

⁶ *Ibid.*, p. 452, vv 48 e 49.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, Uc de Sant-Circ, “Tres enemies”, col. 154, 35 e 36; trad: “Come potrò vivere poiché allegrezza / non avrò mai se non mi verrà da voi”.

Giacomo da Lentini usa la voce *allegrezza* nella canzone “Guiderdone aspetto avere”:

“S’io pur ispero in *allegrezza*”¹

Il Guinizzelli, in quanto a lui, usa il verbo *allegrare* e il sostantivo *allegrezza* nella sua canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto” , ai versi 12 e 13, colla stanza *capfinida*:

“anzi d’aver m’*allegra* ogni tormento.
Dar *allegrezza* amorosa natura”²

Interessante è la giustapposizione di *gioia* e di *allegrezza* che rileviamo nel Guinizzelli:

“Madonna, il fino amor ched eo vo porto
mi dona sì gran *gioia* ed *allegrezza*
(ch’ aver mi par d’ Amore)”³

La nota del Contini dice:

“tipico binomio siciliano (per esempio in Giacomino Pugliese, v. 9, dove anche segue “ch’aver”⁴

Difatti, Giacomino Pugliese ha:

“che m’ hai tolto la *gioia* e l’*alegranza*
ch’ avere soglio”⁵

È vero che il binomio è frequentissimo nella poesia della Scuola Siciliana. Già in Guido delle Colonne, abbiamo la vicinanza di *gioiosamente* e di *allegrezza*:

“*Gioiosamente* canto
e vivo in *allegrezza*”⁶

Ritroviamo il binomio in questione in Jacopo Mostacci:

“s’io non sento tormenti
sì ne sent’ e gran *gioia* e *allegrezza*”⁷

Tuttavia, se il binomio *gioia e allegrezza* è, così come dice il Contini, tipicamente siciliano, esistevano prima in occitano dei binomi composti da parole delle famiglie rispettive di *joy* e di *alegransa*; così si legge in Bertran de Born:

“e·m cuig ades *alegrar e jauzir*

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 59, v. 29.

² *Ibid.*, tomo II, p. 453.

³ *Ibid.*, vv 1-3.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, tomo I, pianto “Morte, perché m’hai fatta sì gran guerra”, p. 146, vv. 9 e 10.

⁶ *Ibid.*, p. 99, vv. 1 e 2.

⁷ *Ibid.*, p. 143, canzone “A pena pare”, vv. 28 e 39.

de vos,...”¹

Possiamo citare Pons de Capdoill, dal suo pianto “De totz chaitius sui eu aquel que plus”:

“Aras podem saber que l’angel sus
son de sa mort *alegre e jauzen*”²

Lo stesso binomio *alegre e jauzen* viene utilizzato nella *Canzone della Crociata contro gli Albigesi*:

“En Symon de Montfort alegres e jauzens
a retengut lo camp”³

Nel *Roman de Jaufré*, si trovano:

“alegres e joios”
“alegres e goios e gais”
“vos est mus gaugs, mos alegriers”
“Ab grans gaug et ab alegrier”⁴

Ma il binomio occitano a cui è più vicino quello siciliano è certamente quello usato da Bieiris de Romans:

“Car en vos es *gaiess’e alegranssa*,
E tot lo ben qu’om en domna deman”⁵

Per cercare la differenza tra *gioia* e *allegrezza*, guardiamo le definizioni corrispondenti dello Zingarelli:

Allegrezza: “[provz. alegransa (?)] s.f. Allegrezza”

Allegrezza: “Sentimento dell’animo soddisfatto che si riflette negli atti e nell’aspetto dell’individuo”⁶

Gioia: “Stato d’animo di intensa allegria e contentezza”⁷

¹ Antologia di TAVERA A., “Amic, s’ie-us trobes avinen”, vv. 57 e 58; trad: “e penso adesso di rallegrarmi e di essere gioioso / di voi”.

² BARTSCH K., *op. cit.*, col. 122, 2 e 3; trad: “Adesso sappiamo che gli angeli lassù / sono della sua morte allegri e gioiosi”.

³ *Ibid.*, col. 184, 10 e 11; trad: “Simon de Montfort, allegro e gioioso, / è rimasto padrone del campo di battaglia”.

⁴ *Les Troubadours, Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Traduction de René LAVAUD et René NELLI, Desclée de Brouwer, 1960; vv. 551 (trad.: “allegro e gioioso”), 7713 (trad.: “allegro e gioioso e gaio”), 7833 (trad.: “siete la mia gioia e la mia allegrezza”), 8923 (trad.: “con grande allegria e e grande gioia”).

⁵ NELLI R., *La Femme et l’Amour*, *op. cit.*, canzone “Na Maria, pretz e fina valor”, p. 504, w. 23 e 24; trad: “Ché in voi sono gioia e allegrezza, / E tutto il bene che un uomo ricerca in una donna”.

⁶ ZINGARELLI N., *op. cit.*, p. 57, col. b.

⁷ *Ibid.*, p. 748, col. b.

Da queste definizioni, risulta che la gioia è interiore, mentre l'allegrezza è una manifestazione esteriore dello stesso stato d'animo.

Inoltre, il binomio *gioia e allegrezza* riflette una tendenza, tanto italiana quanto occitanica, a giustapporre due o più vocaboli quasi sinonimi, il che rende sempre difficili certe traduzioni dall'italiano o dall'occitano al francese. Il Cercamon usa per esempio i verbi *muzar* e *badar* che significano tutti e due "aspettare in vano":

“Gaug n’ ai s’ela m’ enfoletis
o·m fai *muzar* o·m vau *badan*”¹

La stessa tecnica di giustapposizione è utilizzata da Arnaut de Maruèlh:

“me *torn* em *volv* em *vir*”²

4) Gentilezza, cuor gentile

Colla *gentilezza*, si allude più particolarmente alla canzone “Al cor gentil”. In occitano, sono spesso usati gli aggettivi *gen(s)* e *gentil*:

“Toza de *gentil* afaire”³

“Toza, fi m’eu, *gentile* fada
vos adastret, quan fos nada,
d’una beutat esmerada”⁴

“*Gencer* en es mon nos mira”⁵

In francese e nella poesia siculo-toscana, vengono utilizzate le parole corrispondenti, così come nel Guinizzelli:

“Ma dolce dame gente”⁶

“gentil criatura”⁷

¹ Antologia di TAVERA A., canzone “Can l’aura doussa s’amarzis”, vv. 43 e 44; trad: “gioioso sono se lei mi rende pazzo / o se mi fa aspettare in vano”.

² BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Domna, genser que no sai dir”, col. 92, 16; trad: "mi volto".

³ *Ibid.*, Marcabrun, pastorella “L’autrier jost’una sebissa”, col. 5?, 50; trad: "Ragazza di nobile condizione".

⁴ *Ibid.*, col. 58, 8, 9, 10; trad: “Ragazza, dissi, una gentil fata / vi dotò quando nasceste / d’una bellezza perfetta”.

⁵ *Ibid.*, Cercamon, canzone “Per fin’amor m’esjauzira”, col. 45, 17; trad: “(una donna) più nobile non si può vedere in questo mondo”.

⁶ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, Gace Brulé, canzone “Les oiseillons de mon païs”, p. 61, v. 22; trad: “dolce e gentile donna mia”.

⁷ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Guido delle Colonne, canzone “Ancor che l’aigua per lo foco lassi”, p. 107, v. 9.

“gentil cosa”¹

“gentil mia donna”²

Il tema importante della canzone “Al cor gentil” è l’identità tra amore e cuor gentile. La formulazione guinizzelliana ha per sé, oltre alla teoria sviluppata nell’intera canzone, la concisione e la precisione; l’identità tra amore e cuor nobile viene espressa in quattro versi:

“Al *cor gentil* rempaira sempre amore”³

“Foco d’ amore in *gentil cor* s’aprende”⁴

“Amor per tal ragione sta’n *cor gentile*”⁵

“Amore in *gentil cor* prende rivera”⁶

Tuttavia, questa formulazione non è totalmente invenzione del poeta bolognese. Difatti si possono trovare nella poesia lirica di lingua d’oco diversi esempi di formule simili. In particolare, possiamo citare quelle di Folquet de Marselha e di Pèire Cardenal, la cui sintesi potrebbe dare una formula vicinissima a quelle guinizzelliana:

“S’amor natural
Que dins mon cor *a pres ostal*”⁷

“Que fin’ amore mou de gran lialeza
E de franc *cor gentil* e ben apres”⁸

Il *pres ostal* va raffrontato al *prende rivera* guinizzelliano citato qui sopra. Ci è sembrato interessante e forse utile fermarci un momento sul primo verso della canzone “Al cor gentil”, cioè:

“Al *cor gentil* rempaira sempre amore”⁹

Il sintagma *gentil cuore* è già presente nella lirica occitanica, per esempio in Pèire Cardenal, come abbiamo visto nell’esempio qui sopra, e anche in quella francese. Scrive Gace Brulé:

“Se vrais amis puet nul recouvrement

¹ *Ibid.*, Guittone d’Arezzo, “Ahi lasso, che li boni e li malvagi”, p. 212, v. 66.

² *Ibid.*, p. 213, v. 93.

³ *Ibid.*, tomo II, p. 460, v. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 461, v. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 461, v. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 462, v. 28.

⁷ LAVAUD R., *Poésies complètes du troubadour Pèire Cardenal*, Privat, 778 pp., Toulouse, 1957; nota al verso 26 del sirventese LXXIII, “Tals cuida bé”, p. 487; trad: “Il suo amore naturale / che nel mio cuore ha eletto il proprio domicilio”.

⁸ *Ibid.*, sirventese “Aquesta gens, cant son en lur gaieza”, p. 42, vv. 5 e 4; trad: “Ché fino amore viene da grande lealtà / e di franco cuor gentile e insegnato”.

⁹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 460; NB: BRANCA, *op. cit.*, p. 52, ha *repara*, dall’occitano *repaired*.

En *gentil cuer* pour loiauté trover”¹

Vari esempi stanno in Chiaro Davanzati:

“Or(r)ato di valor, dolze neo sire,
alegra son se’l vostro gentil core
canta del fino amore”²

Per quanto riguarda il *rempaira*, questo verbo ha prima un significato vicino a quello di *prendre ostal* della citazione i Folquet de Marselha qui sopra, cioè il senso di “dimorare, albergare, eleggere domicilio”. Con questo significato, *rempaira* va raffrontato con *sog(g)iorna* di una canzonetta anonima siciliana:

“Flor sovrogne sovrana,
conta e gaia ed adorna,
in cui l’ amor *sog(g)iorna*”³

Proviamo poi di dare un’origine ed un significato più precisi di *rempaira*.

Il Contini, nella nota al verso in questione, dice:

“*rempaira* (ricavabile da *rimpaira* del pur fiorentino): “ritornare come a sua stanza” (gallicismo)”⁴

Il francese antico ha *repairier* col senso di “tornare a casa”, da cui sono derivati il sostantivo *repaire* e il verbo del vocabolario della caccia *repairer*. L’etimologia generalmente accettata è la voce latina *repatriare*, cioè “tornare in patria”.

In occitano, il dizionario di Levy ha:

- *repairar*: “tornare- andare”
- *repairazon*: “ritorno”
- *repaire*: “dimora, maniero”
- *faire repaire*: “andare”⁵

Possiamo rilevare alcuni esempi, in francese come in occitano:

“voit Frans de France qui repairent de cort”⁶

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone “Dame, merci! Se j’aim trop hautement”, p. 85, vv. 22 e 25; trad: “Se un amico sincero non può trovare / per lealtà nessun conforto in un cuore nobile”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 410, vv. 1, 2 e 5. Si veda anche la nota al verso 2, dove sono fatti altri esempi a proposito del sintagma *gentil cuore*.

³ *Ibid.*, canzone “Quando la primavera”, p. 166, vv. 14-16.

⁴ *Ibid.*, tomo II, p. 461; quando il Contini parla di gallicismo, dobbiamo precisare che si tratta, come spesso accade nei due tomi della raccolta *Poeti del Duecento*, tanto di francesismo quanto di provenzalismo.

⁵ LEVY E., *op. cit.*, p. 325, col. b.

⁶ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone anonima “Quant vient en mai, que l’on dis as lons jors”, p. 37, v. 9; trad: “Vedo Franchi di Francia che tornano dalla Corte”.

“Rossinhol en son repaire
m’iras ma domna vezer”¹

Lo Zingarelli ha per *riparare* (cioè l’equivalente moderno del verbo in questione):

“(provenzale *repairar*, dal latino tardo *rapatriare*, “rimpatriare”, da *patria*, col prefisso re-)”²

I significati dati dallo Zingarelli sono:

- rifugiarsi
- † ridursi ad albergarsi
- † dimorare
- trovare ricovero,

cioè tutti sensi simili a quelli provenzali.³

5) Partir

Il verbo *partir* (e i suoi derivati) esprime spesso l’idea della separazione, e perciò della lontananza, in occitano, in francese, e in italiano⁴:

“e sui m’en partitz de tal tres

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 73, 2-4 (Alla fine della canzone, col. 75, 15, Pèire d’Alvernhe usa *estat* e al posto di *repaire*); trad: “Usignolo, nella sua dimora / andrai a trovare la mia donna”.

² ZINGARELLI N., *op. cit.*, p. 1487, 2^a col.

³ Non riteniamo per il verbo *rempairare* usato dal Guinizzelli il senso del verbo *repairar* nella canzone di Guiraut de Bornelh “Ops m’agra si m’o consentis”, col. 101, 24:

“c’a lui *repairel* guizerdos”, cioè “ch’a lui spetta la ricompensa”.

Difatti, alla luce di questo verso di Guiraut de Bornelh, si potrebbe capire per il primo verso della canzone guinizzelliana “Al cor gentil”: “Il cor gentile merita sempre amore”. Ma questo significato non è soddisfacente per il secondo verso della canzone, cioè:

“come l’ ausello in selva alla verdura”.

Il senso “ritorna a sua stanza” dato dal Contini conviene meglio in confronto a:

“Amor per tal ragione sta’n cor gentile”
“Amor in gentil cor prende rivera”

(CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 461, v. 21 e p. 462, v. 28).

⁴ Il Guinizzelli usa anche il verbo *partire* nel senso di “cessare”: “*parto* lo cantare / da me, ma non l’amare”(canzone “Madonna, il fino amor”, CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 456, vv. 85 e 86); è un senso che già esisteva in occitano, e che troviamo anche in Guittone d’Arezzo: “e non departo d’a la porta stare” (CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, sonetto “Ben saccio la vertà che’l meo trovare”, p. 243, v. 5).

qu'el mon non a, mas vos, lor par"¹

“Ahi! Amors, com dure *departie*
Me convenra faire de la millor
Ki onques fus amee ne servie”²

“considerando lo breve *partire*”³

Il Guinizzelli usa il verbo *partirsi* e il sostantivo *partut(a)* nella canzone “Madonna amor, il fino amor ched eo vo porto”:

“ché le cose propinque al loro fattore
si parten volentero e tostamente
per gire u' son nascute;
da me fanno partut' e vène'n voi,
la u' son tutte e plui”⁴

6) Vocabolario bellico usato per l' amore

Per parlare dell'amore innalzato al livello di guerra morale, vengono usati vari termini del vocabolario bellico. Pèire Ramon de Tolosa utilizza il verbo *guerrear*:

“Doncs pos aisso quem *guerreja*
conosc que m' er a blandir,
ab honrar et ab sofrir”⁵

In Francia, sono usati simili termini; scrive Chrestien de Troyes:

“Amors *tançon et bataille*
Vers son champion a prise”⁶

“Qui que por s'amor *s'assaille*
Sanz loier et sanz feintise”⁷

Lo stesso vocabolario si ritrova nella lirica italiana:

“O tu, de nome Amor, *guerra* de fatto”

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, Raimbaut d'Aurenga, canzone “Escoutatz, mas no sai que s'es”, col. 66, vv. 17-18; trad: “Mi sono separato da tre donne / che non hanno uguale nel mondo, tranne voi”.

² CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, C. de Béthune, vv. 1-3; trad: “Ah Amore! che dura separazione / devo fare dalla migliore (donna) / che fu mai amata e servita”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Jacopo Mostacci, canzone “A pena pare - ch'io saccia cantare”, p. 142, v. 4.

⁴ *Ibid.*, tomo II, p. 454 e p. 455, vv. 40 a 44.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Atressi com la candela”, col. 84, 13, 14 e 15; trad: “Dunque, poiché mi fa la guerra / so che devo servirla, / onorarla e soffrire”.

⁶ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 53, vv. 1 e 2; trad: “Amore ha fatto tenzone e battaglia col suo campione”.

⁷ *Ibid.*, vv. 9 e 10; trad: “Chiunque m' assalga col suo amore, / senza furbizia e senza inganno”.

“peggio che guerra”

“guerra”

“o ver destruggitor, guerra mortale”¹

Il Guinizzelli adopera la stessa terminologia:

“Amor m' assale”²

“Ed io dal suo valor son *assalito*
con si fera *battaglia* di sospiri
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito”³

“che tu *m'assali*, Amore, e *mi combatti*”⁴

“ch'ogni parola che a cio fori porto
pare un corpo morto
feruto a la sconfitta del meo core
che fugge *la battaglia* u' *vince* Amore”⁵

III - TEMI

1) Cambiamento del desiderio amoroso

Bisogna qui avere sempre in mente che, contrariamente ad una certa iconografia che vorrebbe far credere alla leggenda di cantanti-viaggiatori in estasi ai piedi di una donna a cui consacrano un amore etereo e totalmente platonico, i trovatori sono spesso, come appare in molte canzoni, alla ricerca di piaceri più concreti.⁶

All' inizio della lirica occitanica, nonostante l' esistenza di un amore platonico, il desiderio è essenzialmente carnale. Si cerca di giungere al più alto possibile nella gerarchia delle prove d'amore che la donna fa subire all' amante:

“hai, si poirai l' ora veder
qu' eu pesca pres de lei *jacer*”⁷

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Guittone d'Arezzo, p.218, vv. 1 e 16, p. 219, vv. 31 e 46, p. 220, v. 61, p. 221, v. 76. Si veda anche Megliore degli Abati, sonetto “Sì come il buono arciere a la bat(t)aglia”, *ibid.*, p. 575.

² *Ibid.*, tomo II, sonetto “Lo vostro bel saluto”, p. 468, v. 3.

³ *Ibid.*, sonetto “Vedut'ho la lucente stella diana”, p. 469, vv. 9, 10 e 11.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto “Dolente, lasso, già non m'asecuro”, p. 470, v. 2.

⁵ *Ibid.*, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, p. 456, vv. 69-72.

⁶ Cfr. a questo proposito la raccolta di NELLI R., *La Femme et l'Amour*, *op. cit.*

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, Cercamon, canzone “Per fin'amor m'esjauzira”, col. 46, 4 e 5; trad: “Ah ! Se potessi vedere l'ora / in cui potessi coricarmi vicino a lei”.

“E sim fezes tant de plazer
quem laisses pres de si *jaser*,
ja d’ aquest mal non morira”¹

Si tratta dello stesso desiderio nella canzone “Bel m’ es lai latz la fontana” di Bernart Marti:

“Tant m’ es grail’ e grass’ e plana
Sotz la camiza ransana,
Quan la vei
Fe que-us dei,
Ges no tenc envei’ al rei
Ni a comte tan ni quant
Qu’ asatz fauc meils mon talant
Quan l’ ai despoillada
Sotz cortina obrada”²

Raimon de Miraval chiede ancora di più alla donna ch’ ama: chiede quello che chiama il *Plus*³, cioè va al di là del *jazer* chiesto dagli altri trovatori⁴.

Tuttavia, appare a poco a poco nella poesia lirica occitanica il concetto di un amore casto, come viene espresso da Guilhèm de Montanhagol:

“Ben Devon li amador
de bon cor servir amor
car amor non es peccatz
e d’ amor mou castitatz”⁵

L’ amore di tipo sensuale di cui qui sopra non scompare: continua ad esistere parallelamente. Nell’ opera di Guido Guinizzelli, sopravvive tale desiderio carnale, ma è ridotto:

“Ah prender lei a forza, ultra su’ grato,
e bagiarli la bocca e’ l bel visaggio
e li occhi suoi ch’ èn due fiamme di foco”⁶

Dobbiamo rilevare che il poeta bolognese si stacca qui dalla tradizione dell’ amore cortese, nella quale l’ amante non può e non vuole fare qualcosa che non sia la volontà della donna amata. Però, queste reminiscenze vengono represses dal Guinizzelli fin dalla terzina seguente:

¹ *Ibid.*, vv. 16-18; trad.: “E se mi facesse il gran piacere / di lasciarmi coricare vicino a lei, / di questo male non morirei mai”.

² NELLI R., *op. cit.*, p. 60, stanza V; trad: “Mi pare così slanciata e grassa e dolce / sotto la camicia di tela fine / che quando la vedo / non desidero affatto / il conte né il re, / poiché soddisfo meglio il mio desiderio / quando la tengo spogliata / sotto una cortina adornata”.

³ NELLI R., *Miraval*, *op. cit.*, canzone “Chans, quan non es qui l’ entenda”, p. 94, v. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 94, nota 8, p. 95 nota 12.

⁵ Antologia di TAVERA A.; trad: “Devono gli amanti / con un cuore sincero servire Amore / poiché Amore non è peccato / e d’ amore viene castità”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto “Chi vedesse a Lucia un var capuzzo”, p. 479, prima terzina.

“Ma pentomi, pero che m’ho pensato
ch’esto fatto poria portar dannaggio
ch’altrui despiacera forse non poco”¹

Abbiamo un esempio simile in occitana, nella canzone di Peirol “Del sieu tort farai esmenda”:

“Gran talan ai qu’un baisar
Li pogués tolr’ o emblar:
E se puey s’en iraissia
Voluntiers lo li rendria”²

Ma sembra che sia un caso isolato nella lirica occitanica in quanto all’attitudine del poeta che rimprovera a se stesso il bacio che non ha rubato e che forse non ruberà mai.

Diverso è il tema del bacio rubato durante il dormire della donna, già presente in Bernart de Ventadorn³, e ripreso da Pèire Vidal:

“Si agui c’un maiti
Intrei dins sa maison,
E·ill baisiei a laron
La bocha e·l menton”⁴

Se Peirol esita e se il Guinizzelli finisce col rifiutare di rubare il bacio alla donna, Pèire Vidal si vanta d’averlo fatto, ma non dobbiamo dimenticare che il biografo lo considera pazzo:

“En Bairols la comensa a castiar e a dire q’ela no s’i devia a mal tener q’el era uns fols”⁵

Dunque, viene escluso dalla poesia lirica italiana ogni desiderio carnale, e il Guinizzelli elimina gli ultimi dubbi, le ultime esitazioni che potrebbero esistere ancora.

Il Guinizzelli sceglie di spiritualizzare l’amore, tracciando così la strada che seguiranno poi gli stilnovisti e Dante per esempio.

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto “Chi vedesse a Lucia un var capuzzo”, p. 479, seconda terzina. *Altrui* avrà come significato “la gente” (Dante, *Inf.* I, 18), o con molta più probabilità, significherà “Dio”, come in Dante, *Inf.* V, 81 (“S’*altri* nol niega”).

² Testo di GANDOIS e PORTEAU, in *Cants dels trobadors*, disco Ventadorn VTD 323, vv. 18-21; trad: “Ho grande voglia di rubarle un bacio / e se poi se ne irritasse, / volentieri glielo renderei”.

³ BOUTIERE & SCHUTZ, *op. cit.*, p. 560, nota 4.

⁴ *Ibid.*, p. 357; trad: “Avvenne ch’un mattino / entrai nella sua casa / e le baciai furtivamente la bocca e il mento”.

⁵ *Ibid.*, p. 356; trad.: “Bairols comincia a castigarla e a dire che non doveva comportarsi male con quell’uomo che era pazzo”.

2) Lealtà, fedeltà

Nella *fin'amor*, vengono messe in rilievo, fra altre qualità, la lealtà e la fedeltà. Facciamo qualche esempio:

“De *leial* amia cove
Qu'om *leials* amics sia”¹

“Que fin'amors mou de gran *lialeza*”²

“Lo vostre cors fin *lejal* vertadier,
humil e franc, cortes e plazentier”³

Secondo Bernart Marti, devono far mostra di lealtà tanto la donna quanto l'amante. Lo scrive nella sua canzone “Bel m'es lai latz la fontana”, nelle stanze II e III:

“Dona es vas drut *trefana*
De s'amor, pos tres n'apana
Estra lei
N'i son trei.
Mas ab son marit l'autrei
Un amic cortes prezant.
E si plus n'i vai sercant,
Es desleialada
E puta provada”⁴

“Mas si-l drutz premers l'enguana
- Enguans, si floris, non grana –
Lai felnei
Ses mercei,
Mas ben gart, no s'ensorde,
Qui vai s' amiga trichant,
Trichatz deu anar muzant,
Amigu'a trichada,
Pueis: «Bada, fols, bada!»”⁵

¹ LAVAUD R., *op. cit.*, canzone II, stanza VI; trad: “Di amica leale / conviene che essere amico leale”.

² *Ibid.*, sirventese “Aquesta gens, cant son en lur gaieza”,
p. 42, v. 3; trad: “Ché fino amore viene da grande lealtà”.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, Bertran de Born, “Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier”, col. 110, 5 e 6; trad: “Il vostro fin cuore leale e sincero, / umile e franco, cortese e piacevole”; si noti in quest'esempio il sintagma *cors fin*, e la vicinanza degli aggettivi *fin*, *leial*, *vertadier*, e *franc*, che sono quasi sinonimi; *cortes* riassume tutte le qualità richieste dalla *fin'amor*.

⁴ NELLI R., *La Femme et l'Amour*, *op. cit.*, p. 58; trad: “Sleale per quello che l'ama è la donna che dà il suo amore a tre amanti: questo è contra la legge d'amore. Permette, in più del marito, un amante cortese e di pregio, ma se la donna ne cerca altri, è disonorata e puttana accertata”. (*disonorata* ci sembra, e seguiamo qua l'interpretazione di Nelli, la parola più giusta per *desleialada* che significa letteralmente “che ha perduto la propria lealtà”).

⁵ *Ibid.*, pp. 58 e 60; trad.: “Ma se l' amante, per il primo, l'inganna, - inganno, se dà fiore, non dà grana - allora, senza pietà, che l'inganni anche lei, ma che abbia cura di non avvilitarsi. Chi tradisce la propria donna, deve aspettare in vano, anche lui tradito; ha tradito la donna, allora: «aspetta, stupido, aspetta!»”.

Nello stesso senso, dice Raimon de Miraval che la *fin'amor* allontana da lui ogni idea di falsità e d'inganno:

“Mas Fin' Amors m'enliama
Qu' en mi non a ponh d' enjan,
Ni falsetat non amas
Qu' ab tal domna son remas,
Qu' ano no faillic ni mespres
Ni non amet dos ni tres:
Per qu' eu outra non deman
Ni farai ja tan quan viva”¹

Gli ultimi versi di Raimon de Miraval citati qui sopra portano l'idea ripresa e sviluppata dal Guinizzelli nel suo sonetto “Madonna mia, quel dì ch'Amor consente”². Tale idea risulta inoltre rafforzata nel sonetto guinizzelliano dalle immagini che ovviamente colpiscono più del *tan quan viva* di Miraval:

“Tornerà l'acqua in su d'ogni riviera,
il cieco vederà, 'l muto parlante
ed ogni cosa grave fia leggera”³

Di lealtà pure si tratta nel sonetto “Lamentomi di mia disaventura”:

“Donqua creder vogl'io a la Speranza:
credo che mi consigli *lealmente*
ch'eo serva a la mia donna con *leianza*”⁴

Si noti qua che le due parole *lealmente* e *leianza* risultano messe in rilievo dalla loro posizione alla rima.

Abbiamo visto che per il Guinizzelli, nell'esempio qui sopra tratto da “Madonna mia, quel dì ch'Amor consente”, la rottura del giuramento di fedeltà va di pari passo col capovolgimento di tutte le cose che, così come l'amore, sono stabilite da Dio. Bisogna qui tenere a mente che decide Dio delle cose d'amore: gli sono fatte richieste come alla donna, ed è preso a testimone dai poeti:

“*Dieus mi respietz* tro qu' ieu l'agues
o qu'ieu la vej'anar jazer”⁵

¹ NELLI R., Raimon de Miraval, *op. cit.*, canzone “Sitot m'es ma domn'esquiva”, p. 84, vv. 25 a 32; trad: “Ma Fin'Amore mi tiene così legato / che dentro di me non c'è il minimo inganno / e non accumulo le bugie, / e sono rimasto fedele / a una donna che non commise mai sbagli né errori / e che non ebbe mai due o tre amanti nello stesso tempo: / ecco perché non desidero un'altra donna, / e non lo farò mai finché vivrò”.

² CONTINI Gf., *op. git.*, tomo II, p. 475.

³ *Ibid.*, vv. 4, 5 e 6.

⁴ *Ibid.*, vv. 9, 10 e 11.

⁵ Antologia di TAVERA A., canzone “Can l'aura doussa s'amarzis”; trad: “basta che Dio mi lasci una tregua finché io l'avrò / o che la vedrò andare a letto”.

“*Ai dieus can suavet m’aucis
can de s’ amor me faitz semblan*”¹

Col *Ai dieus* qui sopra possiamo raffrontare *Ahi Deo* della canzone di Guittone d’Arezzo “*Ahi Deo, che dolorosa*”² e *Ahi Deo* della canzone del Guinizzelli “*Madonna, il fino amor*”:

“*Ahi Deo, non so ch’ e’ faccia ni ’n qual guisa*”³

5) L’ amore-guerra

Man mano che s’innalza la donna, si può constatare un passaggio dal concreto all’astratto per quanto concerne l’idea stessa d’amore.

L’amore risulta innalzato al livello di guerra morale. La guerra, nel Medioevo, non era considerata come accade oggi una cosa atroce ed inumana, ma un’occasione di mostrare il proprio valore. Jaufrè Rudel già ci presenta l’identità tra ferita d’amore e ferita di guerra:

“*Cops de joi me fer, que m’ausi,
Et ponha d’ amor que’m sostra
La carn don lo cors magrira;
Et anc mais tan greu no·m ferì;
Ni per nuill colp tan no languí
Quar no cove ni no s’esca, a, a*”⁴

Il tema della guerra d’ amore è frequentissimo nell’opera del Guinizzelli. Citeremo qui soltanto qualche verso della canzone “*Madonna, il fino amor ched eo vo porto*”:

“*ch’ogni parola che a ciò fòri porto
pare un corpo morto
feruto a la sconfitta del meo core,
che fugge la battaglia u’ vince Amore*”⁵

L’arma di tale guerra è lo sguardo. Gli occhi della donna colpiscono col loro splendore, e fanno poi da specchio per lo sguardo del poeta: quest’ultimo è ferito al pari delle vittime del basilisco (nelle quali s’include il basilisco stesso, che si uccide guardandosi in uno specchio). Tale idea è presente tanto nella lirica provenzale quanto nella lirica francese e in quella siciliana:

“*Col bazalesc qu’ab joi s’anet aucir*

¹ Antologia di TAVERA A., vv. 59 e 60; trad: “Ahi Dio! Come mi uccide dolcemente / quando del suo amore mi fa sembianti”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 192, v. 1, e p. 193, v. 17; NB: Per Guittone, Amore non è opera di Dio, ma del demonio: cfr. *ibid.*, pp. 218 ss.

³ *Id.*, tomo II, p. 465, v. 61.

⁴ BERRY A., *op. cit.*, canzone “No sap chantar qui so non di”, p. 10, terza stanza; trad: “Un colpo di gioia mi ferisce, che m’uccide; / E l’amore mi punge che mi toglie / la carne e fa deperire il mio corpo, / E mai ho ricevuto un colpo simile / Né per nessun colpo ebbi un languore simile; / Non si è mai vista una cosa simile”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, vv. 69, 70, 71, e 72.

quant el miralh se remiret es vi,
tot atressi etz vos miralhs a mi,
que m'aucietz quan vos vei ni us remir"¹

Il tema del basilisco usato da Aimeric de Pegulhan viene ripreso da Stefano Protonotaro da Messina nella sua canzone "Assai mi piacerea":

"Poi che m'appe ligato,
co li occhi sorrise,
sì ch' a morte mi mise
come lo badalisco
ch'aucide che gli è dato;
co li occhi m'aucise."²

In Francia, il tema degli occhi-armi è anche presente, come per esempio nella canzone di Gace Brulé "Au renouvel de la douçour d'esté", nella quale lo sguardo è l'arma che costringe il poeta ad aspettare la ricompensa dalla donna:

"Douce dame, quar m'otroiez, pour Dé,
Un douz reguart de vous en la semaine,
Si atendrai par ceste seürté
Joie d' Amours..."³

In Italia, il sonetto di Giacomo da Lentini "Amor è un(o) desio que ven da core"⁴ è importantissimo per la funzione degli occhi nell'amore. Il tema dello sguardo è anche utilizzato da Pier della Vigna:

"Un piasente isguardo
coralmente m'ha feruto
und'eo d'amore sentomi infiammato,
ed è stato un dardo
pungent'e sì forte acuto
che mi passao lo core e m'ha'ntamato"⁵

Il tema degli occhi-armi è ripreso dal Guinizzelli:

"Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo
che fate quando v'encontro, m'ancide"⁶

Si noti che il rimatore bolognese esprime l'idea presa ai suoi predecessori con concisione e con una maggior precisione: la sua formulazione colpisce di più. La figurata morte

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone "Si cum l'albre que per sobrecargar", col. 158, vv. 11 a 14; trad: "Come il basilisco che gioiosamente andò ad uccidersi, / Quando nello specchio si mirò e si vide, / Così mi siete uno specchio / Poiché m'uccidete quando vi vedo o vi guardo".

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 138, vv. 40 a 45.

³ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 82, vv. 17 a 20; trad: "poiché mi date, per Dio, dolce Donna, un dolce sguardo, aspetterò gioia d'amore".

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 125, vv. 1 a 6.

⁶ *Id.*, tomo II, p. 468, vv. 1 e 2.

del poeta è messa in rilievo dalla posizione alla rima del verbo *m'ancide*, posizione isolata in fine al verso rafforzata dalla struttura del verso (8 + 3 sillabe). Il poeta è ferito quando il suo sguardo incontra quello della donna, e gli occhi sono un'arma assai potente:

“sì como gli occhi miei che fèr'esmire
incontr'a quelli de la più avenente,
che sol per lor èn vinti
senza ch'altre bellezze li dian forza”¹

4) Sofferenze dell'amante, masochismo

Nella guerra d'amore, chi ama sembra destinato ad essere il solo a sofferire.

Una prima sofferenza è quella di amare senza essere amato di rimando. Questo tema è già presente al principio della lirica occitanica; nella canzone “Lanquan li jorn son lonc en may”, Jaufre Rudel scrive:

“Qu' enaissi·m fadet mos pairis
Qu'ieu ames e no fos amatz”²

Questo tema è presente più volte nell'opera del Guinizzelli. Nella canzone “Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire”³, abbiamo:

“da lei non ho sembiente
ed ella *non mi fa vist'amorosa*”⁴

Altri esempi stanno nella canzone “Madonna, il fino amor”:

“Ahi Deo, no so ch'e' faccia ni'n qual guisa,
ché ciascun giorno canto a l'avenente,
e'ntenderme non pare:
ché'n lei non trovo alcuna entisa
und'ardisc'a mandare umilmente
a lei merzé chiamare”⁵

“*né'n voi trova merzé* ciò che fatico”⁶

“Te'llo innamorato,
ch'a la fine poi mora *disamato*”⁷

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle'mpres(a)”, p. 451, vv. 3 a 6.

² BERRY A., *op. cit.*, p. 8, vv. 48 e 49; trad: “Il mio padrino mi ha gettato il malocchio / perch'io ami e non sia amato”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 452, vv. 45 e A6.

⁴ *Ibid.*, p. 455, vv. 61 a 66.

⁵ *Ibid.*, v. 76.

⁶ *Ibid.*, vv. 83 e 84.

⁷ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 459, v. 510

Nella canzone “Donna, l’amor mi sforza”, possiamo rilevare:

“lavoro e non acquisto”¹

Il tema viene espresso colla maggior precisione nel sonetto “Lamentomi di mia disaventura”, nella prima quartina (i versi 3 e 4 riecheggiano ovviamente i versi di Jaufrè Rudel citati qui sopra):

“Lamentomi di mia disaventura
e d’un contrarïoso destinato,
di me medesimo ch’amo for misura
una donna da cui non sono amato”²

Altra sofferenza che deve sopportare chi ama è la lontananza. Raggiungiamo qua il tema conosciutissimo di Jaufrè Rudel che troviamo soprattutto nella sua celeberrima canzone “Lanquan li jorn son lonc en may”, ma anche nelle canzoni “Quan lo rius de la fontana s’esclarzis” e “No sap chantar qui so non di”³. A questo tema, già presente nella poesia araba, dobbiamo collegare la leggenda della vita di Rudel, partito alla seconda crociata per incontrare la donna ch’amava senza averla mai vista, cioè la Contessa di Tripoli, nelle cui braccia morì⁴. Il tema dell’*amor de lonh* è ripreso in Italia, per esempio da Giacomino Pugliese:

“*Lontano amor* mi manda sospiri”⁵

Nel Guinizzelli, si ritrova il tema della lontananza nella canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”:

“ma perch’è *lontana*
vole di simil petra aver aita”⁶

“e già per *lontananza* non è vano
ché senz’aita adopera *lontano*”⁷

La sofferenza dovuta alla lontananza viene accettata, e persino ricercata da chi ama, come Bernart Marti che, abbandonata la donna vicina, s’innamora di una più lontana:

“En autr’amistat propdana
M’amor mis, que-m fo dolsana,
Ans l’amnei
Que-m sordei”⁸

¹ *Ibid.*, p. 459, v. 51.

² *Ibid.*, p. 473, vv. 1 a 4.

³ BERRY A., *op. cit.*, pp. 7 a 11.

⁴ BOUTIERE & SCHUTZ, *op. cit.*, pp. 16 a 19.

⁵ WARTBURG W. v., *op. cit.*, p. 109, v. 1.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 455, 52 e 53. *Simil petra*, cioè la *calamita* (cfr. l’inizio della stanza).

⁷ *Ibid.*, vv. 59 e 60.

⁸ NELLI R., *La Femme et l’Amour*, *op. cit.*, canzone “Bel m’es lai latz la fontana”, p. 60, vv. 46 a A9; trad: “In un’altra donna vicina / avevo messo il mio amore, e lei mi fu dolce, / ma respinge quest’amore / per non scadere”.

La ricerca della sofferenza sbocca naturalmente nel masochismo:

“onde *mi piace morir* per su’amore”¹

Dobbiamo qui precisare la natura di questo masochismo. Se il masochismo può essere un aspetto della follia dovuta ad una esagerazione nel considerare la donna, qui è un mezzo di ottenere la ricompensa; è l’ accettazione della sofferenza nella speranza di un bene futuro, il che raggiunge un tema cristiano².

Il colmo della raffinatezza è di rassegnarsi alla sofferenza senza aspettare nulla, come fanno Peirol e Gace Brulé:

“sol suefra qu’ en lieys m’ entenda
e que’l *belh nien n’ atenda*”³

“*Sans attente de guerredon*
M’otroi a ma dame servir,
Puis que toute s’intention
A si tourne a moi hair
Qu’ ele m’ocit a desraison”⁴

Ma i poeti accettano generalmente la sofferenza nella speranza di una ricompensa; è l’attitudine descritta da Stefano Protonotaro da Messina:

“Faraggio come lo penitenziale
che *spera bene sofferendo male*”⁵

Nella canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, il Guinizzelli aspetta una ricompensa, ma sembra però rassegnarsi a soffrire senza avere né *sembiante né vista amorosa*, come se fosse solo guidato dal suo desiderio di obbedire ciecamente ad Amore.

5) Inganno

Il Guinizzelli diffida di quest’ amore astratto; ci parla d’inganno:

“Dar allegranza amorosa natura
senz’esser l’omo a dover gioi compire
inganno mi simiglia”⁶

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, p. 452, v. 50.

² *Matteo*, V, 10-12.

³ Peirol, canzone 22, “Del sieu tort farai esmenda”, disco citato, vv. 6 e 7; trad: “Basta che mi lasci pensare a lei / e aspettare da lei quasi nulla”.

⁴ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. git.*, canzone “Sans attente de guerredon”, vv. 1 a 5, p. 72; trad: “senza aspettare un guiderdone / Devo servire Madonna, / Poiché ha così deciso di far tutto / Per odiarmi / E m’ uccide colla pazzia”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Assai mi piaceria”, p. 159, vv. 64 e 65.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, p. 453, vv. 13-15.

“che’n quello amare è periglioso *inganno*”¹

Questi versi riecheggiano ovviamente la tematica di Marcabrun, il principale avversario e denigratore dell’ amore:

“Dirai vos d’ Amor com signa;
De sai guarda, de la guigna,
Sai baiza, de lai rechigna”
“Greu sera mas amors vera
Pos del mel triet la cera
Anz sap si pelar la pera”²

La stessa idea d’ inganno viene espressa da Guittone d’ Arezzo:

“Nome ave Amore:
ah Deo ch’ è *falso nomo*
per *ingegnare* l’omo
che l’efetto di lui cred’ amoroso”³

Però, se Marcabrun respinge definitivamente l’ Amore:

“Quez anc (Marcabrus) non amet neguna
Ni d’ altra non fo amatz”⁴

il Guinizzelli finirà con l’ aderire alla convinzione di un amore nobile e vi si abbandonerà totalmente, anche se gli rincresce per un attimo essere così sottomesso ad Amore:

“Lavoro e non acquisto.
Lasso, ch’eo li fui dato!”⁵

6) Gentilezza

L’ amore epurato e sempre più astratto esclude l’ idea di bassezza. Qui il Guinizzelli raggiunge Peirol che scriveva:

“Del sieu tort farai esmenda
Lieys que’ m fetz partir de sé”

“Ma no’ s tanh qu’ ieu la’ n reprenda

¹ *Ibid.*, p. 454, v. 25.

² BERRY A., *op. cit.*, canzone “Dirai vos senes dubtansa”, p. 12, vv. 19, 20 e 23, p. 15, p. 31, 52 e 33; trad: “Vi dirò come agisce Amore: / qua guarda e là sbircia, / Qua bacia e là fa il broncio”; “Amore sarà difficilmente sincero, / Poiché del miele lascia la cera / e sa sbucciare la pera per sé”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Ahi Deo, che dolorosa”, p. 193, vv. 17 a 20.

⁴ BERRY A., *op. cit.*, canzone “Dirai vos senes dubtansa”, p. 14, vv. 71 e 72; trad: “Perciò (Marcabrun) non amò mai nessuna donna / e da nessuna fu amato”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Donna, l’ amor mi sforza”, p. 459, vv. 51 e 52.

Si tot s'es vers qu'ilh mesprenda"¹

Ritroviamo esattamente la stessa attitudine nella canzone "Madonna, il fino amor", dove il Guinizzelli rifiuta di fare rimproveri alla donna, e sceglie di lodarla:

"*Sottil voglia* vi poterìa mostrare
come di voi m' ha priso amore amaro,
ma ciò dire non voglio
ché'n tutte guise vi deggio laudare"²

Nello stesso senso va l' ultimo verso del sonetto "Io voglio del ver la mia donna laudar. Dalla donna non emana viltà, e non può ispirare che un sentimento puro, privo di ogni idea di bassezza:

"null'om pò mal pensar fin che la vede"³

Appare qua il tema della *gentilezza* d'amore. E' importante precisare la natura di questa gentilezza: difatti, non si tratta di gentilezza di sangue, bensì di gentilezza di cuore. Il tema è già accennato da Robert I Dalfi d'Alvernhe, in una sua tenzone col trovatore Perdigon:

"*gentil corage*
fan los gentils els joios,
e'l gentileza de nos
non val mais a eretage
pos tut em d' una razitz"⁴

Un altro esempio sta in una novella di Raimon Vidal, nella quale viene fatta la distinzione tra nobiltà di cuore e nobiltà di schietta, e poi la distinzione tra nobiltà di cuore e ricchezza:

"ac una domn'en Lemozi,
rica de cor e de linhatge,
et ac marit de senhoratge
e d'aver ric e poderos.
Mot fol cavaliers coratjos
que celei amet per amor,
e la domna, que de valor
lo vi aital e de proeza,
noi esgardet anc sa riquesa,
ans lo retenc lo premier jorn,
qu'en Bernartz dis de Ventadorn

¹ Peirol, disco citato, vv. 1, 2, 13 e 14; trad: "Per il male che m'ha fatto le chiederò perdono, / a lei che mi fece allontanare da sé"; "ma non le posso fare rimproveri / benché sia davvero dalla parte del torto".

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 454, vv. 25 a 28.

³ *Ibid.*, p. 472, v. 14.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 462, nota ai versi 35, 36 e 37 della canzone "Al cor gentil"; trad: "i cuori nobili / fanno i nobili e i gioiosi, / e la nostra nobiltà / non vale mai se è ereditaria, / poiché siamo tutti nati da una stessa radice".

‘*amors segon ricor no lai*’¹

È precisamente in questo senso che il Guinizzelli parla di *gentilezza* nella sua canzone “Al cor gentil”:

“ché non dé dar om fé
che *gentilezza* sia for di coraggio
in degnità d’ ere’
sed a vertute non ha gentil core,
com aigua porta raggio
e’l ciel riten le stelle e lo splendore”²

L’identità tra amore e cuor gentile (si allude qui naturalmente alla canzone “Al cor gentil”), già intuita da Guittone secondo Piero Cudini³, è presente nella lirica provenzale e in quella francese. Abbiamo già citato a proposito della lealtà i versi seguenti di Pèire Cardenal:

”Que fin’amors mou de gran lialeza
E de *franc cor gentil* e ben après”⁴

Chrestien de Troyes non dice direttamente l’identità tra amore e cuor gentile, ma l’incompatibilità tra amore e cuore leggero e instabile, il che effettivamente è praticamente lo stesso:

“Fols cuers legiers et volages
Ne puet rien d’ amor aprendre”⁵

Nella canzone guinizzelliana “Al cor gentil”, viene espressa in quattro versi con precisione l’ identità tra amore e cuor gentile:

“Al *cor gentil* rempaira sempre amore”
“Foco d’ amore in *gentil cor s’* aprende”
“Amor per tal ragione sta ‘n *cor gentile*”
“Amore in *gentil cor* prende rivera”⁶

Quest’ idea sarà poi ripresa dall’Alighieri, ma in un modo ovviamente meno poetico, come se Dante avesse voluto farne solo una citazione, per rendere omaggio al Guinizzelli:

“Amore e’l *cor gentil* sono una cosa

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, “En aquel temps c’om era jais”, col. 215, 34 a 40, e col. 214, 1 a 5; trad: “C’era una donna in Limosino / ricca di cuore e di schietta, / e che aveva per marito un signore / ricco e potente. / Molto coraggioso fu il cavaliere / che questa donna amo d’amore, / e la donna, che lo vide così valoroso / e così prode, / non guardo la sua ricchezza / e lo ritenne fin dal primo giorno, / poiché Bernart de Ventadorn dice / ‘amore secondo ricchezza non vale’ ”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 462, vv. 35 a 40.

³ *op. cit.*, p. 321.

⁴ LAVAUD R., *op. cit.*, sirventese “Aquesta gens, cant son en lur gaieza”, p. 42, vv. 3 e 4; trad: “Che fino amore viene da grande lealtà / e da cuore franco, nobile e insegnato”.

⁵ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone “Amors tançon et bataille”, p. 54, vv. 25 e 26; trad: “Un cuore leggero e incostante / non può imparare nulla d’amore”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 460, v. 1, p. 461, vv. 11 e 21, p. 462, v. 28.

sì come il Saggio in suo dittare pone.”¹

¹ *Vita Nuova*, XX, 3, citato da Mario Marti, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, ed. Milella, 2^a ed., 202 p., Lecce, 1971; pp. 85 e 86.

D - TECNICHE POETICHE

I - IMMAGINI

Importantissime sono le immagini nell'opera guinizzelliana: mettono in rilievo i luoghi comuni sui quali è costruita per la maggior parte la poesia del rimatore bolognese.

Dobbiamo riconoscere al Guinizzelli il merito di avere sviluppato le immagini e la loro utilizzazione: ha ravvivato così una poesia diventata più o meno monotona per colpa dell'utilizzazione di temi e immagini stereotipati e troppo ripetuti.

Però, se le immagini del Guinizzelli, al pari di quelle siculo-toscane, sono più scientifiche, non sono in fondo che luoghi comuni della poesia lirica (non necessariamente provenzale).

1) Stella, sole

Paragonare la donna ad una stella non è certo un'idea nuova. È un tema frequentissimo nella tradizione lirica. In provenzale, quest'immagine è già presente nell'opera dei primi trovatori. Il Contini cita (col Bertacchi) Marcabrun, nella nota al verso di Dante da Maiano:

“spera clarita che'l mondo lumate”¹

Nota: “*spera clarita*: diffusissima frase (veramente in ordine inverso) siciliana e siculo-toscana (Re Giovanni, Enzo, Rusticco, ecc., e cfr. Chiaro, I, 1, 17). Il Bertacchi rileva l'origine dell'immagine che segue da Marcabrun (“*totz lo mon enlumenatz*”)”²

Nella prima epoca trobadorica, il Cercamon paragona la donna amata ad un sole che risplende lasciando nel buio il resto del mondo, cioè chi non la vede:

“can totz lo segles brunezis
lai on ilh es aqui resplan”³

Possiamo poi citare Pèire de Corbiac, dalla sua canzone “*Domna, dels angels regina*”, rivolta alla Vergine:

“*Estela del solelh maire*”⁴

L'immagine della donna-stella è anche presente nella lirica francese, come per esempio in Gace Brulé:

“*Car vostre clair vis m'esclair*

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, sonetto “Cera amorosa di nobilitate”, tomo I, p. 481, v. 3.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 481 “il mondo intero illuminate”.

³ Antologia di TAVERA A., canzone “Can l'aura doussa s'amarzis”, vv. 21 e 22; trad: “Quando il mondo intero diventa buio / il luogo dove lei sta risplende”.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 207, 14; trad: “stella madre del sole”.

Plus que l'estoille jornaus"¹

Un altro paragone della donna col sole sta nella canzone “f “fr ” di Gautier d'Epinal:

“Ne voudroie joïr de rien qui soit,
Se ce par li ne m' estoit avenu,
Si come la lune a son veoir perdu
Quant *la clarté del soleil* ne reçoit”²

In Italia, l' immagine della donna-sole viene ripresa da Chiaro Davanzati:

“La splendente luce, quando *apare*,
in ogne scura parte *dà chiarore*;
cotant'ha di vertute il suo guardare,
che sovra tutti gli altri è'l suo *splendore*:
così madonna mia face alegrare
mirando lei, chi avesse alcun dolore”³

Dall' opera del Guinizzelli, possiamo citare:

“ed infra l'altre *par lucente sole*
e falle disparer a tutte prove”

“Quand' apare'nfra l'altre più adorna
ché tutta la rivera *fa lucere*
e ciò che l'è d'incerchio allegro torna;
la notte, s'aparisce,
come lo sol di giorno dà splendore,
così l'aere sclarisce”⁴

Questi versi sono ovviamente vicinissimi a quelli del Davanzati qui sopra. La notte riecheggia il *can totz lo segles brunezis* del Cercamon (si veda nell'esempio qui sopra). Notiamo, tanto nel Guinizzelli quanto nel Davanzati, l'uso del verbo *aparire*, al solito utilizzato per il sole o per un astro: la donna è una stella che, al pari del sole, splende più delle altre.

Altri esempi dell'immagine della donna-stella (della donna-sole) stanno nell'opera guinizzelliana:

“Vedut' ho *la lucente stella diana*
ch' apare anzi che'l giorno rend' albore,
c' ha preso forma di figura umana:

¹ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone “Compaignon, je sai tel cose”, p. 78, vv. 29 e 30; trad: “ché il vostro viso chiaro mi rischiare / più del sole”.

² *Ibid.*, p. 153, vv. 17-20; trad “non vorrei godere nulla / che non mi fosse venuto da lei, / così come la luna non si vede più / quando non riceve la luce del sole”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 428, vv. 1 a 6.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle'mpres(a)”, p. 451, vv. 25, 26, e 32 a 37. Si noti il verso guinizzelliano “e ciò che l'è d'incerchio allegro torna”, da raffrontare con “madonna mia face alegrare” del Davanzati.

sovr' ogn'altra me par che dea splendore"¹

"chè'l vostro viso dà sì gran lumera"²

(questo verso riecheggia forse il *vostre clair vis m'esclaire* di Gace Brulé citato qui sopra, ed è da raffrontare col *dà splendore* della canzone "Tegno de folle'mpres(a)" e col *dà chiarore* di Chiaro Davanzati.)

2) Fuoco, salamandra, acqua

Tradizionale è l'immagine del fuoco d'amore. Il fuoco "sottolinea la nobiltà e la purezza d'amore"³.

Il tema è già presente in Marcabrun:

"Amors vai com la belluja
Que coa'l fuec en la suja
Art lo fust e la festuja,
- Escoutatz ! -
E non sap vas qual part fuja
Cel qui del fuec es gastatz"⁴

Ritroviamo in provenzale il tema del fuoco in Arnaut de Marueilh:

"Lo premier jorn, domna, que'us vi,
M' entrer el cor vostr' amor si
Qu'ins en un foc m' aves assis,
C'anc no mermet, pos fon empris:
Focs d'amor es qu'art e destrenh
Que vins ni aigua no'l destenh"⁵

Il trovatore italiano Bertolomeo Zorzi usa l'immagine del fuoco d'amore al quale nulla può resistere:

"Aissi col fuocx consuma totas res,
consuma amors lo cor ois deigna assire
tot pensamen queil pogues contradire,

¹ *Ibid.*, p. 469, vv. 1 a 4. Per quanto concerne la *stella diana*, si veda la nota del CONTINI: "*stella diana*: Lucifero". Pier della Vigna chiamava la sua donna *la stella dell'albore*. Si veda anche BRANCA V., *op. cit.*, p. 25: "La donna è nel paragone identificata con Venere, la stella del mattino: anzi è la sua stessa luminosità che si fa donna".

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto "Gentil donzella, di pregio nomata", p. 474, v. 9.

³ BRANCA V., *op. cit.*, p. 34, nota 1.

⁴ BERRY A., *op. cit.*, canzone "Dirai vos senes dubtansa", p. 12, terza stanza; trad: "Amore è come la favilla / che cova sotto la cenere, / brucia il legno e la stoppia, / - Ascoltate ! - / E non sa dove fuggire / chi è divorato dal fuoco".

⁵ BERRY A., *op. cit.*, p. 80, vv. 1 a 6; trad: "Il primo giorno, donna, in cui vi vidi / m'entrò nel cuore il vostro amore in tal modo / che in un fuoco m'avete messo / che, quand'è acceso, non indebolisce: / è il fuoco d'amore che brucia e divora / e né vino né acqua lo possono spegnere".

tro que del tot al cor vencut e pres”¹

Il siciliano Mazzeo di Ricco da Messina si accontenta di parlare d'*amoroso foco* tale immagine è meno forte di quelle provenzali citate qui sopra. La sua forza sta nelle connotazioni che porta con sé il sintagma amoroso e che conoscono soltanto gli iniziati:

“Lo gran valore e lo presio amoroso
ch’è’n voi, donna valente,
tuttur *m’aluma d’amoroso foco*”²

Possiamo rilevare alcuni esempi di tale immagine nel Guinizzelli, che sono più vicini a quello di Mazzeo di Ricco da Messina che non a quelli trobadorici:

“ch’ Amor quand’ è di propria ventura,
di sua natura adopera il morire,
così (l’omo) *gran foco piglia*”³

“Sacciate in veritate
che s’i pres’è’l meo core
di vo’, incarnato amore,
ca more di pietate,
e consomar lo faite
in gran foch’e’n ardore”⁴

“*Foco d’amore* in gentil cor s’ aprende”⁵

Col fuoco va di pari passo la salamandra; il poeta, al pari della salamandra, vive nel fuoco e non ne sente la sofferenza (o dice di non sentirla!):

“già per cui lo meo core
altisce in tal lucore
che *si ralluma come
salamandra’n foco vive,*
ché’n ogni parte vive - lo meo core”⁶

È, così come precisa il Contini nella nota corrispondente, una citazione del Notaio:

“*Foc’aio al cor* non credo mai si stingua
anzi *si pur alluma:*
perché non mi *consuma?*
La salamandra audivi

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 269, vv. 23 a 26; trad: “Così come il fuoco consuma ogni cosa, / amore consuma il cuore dove si colloca / ogni pensiero che gli sia contrario / finché il cuore è completamente vinto e conquistato”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 153, vv. 1, 2 e 3.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”, p. 455, vv. 16, 17 e 18.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Donna, l’amor mi sforza”, p. 457, vv. 7 a 12.

⁵ *Ibid.*, canzone “Al cor gentil”, p. 461, v. 11.

⁶ *Ibid.*, canzone “Lo fin pregi’avanzato”, p. 466, vv. 55 a 39.

che'nfra lo foco vivi - stando sana"¹

L'immagine della salamandra utilizzata dai poeti qui sopra corrisponde alla definizione che si può leggere in "Aiso son las naturas d'alcus auzels e d'alcunas bestias":

"De la salamandra: Salamandra vieu de pur foc, e de son pel fa hom un drap que foc nol pot cremar"²

L'acqua, benché gli sia avversa, è insieme al fuoco in un'immagine già presente in Marcabrun, così come cita il Jeanroy:

"Qua accendo *il fuoco* e la porto *l'acqua*
colla quale so spegnere *la fiamma*"³

(si noti la posizione alla rima dei due elementi dell'immagine, cioè *l'acqua* e *la fiamma*)

È l'immagine ripresa da Guido delle Colonne:

"Ancor che *l'aigua* per *lo foco* lassi
la sua grande freddura"⁴

Il Guinizzellí, nella sua canzone "Al cor gentil", fa una vera citazione dei versi di Guido delle Colonne citati qui sopra. Rileviamo in particolare che viene conservata dal rimatore bolognese la posizione alla rima del sostantivo freddura":

"Così prava natura
rencontra amor come fa *l'aigua il foco*
caldo, per la *freddura*"⁵

3) Freccie, dardi

L'immagine dei dardi d'amore è ovidiana⁶.

In provenzale, si ha qualche esempio, come in Dante da Maiano:

¹ *Ibid.*, tomo I, canzone "Madonna, dir vo voglio", p. 52, vv. 24 a 28; *non credo mai si stinguia* è da raffrontare col verso 6 della nostra citazione di Arnaut de Maruelh qui sopra, cioè: "Que vins ni aigua no`l destenh".

² BARTSCH K., *op. cit.*, col. 527, 26, 27 e 28; trad: "Della salamandra: la salamandra vive di puro fuoco, e colla sua pelle si fa una stoffa che il fuoco non puo bruciare".

³ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, p. 35; NB: il Jeanroy dà il testo di Marcabrun in francese, e aggiunge il riferimento XVI, 49-54. Noi lo diamo in italiano, per comodità.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 107, vv. 1 e 2.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 462, vv. 25 a 26.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, nota alla tenzone del Notaio coll'Abate di Tivoli: "Per ciò che è del dardo ... Guiraut", pp. 82 e 853.

“quel fis amors mi ten el cors *uns dars*”¹

L’immagine del dardo è poi utilizzata da Pier della Vigna, che paragona lo sguardo della donna ad un dardo:

“ed è stato *un dardo*
pungent’ e si forte acuto
che mi passao lo core e m’ha’ntamato”²

A questi versi s’ispirano ovviamente quelli guinizzelliani:

“ché per mezzo lo cor me lanciò *un dardo*
ched oltre ‘n parte lo taglia e divide”³

È l’unico esempio ricavabile dall’opera guinizzelliana presentataci dal Contini. Difatti, il Guinizzelli predilige le immagini tratte dalla natura, come il sole e il fuoco: così come i suoi predecessori, soprattutto quelli italiani, il poeta bolognese è sensibile al risveglio delle scienze abbozzato ai suoi tempi.

4) Calamita e tramontana

Nella lirica dei trovatori, l’immagine della calamita non è molto diffusa. Però, l’idea della donna che fa da guida per l’amante nel valore non è assente, e viene utilizzata da Sordel:

“car enaissi es guides
per dretz guidar sos gents còrs ben aibits
lo pros en prètz, com la nau en mar guida
la tramontana e’l fers e’l caramida”⁴

Per il francese Gautier d’Epinal, chi vede la sua donna è sorpreso da tanta bellezza, come la calamita sorprende l’ago della bussola attraendolo nella propria direzione:

“Tot autresi com *l’aïmanz* deçoit
L’aguillete par force de vertu,
A ma dame tot le mont retenu
Qui sa biauté conoist e aperçoit”⁵

L’immagine della calamita viene poi usata spesso nella poesia siculo-toscana:

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Las, so que m’es al cor plus fins e cars”, col. 311, 5; trad: “ché fin amore mi ha messo un dardo nel cuore”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Un piasente isguardo”, p. 125, vv. 4, 5 e 6.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, sonetto “Lo vostro bel saluto e’l gentil sguardo”, p. 468, vv. 5 e 6.

⁴ LAFONT & ANATOLE, *op. cit.*, p. 139; trad: “ché così è guida / che il suo gentil corpo perfetto guida per il meglio / i prodi nel pregio così come guidano la nave in mare / la stella polare, il ferro (la bussola) e la calamita”. Si noti la forma *caramida*, col fenomeno di rotacismo e la sonorizzazione di [t] in [d]. Il nizzardo ha le due forme *camita* e *caramida* (cfr. in CASTELLANA G., *Dictionnaire Français - Niçois*, Editions Ludographiques, Nice, 1947, p. 156).

⁵ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 153, vv. 1-4; trad . “Così come la calamita sorprende / l’ ago per forza delle sue virtù, / così Madonna ha attratto tutti / quelli che conoscono e vedono la sua bellezza”.

“*La calamita* contano i saccenti
che trare non poria
lo ferro per maestria
se no che *l’aire* in mezzo le’l consenti”¹

“Poi che *l’ferro la calamita* sag(g)ia
ver’ *la stella* dirizza mantenente”²

“Perciò in(ver’) voi *si träre* ciascun core
sì come *il ferro* inver *la calamita*”³

Il Guinizzelli riprende l’immagine della calamita nella sua canzone “Madonna, il fino amor”:

“In quella parte sotto *tramontana*
sono li monti de *la calamita*
che dàn vertud’ all’*aire*
di trar *lo ferro*”⁴

Quest’immagine viene poi prolungata e sviluppata in tutta la stanza coll’identità tra calamita e valore della donna. Si noti la presenza di tutti gli elementi dell’immagine, peraltro tutti posti alla rima: la tramontana, la calamita e il ferro e l’aria. Se la tramontana, la calamita e il ferro sono già presenti in occitano, dobbiamo però precisare che la necessità dell’aria perché la calamita abbia le sue virtù è invenzione siciliana.

5) Frutto

Coll’immagine del frutto, si allude ai versi 7 e 8 del sonetto “Lamentomi di mia disavventura”:

“ché molto amaro *frutto* si matura
e diven dolce per lungo aspettato”⁵

Se non ci sono, che noi sappiamo, simili esempi nella lirica occitana, vi si possono trovare tuttavia alcune immagini nelle quali il poeta fa intervenire il frutto, paragonandolo sia all’amore, sia alla donna amata:

“bons fruits eis de bon jardi”⁶

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Guido delle Colonne, canzone “Ancor che l’aigua per lo foco lassi”, p. 110, vv. 77 a 80.

² *Ibid.*, Monte Andrea, p. 467, vv. 1 e 2.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, “Mare amoroso”, p. 494, vv. 198 e 199; nota: “*la calamita*: cfr. Notaio XV, 2, 9-11; Guido delle Colonne, V, 77-80; Mazzeo, II, 29; Cecco Angiolieri, XXIII, 8-9; e *ad abundantiam* Chiaro, VI, 1; Guinizzelli, II, 50, ss.”

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 455, vv. 49 a 52.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 473, vv. 7 e 8.

⁶ BARTSCH K., *op. cit.*, Marcabrun, canzone “Dirai vos en mon lati”, col. 60, 12; trad: “buon frutto viene da buon giardino”.

Se il Guinizzelli paragona l'amore a un frutto, Bertolomeo Zorzi paragona la donna ch'ama col frutto:

“c'aissi cum es d'*un fruich* gensatz uns ortz,
es lo segles de lieis enansatz”¹

La formula usata da Nocco di Cenni di Frediano è simile a quella del Marcabrun; l'orto è sostituito dall'albero:

“*Lo frutto* bono - da bon àlbor vène,
siccome gioi' da bene

6) Amante-prigioniero

È tradizionale nella lirica (non solo occitana) il tema dell'amante-prigioniero, ma è stranamente appena sfiorato dal Guinizzelli; difatti, si può soltanto citare un esempio, dalla canzone “Donna, l'amor mi sforza”:

“Sacciate in veritate
che s*ì pres* ' è 'l meo core
di voi, incarnato amore”²

Prima del Guinizzelli, l'immagine dell'amante-prigioniero è stata utilizzata dal Cercamon, nella sua canzone “Can l'aura doussa s'amarzis”:

“et ieu de sai sospir e chan
d' amor que-m te *lassat e pres*”³

Rileviamo nella canzone del Notaio “Dal cor mi vene”:

“ed or plui
ched ancora non fui
di voi, - bel viso,
sono priso
e conquiso”⁴

Priso, così come *pres* del Cercamon, va inteso nel senso dato dal Levy, cioè “prigioniero”⁵; *preso* del Guinizzelli può essere inteso nello stesso senso, ma può anche avere il significato di “innamorato”⁶.

¹ *Ibid.*, canzone “Aissi col fuocx consuma totas res”, col. 270, 24 e 25; trad: “Così com'è da un frutto imbellito un orto, / il mondo è da lei interamente innalzato”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 457, vv. 7, 8 e 9.

³ NELLI R. et AVAUD R., *Les troubadours, II, Le trésor poétique de l'Occitanie*, Desclée de Brouwer, 1978, p. 38, vv. 4 e 5; trad: “E io qua sospiro e canto / per amore che mi tiene legato e prigioniero”.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 74, vv. 136 a 140.

⁵ LEVY E., *op. cit.*, p. 306, col. a.

⁶ Sarebbe in questo senso l'equivalente della parola francese *épris*, che ha del resto la stessa origine etimologica di *pris* ("preso").

7) Pantera

La pantera attrae e cattura gli altri animali col profumo che le esce dalla bocca. È la definizione che troviamo in *Aiso son las naturas d'alcus auzels e d'alcunas bestias*:

“De la pantera. La pantera a tan dous ale e tan be flairan que tot' altra bestia, pueys que l'a vista nos vol d'ela partir tro qu' es mort per la flairor del ale”¹

L'immagine della pantera è stata utilizzata da più scrittori o usufruttori di bestiari, celebri quali Rigaut de Barbezieux o Chiaro Davanzati, ma anche anonimi:

“Eissamen con la *pantera*
Qui porta *tan bon'odor*
(...)
et en atretal semblansa
mi ten amors en balansa”²

Questo tema è ripreso dal Guinizzelli nella canzone “Lo fin pregi'avanzato”:

“D' un'amorosa parte
mi vèn voler ch'è sole,
che inver'me più sole
che non fa la pantera (...)
che *di più olor s'ole*
su' viso che *pantera*”³

8) Nave nella tempesta

L'amante prigioniero dell'amore è come la nave nella tempesta. Tale immagine viene rilevata da Alfred Jeanroy nei trovatori Bernart de Ventadorn, Guiraut de Bornelh, e Arnaut d'Agranges⁴. Facciamo l'esempio di Bernart de Ventadorn:

“Atressi *soi en balansa*
Com la naus en l'onda”⁵

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 327, 46 a 48, e col. 328, 1; trad.: “Della pantera: la pantera ha un così buon alito e di così buon odore ch'ogni altra bestia, quando l'ha vista, non se ne vuole allontanare finché è uccisa dall'odore dell'alito”.

² *Ibid.*, col. 224, 26 e 27, e col. 225, 1 e 2; trad: “Così come la pantera / che porta un così buon odore / .../ nello stesso modo / mi tiene amore nell'incertezza”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 466 e 467, vv. 40-43 e 46-47. (Cfr anche Per l'immagine della pantera il *Bestiario moralizzato di Gubbio*, sonetto “Della pantera”, in CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 317.

⁴ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, p. 125, nota 4.

⁵ *Ibid.* e BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Tant ai mon cor plen de joia”, col. 51, 23 e 24; trad: “Sono nell'incertezza / così come la nave sul mare”.

Quest'immagine viene poi ripresa dal Notaio, nella sua canzone "Madonna, dir vo voglio":

"Lo vostr'amor che m'ave
in mare tempestoso
è sì *como la nave*
c'a la fortuna getta ogni pesanti,
e campan per lo getto
di loco periglioso"¹

Sulla stessa immagine è costruita la canzone di Chiaro Davanzati "Quando la mar tempesta"².

L'immagine della nave nella tempesta è ripresa dal Guinizzelli nella seconda stanza della canzone "Donna, l'amor mi sforza":

"*Nave* ch'esce di porto
con vente dolze e piano
fra mar giunge in altura;
poi ven lo *tempo torto*,
tempesta e grande affano
li aduce la ventura;
allor si sforza molto
como possa campare,
che non perisca in mare:
così l'amor m'ha colto
e di buon loco tolto
e miso a *tempestare*".³

II - GIOCHI DI PAROLE

I giochi di parole che ci proponiamo di studiare nell'opera di Guido Guinizzelli sono di due tipi:

- giustapposizione di parole foneticamente quasi identici (o di gruppi di fonemi quasi identici).

- Ripetizione di una parola (o di parole derivate).

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 55, vv. 49 a 54.

² *Ibid.*, pp. 417, 418 e 419.

³ *Ibid.*, tomo II, pp. 457 e 458.

1) Giustapposizione

a) *Madonna, mi dona*

Nei primi due versi della canzone “Madonna, il fino amor”, notiamo la giustapposizione (se non orizzontale, per lo meno verticale, con peraltro la posizione all’inizio del verso) di *Madonna* e di *mi dona*:

“*Madonna*, il fino amor ched eo vo porto
mi dona sì gran gioia ed allegranza”¹

Tale gioco di parole non è invenzione guinizzelliana. Già giocava sulle parole *donar* e *midons* Guilhèm IX:

“Si m vol *midons* s’amor *donar*”²

Un altro esempio sta nel trovatore Raimon Rigaut:

“Tota dona que-*m don* s’amor”³

Questi giochi di parole possono ancora essere più complicati: nella citazione di Guilhèm IX, la *m* di *amor* va aggiunta alla parola seguente, cioè *donar*, per riecheggiare *midons*; nel verso citato di Raimon Rigaut, possiamo raffrontare col gruppo pronome + verbo il *midons* del verso 11.

b) *Amore amaro*

I bisticci con *amor* e *amar* (cioè “amare” o “amaro” in italiano) sono frequenti in occitano. Basta vedere Aimeric de Pegulhan, che ha fatto nella sua opera vari giochi di parole, talvolta durante intere stanze, con *amar*, *mar* (“mare”), *liamar* (“legare”), e i derivati *enliamar*⁴ e *desliamar*.

Il gioco di parole fatto dalla giustapposizione di *amore* e di *amaro* viene usato dal Guinizzelli nella canzone “Madonna, il fino amor”:

“come di voi m’ha priso *amore amaro*”⁵

Nella nota a questo verso, il Contini dice:

“*amore amaro*: bisticcio comune ai guittoniani quali Meo (Biadene, in SFR IV 163), di origine trobadorica e francese”⁶

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. A53, w. 1 e 2.

² Antologia di TAVERA A.; trad: "Se madonna mi vuole dare il suo amore".

³ HELLI R., *La Femme et l'Amour*, *op. cit.*, p. 228, V. 1; trad: "ogni donna che mi doni il suo amore".

⁴ *Enliamar* può significare “legare”, ma si può anche scomporre in *in* + *leis* + *amar*, cioè “amare (amaro) in lei”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo 11, p. 454, v. 26.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 454.

2) Ripetizione

Altri giochi di parole stanno nella ripetizione in una stanza o in alcuni versi successivi di una parola, o di parole della stessa famiglia.

Nel Guinizzelli, questa tecnica è utilizzata più volte, nella canzone “Madonna, il fino amor” in particolare:

- *si parten* (v. 41)
- fanno *partut(a)* (v. 42)
- parte (vv. 48 e 49)¹

Dalla quinta stanza della stessa canzone² sono ricavabili parecchi esempi:

- *monti* (vv. 50 e 57)

- *lontana* (v. 52)
- *lontananza* (v. 59)
- *lontano* (v. 60)

- *aita* (w. 53 e 60)

- *adoperare* (v. 54)
- *adopera* (v. 60)

È la tecnica usata da Raimon de Miraval, nella canzone “Be m’agradal bels temps d’estiu”, dove ogni stanza è costruita sulla ripetizione delle parole di una stessa famiglia:

“Per un *dezir*, domna, reviu
que m’ es de totz *dezir* plus grans,
qu’ eu *dezir* quel rics benestans
vostre cors *deziran* m’ aiziu, ...”³

Però, dobbiamo notare che, contrariamente a quanto accade col Raimon de Miraval, o soprattutto colle complicazioni fonetiche di Rostanh Berenguier de Marselha, tali giochi di parole non conducono il Guinizzelli al *trobar clus*⁴.

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, pp. 454 e 455.

² *Ibid.*, p. 455.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 149, vv. 4 a 7, e NELLI R., Raimon de Miraval, *op. cit.*, pp. 65 a 67; trad.: “Per un unico desiderio, donna, rivive, / che è per me il più grande fra i desideri. / Desidero che la preziosa felicità / da voi mi venga, a me che vi desidero”.

⁴ Cfr. R. B. de Marselha, in antologia di TAVERA A., *op. cit.*:

“Quan tot trop tart tost quant plac trop
tenc m’ en car trop torba’m trobars!
Digua’m, s’ entens, cals es plus cars
cals es plus lonh cals es plus prop
de°ls elemens qu’es pauc qu’es trop...”

Un altro esempio di ripetizione di una parola sta nella tecnica delle cosiddette *coblas capfinidas*, nelle quali cioè una parola (generalmente l'ultima) dell'ultimo verso di una stanza viene ripetuta al primo verso della stanza seguente.

Nella canzone di Raimon de Miraval citata qui sopra la parola del bisticcio è presente nell'ultimo verso della stanza precedente:

“mas agradaus car mor de dezir.
Per un dezir, domna, reviu,...”¹

Il Guinizzelli usa questa tecnica nelle sue canzoni “Tegno de folle'mpres(a)”, “Madonna, il fino amor”, “Al cor gentil”, e, parzialmente, “Lo fin pregi'avanzato”; talvolta utilizza la stessa parola o lo stesso sintagma, con un'inversione sostantivo - aggettivo:

“madonna è de le donne *gioia eletta*.
Ben è *eletta gioia* da vedere ...”²

Talvolta sceglie invece una parola della stessa famiglia:

“anzi d'aver m'*allegra* ogni tormento.
Dar *allegrezza* amorosa natura ...”³

“acciò che non *finero* - la mia vita.
Finare mi convene, ...”⁴

Sempre nello stesso tipo di giochi di parole, certe parole, o certi gruppi di parole, possono tornare più volte in una canzone, come un leitmotiv. È la tecnica utilizzata da Jaufre Rudel nella sua canzone “Lanquan li jorn son lonc en may”⁵: rileviamo il sintagma *amor de lonh* ai versi 4, 9, 25, 30, 37 e 39, peraltro sempre in rima con *lonh* (o *de lonh*).

Un altro esempio sta nel *planh* sulla morte di Enrico, re d'Inghilterra⁶, scritto da Bertran de Born, dove il sintagma *jove rei engles* (“giovane re inglese”) ricorre ai versi 5, 15, 21, 29 e 37⁷.

Simile tecnica viene adoperata dal Guinizzelli nella sua canzone “Al cor gentil”⁸: il sintagma *cor gentil* (*cor gentile*, *gentil cor*, *gentil core*) è presente ai versi 1, 3, 4, 11, 21, 28 e 38, e vanno aggiunti *gentilezza* (vv. 8 e 36), *gentil cosa*, (v. 14) e *gentil(e)* (vv. 19, 33, 54 e 49).

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 149, 3 e 4; trad: “Quello che a voi piace è che io muoia di desiderio. / Per un unico desiderio, donna, rivivo...”

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 451, vv. 50 e 51.

³ *Ibid.*, p. 455, vv. 15 e 14.

⁴ *Ibid.*, p. 465, vv. 13 e 14 (ammesso che *finero* sia il futuro del verbo *finare*).

⁵ BERRY A., *op. cit.*, pp. 7 e 8.

⁶ Enrico, fratello maggiore di Riccardo Cuor di Leone, nato nel 1155, re dal 1170 fino alla sua morte nel 1183.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 111, 1, 9, 17, 25 e 33, secondo la numerazione del BARTSCH; il *planh* è: “Si tuit li dol el plor el marrimen”.

⁸ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, pp. 460 a 464.

Qual è la funzione di tali ripetizioni? È evidentemente quella di insistere: Jaufrè Rudel insisteva sulla lontananza della donna amata, Bertran de Born sulla giovinezza del re morto e sul suo soprannome, cioè il *Re Giovane*; il Guinizzelli insiste sulla gentilezza del cuore; e nello stesso tempo sull'identità tra amore e gentil cuore.

III - RIME

In questa parte, non si tratta di fare uno studio approfondito delle rime nell'opera del Guinizzelli, ma di riunire alcuni fatti già presenti nella poesia lirica occitana e che ritroviamo in quella guinizzelliana.

1) Rime grammaticali

Le rime grammaticale sono fatte con una desinenza, in particolare verbale.

La canzone di Guilhèm IX “Mout jauzens me prenc en amar”¹ è costruita colle rime *ar* e *ir*, cioè le desinenza della prima e della seconda coniugazioni; per esempio, le parole in rima nella prima stanza sono: *amar*, *aizir*, *revertir*, *anar*, *cujar*, *auzir*.

Dello stesso tipo sono la rima *parlare* (v. 26) / *cantare* (v. 29), e la rima della canzone “Tegno de folle'mpres(a)”, e la rima *lealmente* (v. 10) / *grandemente* (v. 12) del sonetto “Lamentomi gi mia disavventura”².

2) Rime identiche

Si parla di rima identica (ossia di rima *du même au même*) quando una parola rima con se stessa.

Abbiamo in occitano l'esempio del verbo *amar* (“amare”) nella canzone di Bertran de Born “Eu m'escondisc, domna”³.

Nel Guinizzelli, identiche sono le rime *dato* (vv. 49 e 52) e *adutto* (vv. 50 e 55) nella canzone, “Donna, l'amor mi sforza”⁴ Nella prima stanza della canzone “Lo fin pregi'avanzato”⁵, identiche sono le rime *valore* (vv. 5 e 8) e *dire* (vv. 9 e 10), mentre *sarrea* (vv. 2,3,6 e 7) è in ogni caso rima identica o talvolta rima equivoca secondo il senso che gli è dato, cioè se viene dal verbo *essere* o dal verbo *salire*.

¹ BERRY A., *op. cit.*, pp. 3, 4 e 5.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, pp. 451 e 473.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 110, 1 e 4.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 459.

⁵ *Ibid.*, p. 465.

3) Rime equivoche

Sono chiamate rime equivoche le rime formate da parole di egual suono ma di significati diversi.

In Bertran de Born, abbiamo in rima *partz* (“parte”, sostantivo) con *partz* (dal verbo *se partir*, cioè “separarsi”)¹.

Il Guinizzelli usa molte rime equivoche, come la rima *sole* (v. 41) / *sòle* (v. 42) / *sole* (v. 45) / *s’ole* (v. 46) della canzone “Lo fin pregi’ avanzato”².

4) Rime derivative

Le rime derivative sono formate di parole di una stessa famiglia.

Il trovatore Guiraut de Bornelh, nella sua alba “Reis glorios, verais lums e clartatz”³, fa rimare *sojorn* (“soggiorno”) con *jorn* (“giorno”)⁴.

Derivative sono, nel Guinizzelli, le rime *sforza* (v. 19) / *inforza* (v. 4) della canzone “Donna, l’amor mi sforza”, *sguardo* (v. 1) / *reguardo* (v. 5) del sonetto “Lo vostro bel saluto e’l gentil sguardo”⁵ e *combatti* (v. 2) / *dibatti* (v. 4) del sonetto “Dolente, lasso, già non m’asecuro”⁶.

5) Singolarità di tali rime in occitano

Tuttavia, dobbiamo notare che tali rime, ad eccezione delle rime grammaticali, sono poco utilizzate in occitano: il trovatore preferisce giocare sulla disposizione delle rime nella stanza. I rimatori occitani hanno così inventato vari schemi di rime sempre più complicati, come quelli di Arnaut Daniel.

I giochi di rime fondati sulle rime particolari (derivative, equivoche, ...) sono invece molto più frequenti nella lirica siciliana e in quella toscana. Dobbiamo dunque concludere che, in questo campo, l’ispirazione del Guinizzelli non è affatto occitana, ma piuttosto siculo-toscana.

6) Schemi di rime

Il sonetto non c’interessa, poiché esistono in occitano antico soltanto due sonetti scritti da Dante da Maiano, che ha imitato i modelli italiani⁷: c’interessano dunque le cinque canzoni che ci propone il Contini.

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, sirventese “Ges de far sirventes nom tartz”, col. 112, 15 e 17.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, pp. 466 e 467.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 99, 1 e 2.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 457.

⁵ *Ibid.*, p. 468.

⁶ *Ibid.*, p. 470.

⁷ JEANROY A., *op. cit.*, tomo II, p. 329, nota 1.

Va fatta qua un' altra restrizione. Nelle canzoni occitane, le stanze sono generalmente meno lunghe di quelle guinizzelliane. Quindi, l'influenza sul Guinizzelli è qua ovviamente siciliana e, se c' è un'influenza trobadorica, non sta negli interi schemi di rime, ma soltanto in alcuni elementi senza dubbio trasmessi attraverso gli schemi siciliani.

a) "Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire" e "Al cor gentil rempaira sempre amore"

Le canzoni guinizzelliane I e IV della raccolta del Contini sono costruite sullo stesso schema di rime, cioè ABAB; cDc, EdE. Lo schema della fronte è frequentissimo tanto nella lirica occitana quanto in quella siculo-toscana.

È lo schema utilizzato per esempio da Jaufrè Rudel nella canzone "Lanquan li jorn son lonc en may"¹ e da Bertran de Born nel sirventese "Bem platz lo gais temps de Pascor"²

In Italia, si vedano il Notaio, "Dolce coninzamento"³, e Pier della Vigna, "Amore, in cui disio ed ho speranza"⁴.

b) "Madonna, il fino amor ched eo vo porto"

Lo schema di rime della canzone "ched eo vo porto" è esattamente quello usato da Stefano Protonotaro da Messina in "Pir meu cori alligrari" (dove inoltre le stanze sono pure *unissonans*), e da Guittone d'Arezzo in "Tuttur, s'io veglio o dormo"⁵, cioè ABC, ABC; DdEeFF.

In occitano si ritrova una sirma identica, cioè colle rime bacciate, dopo diversi schemi per la fronte. Possiamo citare per esempio "No m'agrad'iverns ni pascors" di Raimbaut de Vaqueyras⁶, di schema ABBA; CCDDEEFF, dove il congedo, come quello di "Madonna, il fino amor", e a rime bacciate.

c) "Donna, l'amor mi sforza"

Dello schema usato nella canzone "Donna, l'amor mi sforza", cioè abc, abc; eff eef, sembra che non ci siano precedenti nella lirica occitanica.

d) "Lo fin pregi'avanzato"

Lo schema utilizzato dal Guinizzelli nella canzone "Lo fin pregi'avanzato" è abbc abbc; ddef(f)g. Per quanto concerne la fronte, abbiamo in occitano vari esempi dell'elemento abbc,

¹ BERRY A., *op. cit.*, pp. 7, 8, 9, 10.

² *Ibid.*, pp. 18, 19 e 20; questo sirventese è anche attribuito a Guilhèm de Saint-Gregori, Lanfranc Cigala e Guilhèm Augier.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, pp. 66 e 67.

⁴ *Ibid.*, pp. 121 e 122.

⁵ *Ibid.*, pp. 130 a 133, e 197 a 199.

⁶ BERRY A., *op. cit.*, pp. 56 a 59.

come nella canzone “Per fin’amor m’esjauzira” del Cercamon¹, ma quest’ elemento non viene mai raddoppiato; lo è invece nella canzone “Gioiosamente canto” di Guido delle Colonne².

Per le rime bacciate della sirma, si veda qui sopra per la canzone “Madonna, il fino amor””.

Insomma, dallo studio delle rime risalta che l’influenza trobadorica sul Guinizzelli è quasi nulla nel campo della disposizione delle rime, e appena più importante per quanto riguarda il tipo delle rime utilizzate. Più grande è invece nei due casi l’ influenza siciliana.

Sembra che i siculo-toscani e il Guinizzelli abbiano continuato le ricerche iniziate dagli ultimi trovatori (e anzi da certi più anziani) , confrontati anch’essi alla difficoltà o all’impossibilità di innovare nei temi della loro poesia.

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 43, 44, 45 e 46.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo 1, pp. 99, 100 e 101.

E - PRESTITI E ANALOGIE LINGUISTICI

Tra la lingua dei trovatori e la lingua guinizzelliana si possono rilevare numerosissime similitudini. Certe sono dovute a dei prestiti linguistici, parole o costruzioni occitane adattate alla lingua italiana nascente, come:

afan > affano
enveja > enveggia

Altre similitudini provengono dalla vicinanza delle due lingue in questione, che sono tutte e due evolute dal latino in un modo parallelo.

Così, il Guinizzelli, come peraltro i suoi predecessori e successori, si limita all'utilizzazione di un certo numero di parole e costruzioni che rappresentano in qualche modo il vocabolario lirico dal cui ambito i poeti non vogliono sfuggire.

Allo scopo di vederci più chiaro, traduciamo in occitano medievale qualche verso del Guinizzelli. Prendiamo la prima quartina del sonetto "Gentil donzella"¹, cioè:

"Gentil donzella, di pregio nomata,
degnà de laude e de tutto onore,
ché par de voi non fu ancora nata
né s'è compiuta de tutto valore"

Traduzione in occitano:

"Gentil donsela, de pretz nomada,
denha de laus e de tot'onor,
que par de vos non fo ancora nada
ne si complida de tota valor"²

I - SINTASSI

1) Perdita del senso negativo della congiunzione *ni*

Tanto in occitano quanto in italiano, la congiunzione coordinativa *ni* (*nê*) perde spesso il suo valore negativo e diventa sinonima delle congiunzioni *o* e *e*.

Il Guinizzelli usa la congiunzione *ni* in questo significato in un verso della canzone "Madonna, il fino amor":

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 474.

² Se si volessero tradurre in nizzardo attuale questi versi, si avrebbe quasi lo stesso risultato: "Gentila domaisèla de prètz nomada, / denha de lauda e de tot'ounour, / que pariera à vos non foguèt encara naissuda / ni tant complida de tota valor".

“Ahi Deo, non so ch’ e’ faccia *ni*’n qual guisa”¹

La nota corrispondente del Contini² dice:

“ ‘o’ , al modo provenzale”

Nella lirica occitanica, l’uso della congiunzione *ni* (*ne*) priva del suo valore negativo è frequente fin dalla prima epoca. Possiamo citare il Cercamon e il Miraval:

“e donna non pot ren valer
per riquesa *ni* per poder”³

“Tot quan fatz de ben *ni* dic”⁴

Lo stesso uso della congiunzione in questione viene fatto in francese, come si nota in Conon de Béthune:

“... la miller
ki onques fust amee *ne* servie”⁵

La congiunzione *né* viene usata nel senso di *e* da Bonagiunta Orbicciani, nel suo sonetto “Lo gran pregio di voi sì vola pari”:

“che’n voi commenan li due che son pari,
ma più che pari, - Folchetto *né* ‘Smondo”⁶

2) Così (sì) ... come

Le costruzioni con *così* (*sì*) ... sono frequentissime in italiano; e se sono scomparse oggi tanto in occitano quanto in francese, non dobbiamo dimenticare che queste due lingue usavano nel Medioevo certe formule simili.

Per quanto riguarda l’occitano, leggiamo in Jaufre Rudel:

“Quan lo rius de la fontana
s’esclarzis, *si cum* far sol”⁷

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 455, v. 61.

² *Ibid.*

³ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Per fin’amor m’esjauzira”, col. 44, 53 e col. 45, 1; trad: “e una donna non può valere niente per ricchezza o per potere”. Si noterà però che negli esempi qui sopra il valore negativo viene segnato dalla negazione usata prima.

⁴ NELLI R., Raimon de Miraval, *op. cit.*, p. 76, v. 1; trad.: “Tutto ciò che faccio o (e) dico di bene”.

⁵ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone 52, “Ahi! Amors, com dure departie”, p. 52, vv. 2 e 3; trad.: “la donna donna migliore / che fu mai amata o servita (cioè “amata”, nel senso dell’amor cortese).

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 276, vv. 7 e 8; si veda anche la nota corrispondente.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 61, 7; “Quando l’acqua della fontana / diventa chiara, così come accade di consueto”.

E, per colmare di gioia gli ammiratori della ricchezza delle lingue d'oc, esistevano altre costruzioni rigorosamente equivalenti con le parole *atressi*, *eissamen*, *aissi* e *enaissi*, che significano tutte "così".

"*Atressi com la candela*"¹

"*Eissamen com la pantera*"²

"*Aissi col fuocx consuma totas res*"³

"*car enaissi es guida*
(...) *com la nau en mar guida*
la tramontana..."⁴

Simili costruzioni vengono usate dai trovieri, anche se con meno diversità; facciamo l'esempio di Gautier d'Epinal:

"*Tot autresi com l'aïmanz*..."

"*Si com l'arbres qui encontre le froit*"

"*si come la lune a son veoir perdu*"⁵

Il Guinizzelli usa la stessa costruzione con *si come* e la forma scoppiata *così ... come* (*come ... così*), quest'ultima da raffrontare col *enaissi ... com* della citazione di Sordel qui sopra:

"*sì come gli occhi miei che fér'esmire*"

"*sì come gran baronia di signore*"

"*sì come troppo aggravata cosa*"

"*sì come sia caduto a 'ste tempeste*"⁶

"*sì come quelli che sua morte vede*"⁷

"*come lo sol di giorno dà splendore,*
così l'aere sclarisce"⁸

"*così propriamente*
come calore in clarità di foco"⁹

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, Peire Ramon de Tolosa, col. 85, 11; trad: "Così come la candela".

² *Ibid.*, canzone anonima, col. 224, 26; trad.: "Così come la pantera".

³ BARTSCH K., *op. cit.*, Bertolomeo Zorzi, col. 269, 25; trad: "così come il fuoco consuma ogni cosa".

⁴ LAFONT & ANATOLE, *op. cit.*, Sordel, p. 139; trad: "ché è guida così come la nave è guidata in mare dalla tramontana".

⁵ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, p. 153, vv. 1, 9 e 19; trad: "così come la calamita; così come l'albero che lotta contro il freddo; così come la luna non si vede più".

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone "Tegno de folle'mpres(a)", p. 450, vv. 1 e 8, p. 451, v. 16, e p. 452, v. 44.

⁷ *Ibid.*, sonetto "Lo vostro bel saluto", p. 468, v. 8.

⁸ *Ibid.*, canzone "Tegno de folle'mpres(a)", p. 452, vv. 36-37.

⁹ *Ibid.*, canzone "Al cor gentil", p. 461, vv. 9 e 10.

II - MORFOLOGIA

1) Desinenze

a) Condizionale in -ia (-ea)

Al condizionale, il Guinizzelli usa alla prima e alla terza persone de singolare le forme in -ia (-ea) laddove si usano oggi rispettivamente le forme in -ei e-ebbe:

“coì dar dovia, al vero,
la bella donna...”¹

“per ch’ e’ non vorrea dire”²

“ch’ esto fatto noria portar dannaggio
ch’ altrui desniacera forse non poco”³

Il Contini propone per queste forme un’origine centro-meridionale⁴; era anche l’origine ritenuta da Meyer-Luebke⁵.

Bisogna qui tenere a mente che, tanto in occitano quanto in italiano,⁶ esistevano varie forme di condizionali che non avevano lo stesso valore⁷: tipi *sarebbe*, *seria* e *fora* in italiano, e tipi *seria* e *fora* in occitano.

Dunque, poiché si facevano delle distinzioni simili nelle due lingue in questione, ci sembra improbabile un’influenza occitana sulla desinenze usate dal Guinizzelli per il condizionale.

In questo campo si può tutt’al più affermare che la lingua italiana e la lingua occitana presentavano la stessa particolarità⁸.

b) Participi passati del tipo nascuto

Nella canzone “Madonna, il fino amor”, il Guinizzelli usa il participio passato *nascute*, cioè “nate”:

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Al cor gentil”, p. 463, vv. 47 e 48.

² *Ibid.*, canzone “Lo fin pregi’ avanzato”, p. 465, v. 9.

³ *Ibid.*, sonetto “Chi vedesse a Lucia”, p. 479, vv. 15 e 14.

⁴ *Ibid.*, p. 465, nota a *sarrea*.

⁵ MEYER-LUEBKE, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Loescher editore, ottava ristampa della II^a edizione, 216 pp., Torino, 1979; pp. 207 e 208.

⁶ In francese esisteva la stessa distinzione, ma scomparve presto.

⁷ NICOLAS (Jean), *La triple morphologie du conditionnel dans le Contrasto de Ciullo D’Alcamo*, in “Revue des Langues Romanes”, t. LXXIV, Montpellier, 1961, pp. 171-185; *Le conditionnel, mode de l’imaginaire dans la Divine Comédie*, in “Bulletin de la Société d’Etudes Dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen”, numero XX, pp. 57 a 73.

⁸ NB: Se in italiano è rimasta la forma del tipo *sarebbe*, è rimasta invece in occitano la forma del tipo *seria*.

“ché le cose propinque al lor fattore
si parten volentero e tostamente
per gire u’ son *nascute*”¹

Nella nota corrispondente, il Contini dice:

“è il tipo centro-settentrionale di *crescutu*, *conoscuto*, sulla prima del presente”²

Però, l’occitano medievale aveva le forme *nascut* e *nat*³. Possiamo dunque emettere l’ipotesi di un’influenza occitana per la forma *nascute* usata dal Guinizzelli, senza che si possa scegliere con certezza tra quest’ipotesi occitanica e l’ipotesi centro-settentrionale.

2) Articolo definito maschile singolare

Meyer-Luebke ritiene l’origine meridionale dell’articolo definito maschile singolare *lo*⁴, ma notiamo che *lo* è anche la forma usata dai trovatori⁵.

Proviamo dunque ad analizzare le forme utilizzate dal Guinizzelli:

- **all’inizio dei versi:** il Guinizzelli, secondo la regola osservata alla sua epoca, usa sempre *lo* all’inizio dei versi, tranne al quinto verso del sonetto “Madonna mia, quel dì ch’Amor consente”:

“il cieco vederà”⁶

Ma il Contini precisa: “componimento non superiore a ogni sospetto”.

- **nell’ interno dei versi:**

Davanti ad una vocale, la forma usata è sempre *l’*, come in occitano e in francese. Davanti ad una consonante, il Guinizzelli utilizza *lo*, *il*, e *’l*, secondo delle ragioni di metrica, e sempre *lo* dopo le liquide *r* e *l* e dopo la nasale *n*:

“di sì forte valor *lo* colpo venne”⁷

“Fere *lo* sol *lo* fango”⁸

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 454, vv. 40 a 42.

² *Ibid.*

³ Abbiamo oggi per esempio *nascut* nella Linguadoca, *na(t)* e *naissut* in Provenza (la forma *naissut* è più corrente, quasi esclusiva nell’occitano orientale moderno).

⁴ MEYER-LUEBKE, *op. cit.*, p. 167.

⁵ È la forma generale dell’occitano moderno.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 475.

⁷ *Ibid.*, canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, p. 450, v. 11 (per la forma *lo* dopo la consonante liquida, si veda nel Notaio, canzone “Madonna, dir vo voglio”, CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 53, v. 53: “e campan per *lo* getto”).

⁸ *Ibid.*, canzone “Al cor gentil”, p. 462, v. 31.

“Poi vèn *lo* tempo torto”¹

La forma *l* sembra a prima vista provenire dalla forma *il*, ma esiste anche in occitano medievale, dove non può venire che dalla forma *lo*, poiché la forma *el* vi è rarissima. Sarebbe dunque esagerato parlare qui di influenza occitana, ma dobbiamo tenere a mente queste similitudini.

III - COSTRUZIONI E FRASI FATTE

1) Tegno de folle'mpres(a) - Foll'è

Tegno de folle'mpres(a) e *Foll'è* sono le formule usate dal Guinizzelli rispettivamente al primo verso della canzone “Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire”² e al verso 5 del sonetto “Omo ch'è saggio non corre leggero”³:

“*Foll'è* chi crede sol veder lo vero”

La nota del Contini a *folle'mgres(a)* ci rimanda al francese *de hardie emprise* (“ardito”) e all'occitano *de gran empresa*.

Nell'opera dei trovatori, possiamo rilevare vari esempi di formule vicine a quelle guinizzelliane, come in Guilhèm de Berguedan:

“*ben es fols* quis vana ...”⁴

Il Monge de Montaudon utilizza l'equivalente occitana di *foll'è*:

“*fols es quius* sec en mesclanha”⁵

Pèire Cardenal usa il verbo *tener* (“tenere”):

“Ben tenh per fol e per musard
cel qu' ab amor se lia”⁶

¹ *Ibid.*, canzone “Donna, l'amor mi sforza”, p. 457, v. 16 (L' articolo lo dopo una consonante nasale è già nel Notaio, canzone “Dal cor mi vene”, CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 75, v. 170: “com' *lo* fino oro che fonda”).

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 450.

³ *Ibid.*, p. 482.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Chansoneta leu e plana”, col. 117, 1; trad: “È davvero pazzo chi si vanta”.

⁵ *Ibid.*, “Lautrier fui en paradis”, col. 130, 2; trad: “Pazzo è chi vi sevuè nel combattimento”.

⁶ LAFONT & ANATOLE, *op. cit.*, p. 171; trad.: “tengo per pazzo e per sciocco / chi si lega con Amore”.

2) A lo ver dire, in veritate, ecc.

Tali espressioni riecheggiano una formula biblica¹. Sono anche molto diffuse nella poesia lirica occitanica e in quella italiana prima del Guinizzelli.

Bernart de Ventadorn usa l'espressione *dire lo ver*:

“s’eu en volgues *dire lo ver*”²

In Guittone d’Arezzo rileviamo il sintagma *de vertà*:

“Ben saccio *de vertà* che’l meo trovare
val poco”³

Guido Guinizzelli usa molto più frequentemente dei suoi predecessori tali formule, forse perché gli sta a cuore un’autenticazione resa necessaria dal carattere spirituale (più importante di quanto era nei suoi predecessori) di una poesia che, per causa precisamente di questo carattere, ha bisogno di certi artifici per essere credibile e riconosciuta verosimile e sincera. Ecco gli esempi tratti dalla poesia guinizzelliana:

“Tegno de folle’mpres(a), *a lo ver dire*”⁴

“Sacciate *in veritate*”⁵

“s’eo voglio *ver dire*”⁶

“così dar dovria, *a dire il vero*”⁷

“Io voglio *del ver* la mia donna laudare”⁸

“E questo posso dire *in veritate*”⁹

5) Udit’ho dire

Usare il sintagma *udit’ho dire* è un altro procedimento d’autenticazione molto comodo, e che è nello stesso tempo un mezzo di ricollegarsi ad una tradizione ripetendone uno o più

¹ Per esempio, *Giovanni*, I, 51: “Amen, amen dico vobis”; la voce *amen* veniva usata: a) per la verità o la certezza di alcune cose; b) per l’approvazione di una cosa detta; c) per un voto o un desiderio; al principio di una proposizione, *amen* ha il senso di “certamente, in verità”. (Secondo D. FELIX TORRES AMAT, *La Sagrada Biblia, Barcelona*, 188h8, tomo IV, p. 424) .

² BERRY A., *op. cit.*, canzone “Chantars no pot gaire valer”, p. 29, v. 22; trad: “s’io ne volessi dire la verità”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 245, vv. 1 e 2.

⁴ *Ibid.*, tomo II, p. 450, v. 1.

⁵ *Ibid.*, canzone “Donna, l’amor mi sforza”, p. 457, v. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 458, v. 47; cfr. qui sopra Bernart de Ventadorn.

⁷ *Ibid.*, canzone “Al cor gentil”, p. 465, v. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 472, v. 1.

⁹ *Ibid.*, sonetto “Madonna mia, quel dì ch’Amor consente”, p. 475, v. 9.

elementi. Ma potrebbe anche essere il rifiuto di assumere la responsabilità della cosa affermata: l' affermazione ha più peso e acquista un maggior carattere di verità dal momento in cui emana da due o più persone, e in caso di errore chi non fa che riferire una cosa che ha udita rischia poco di esserne biasimato, e forse non lo sarà affatto.

Molti sono gli esempi nella poesia lirica medievale.

In occitano, i trovatori Pons de Capdoill e Arnaut de Carcassès hanno utilizzato tale procedimento:

“Aras podem saber que l'angel sus
son de sa mort alegre e jauzen,
qu'auzit ai dir”¹

“car anc *auzetz dir* que dones
joyas...”²

Simili frasi fatte vengono usate dal Notaio, nella sua canzone “Madonna, dir vo voglio”, e da Pucciandone Martelli:

“La salamandra *audivi*
Che'nfra lo foco vivi - stando sana”³

“Signor senza pietansa, *udit'ho dire*,
deve tosto fallire”⁴

Due esempi stanno nell'opera del Guinizzelli, che servono a ricollegare le affermazioni del rimatore bolognese con una tradizione; il primo esempio ci rimanda a Marcabrun e a Guittone d'Arezzo col tema dell'inganno, e il secondo ci rimanda al *Tresor*, colla spiegazione del fenomeno del fulmine:

“se non ch' *audit'ho dire*
che'n quello amare è periglioso inganno”⁵

“Madonna, *audivi dire*
che'n aire nasce un foco
per riscontrar di venti”⁶

4) Ben

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, pianto “De totz chaitius”, col. 122, 3 e 4; trad: “Ora sappiamo che gli angeli lassù / sono della sua morte allegri e gioiosi, / così come ho udito dire”.

² *Ibid.*, “Dins un verdier”, col. 253, 30 e 31, trad: “ché non avete mai udito dire che io dessi / gioia...”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, p. 52, vv. 28 e 29.

⁴ *Ibid.*, p. 336, vv. 22 e 25.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 454, vv. 22 e 23.

⁶ *Ibid.*, p. 458, vv. 28, 29 e 30; BRANCA V., *op. cit.*, p. 30, ha: *udit'ho dire*. Nota del Contini: “Esattamente la spiegazione del *Tresor*, I 105, 7”.

Spesso nella lirica occitana i versi o le stanze cominciano coll'avverbio *ben*, usato con valore rafforzativo:

“*Ben voill que sapchon li pluzor*”¹

“*Bem platz lo gais temps de Pascor*”²

Tale tecnica si ritrova nel troviero Conon de Béthune:

“*Bien puis amer ma dame...*”³

Lo stesso procedimento viene utilizzato dal Guinizzelli, nella canzone “Tegno de folle’mpres(a)”:

“*Ben si puo tener alta quanto vuole*”

“*Ben è eletta gioia da vedere*”⁴

5) O vogl’i’ o non voglia

Nella canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, il Guinizzelli usa l’espressione, che viene dal latino *volens nolens*:

“*O vogl’i’ o non voglia, così este*”⁵

È anche presente l’espressione in Ugucione da Lodi:

“*o voia o no voia*”⁶

L’espressione è già presente in Bernart de Ventadorn:

“*No sai domna, volgues o non volguesse,
sim volia, qu’amar non la pogues*”⁷

¹ BARTSCH K., *op. cit.*, Guilhèm IX, col. 25, 36; trad.: “Voglio che i più sappiano bene”.

² *Ibid.*, Bertran de Born (o Guilhèm de Saint- Gregori) , col. 159, 26; trad: “Mi piace molto il tempo allegro di Pasqua”.

³ CLUZEL & PRESSOUYRE, *op. cit.*, canzone “Quant l’erbe muert”, p. 70, v. 13; trad: “posso bene amare Madonna...”

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 451, vv. 21 e 51.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 452, vv. 42.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, “Il Libro”, p. 600, v. 21.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Be m’an perdut lai enves Ventadorn”, col. 47, 27 e 28; trad: “Non conosco una donna, volesse o non volesse, / se volessi , che non potessi amare”.

IV - ANALOGIE E PRESTITI LESSICALI

In questo capitolo, ci proponiamo di raccogliere un certo numero di provenzalismi (o semplici analogie lessicali dovute all'evoluzione parallela delle due lingue in questione) dell'opera guinizzelliana.

1) Affano

Affano è una parola derivata dall'occitano *afan*, cioè “preoccupazione”, “fastidio”, che abbiamo per esempio in Arnaut Daniel:

“Don tem morir, si'ls *afans* no m'asoma”¹

La voce italiana derivata è presente nella poesia della Scuola Siciliana:

“La mia gran pena e lo gravoso *afanno*”²

Nel Guinizzelli, possiamo citare, dalla canzone “Donna, l'amor mi sforza”:

“poi vèn lo tempo torto,
tempesta e grande *affano*”³

2) Aigua

Se nel sonetto “Madonna mia, quel di ch'Amor consente” il Guinizzelli usa la parola *acqua*, cioè la forma dell'italiano moderno, la forma utilizzata nella canzone “Al cor gentil” è quella occitana:

“Così prava natura
rencontra amor come fa l'*aigua* il foco”⁴

È la forma già usata nel *Roman de Girart de Rossilho*, e in Giacomo da Lentini:

“vecvos Terric de l'*aigua* del plan issit”⁵

“gli oc(c)hi m'arosa
D'un'*aigua* d'amore”⁶

3) Aire

¹ BERRY A., *op. cit.*, canzone “L'aur'amara fa.ls bruoills brancutz”, p. 39, v. 7; trad.: “ne morirò se non porrà fine al mio fastidio”.

² CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, Guido delle Colonne, p. 97, v.1.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 452, vv. 16 e 17.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 462, vv. 25 e 26.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 32, 25; trad: “ecco Terric che è uscito dall' acqua”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo I, canzone “Dal cor mi vene”, p. 69, vv. 25 e 26.

In occitano medievale, le due forme che corrispondono all'italiano moderno *aria* (dal latino) erano *aire* e *aer* (dal greco):

“Ai Deus ! Car no sui ironda,
que voles per *l'aire* ?”¹

"ni de so ques *aers* suffris”²

Il Guinizzelli, nei suoi componimenti ritenuti dal Contini, usa soltanto le due forme occitane:

“così *l'aere* sclarisce”³

“che dån vertud’ *all'aire*”⁴

“che’n *aire* nasce un foco”⁵

“credo pingere *l'aire*.
A pinger *l'air* son dato”⁶

“verde river’ a lei rasembro e l’*âre*”⁷

“Volan ausel’ per *air* di straine guisa”⁸

4) Ausello

Nella canzone “Al cor gentil”, il Guinizzelli scrive:

“com *l'ausello* in selva a la verdura”⁹

È ovviamente una forma derivata dall'occitano *auzel* (*ausel*), usato per esempio da Marcabru¹⁰.

5) Clarore

¹ BERRY A., *op. cit.*, canzone “Tant ai mon cor plen de joia”, Bernart de Ventadorn, p. 51, vv. 49 e 50; trad: “Ah Dio! Perché non sono una rondine per volare nell’aria?”. Si noti che si è conservata la forma *aire*, per esempio in Linguadoca e in Provenza (dove si usa anche *èr*), mentre il nizzardo ha *ària*.

² BARTSCH K., *op. cit.*, *Flamenca*, col. 289, 41; trad.: “né di ciò che l’aria porta”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, p. 452, v. 57.

⁴ *Ibid.*, canzone “Madonna, il fino amor”, p. 455, v. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 458, v. 26.

⁶ *Ibid.*, canzone “Donna, l’amor mi sforza”, p. 458, v. 48, e p. 459, v. 49. Alla rima (come qui sopra nella canzone “Madonna, il fino amor”, v. 51) *aire* va pronunciato [are] (*portare* (v. 45) / *are* (v. 48)).

⁷ *Ibid.*, sonetto “Io voglio del ver”, p. 472, v. 5.

⁸ *Ibid.*, sonetto “Omo ch’è saggio”, p. 482, V. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 460, v. 2.

¹⁰ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 55, 27. Si trova anche scritta la forma *augello*, dall’occitano *augel*.

Nella sua canzone “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire”, il Guinizzellí usa la voce *clarore*:

“ch’ ei solo avea clarore”¹

È la parola occitana *claror* (*clairor*), usata qui in rima con *splendore*, mentre all’interno del verso il rimatore bolognese usa *clarità*:

“come calore in *clarità* di foco”²

6) Consideranza

Nella canzone “Lo fin pregi’ avanzato”, il Guinizzelli usala parola *consideranza* col senso dell’occitano *consiransa*, cioè “afflizione”:

“ché chiunque vo mira
non ha *consideranza*”³

Questo senso non è da confondere col senso di “contemplazione” della voce *consideransa* del verso 60 della stessa canzone.

7) Contrarïoso

Contrarïoso e l’aggettivo provenzale *contrarios*, cioè “avverso”, già utilizzato da Guiraut de Bornelh:

“car anc deschauzitz sofraitos
mi fo entr’ els *contrarios*”⁴

Lo rileviamo nei versi guinizzelliani:

“Lamentomi di mia disaventura
e d’un *contrarïoso* destinato”⁵

8) Dismisura

Anche se italiana, la voce *dismisura* usata dal Guinizzelli nella canzone “Madonna, il fino amor”:

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 452, v. 39.

² *Ibid.*, canzone “Al cor gentil”, p. 461, v. 10.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 467, vv. 55 e 56.

⁴ BARTSCH K., *op. cit.*, “Ops m’agra si m’o consentis”, col. 102, 21 e 22; trad: “ché mai un vile malaticcio / fu fra i miei avversari”.

⁵ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 473, vv. 1 e 2.

“Madonna, le parole ch’eo vo dico
mostrano che’n me sia *dismisura*”¹

riecheggia forse il *desmezura* usato da Pèire Cardenal e da Bertran de Born:

“Falsedatz e *desmezura*
An bataill’ empreza”²

“Bassa, vilana tafura
plena d’ enjan e d’ uzura,
d’ orgoill e de *desmezura*”³

9) Disnaturato

L’aggettivo *disnaturato*, cioè “sconcertato”, è usato dal Guinizzelli nel sonetto “Si sono angostioso e pien di doglia”:

“*Disnaturato* son come la foglia
quand’ è caduta de la sua verdura”⁴

Riecheggia forse il *desnatura* di Bernart de Ventadorn:

“Tant ai mon cor plen de joia,
Tot me desnatura”⁵

10) (E)nveggia

(E)nveggia è il provenzalismo usato dal Guinizzelli per “desiderio”, “voglia”:

“onde’l giorno ne porta grande *nveggia*”⁶

La parola *enveggia* è derivata dall’occitano *enveja*, che rileviamo in Bernart de Ventadorn:

“ailas, quals *enveja* m’en ve”⁷

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 456, v. 74.

² PICOT G., *op. cit.*, p. 108, vv. 1 e 2; trad: “Falsità e Eccesso / hanno combattuto”.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, sirventese “Mout me plai quan vei dolenta”, col. 116, 11, 12 e 13; trad: “Rassa (soprannome di Enrico II d’Inghilterra), uomo volgare e perfido, / pieno d’inganno e d’usura, / d’orgoglio e d’eccesso”.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 476, vv. 5 e 6.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, col 50, 22 e 23 trad.: “Il mio cuore è così colmo di gioia / che tutto mi sconcerta”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p 452, v. 38.

⁷ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Quan vei la laudeta mover”, col. 52, 35; trad.: “Ahimè! che desiderio mi viene”.

11) Finare

Nella canzone “Lo fin pregi’ avanzato”, il Guinizzelli utilizza il verbo *finare* nel senso di “morire”:

“*Finare* mi convene”¹

È l’estensione del senso “cessare” già presente in occitano (dove esisteva anche il senso “morire”):

“De dezir mos cors no *fin*
vas cella ren qu’eu plus am”²

12) Olor

Il Guinizzelli usa per odor la forma *olor*:

“ché di più olor s’ole
su viso che pantera”³

L’alternanza l/d è anche presente in antico occitano, secondo criteri certamente geografici: *olor / odor*⁴.

Così Pèire de Corbiac usa l’aggettivo *olens* mentre in una canzone anonima abbiamo *odor*:

“Donna, roza ses espina,
sobre totas flors olens”⁵

“Eissamen com la pantera
qui porta tan bon’ odor”⁶

13) Rivera

Escludiamo qui *riviera* del sonetto “Madonna mia, quel dì ch’Amor consente”, che va naturalmente inteso nel senso di “fiume” e riteniamo:

¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 465, v. 14.

² BARTSCH K., *op. cit.*, Jaufre Rudel, canzone “Quan lo rius de la fontana”, col. 61, 29 e 30; trad: “Il mio cuore non cessa di desiderare quella che più amo”.

³ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, canzone “Lo fin pregi’ avanzato”, p. 467, vv. 46 e 47.

⁴ Si sono conservate in lingua d’oco le due forme: si veda per esempio il bearnese *aulor* e il nizzardo *odor*. Si veda anche lo spagnolo *olor*: “¿Donde estás? ¿Donde estás, tú, que embalsamas de este desierto el solitario ambiente con tu placido olor?” (DE CIENFUEGOS, *Rosa del desierto*, in LEOPARDI, *Canti*, introduzione a “La ginestra”).

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, canzone “Domna, dels angels regina, col. 207, 11 e 12; trad: “Donna, rosa senza spine, / più olezzante di ogni fiore”.

⁶ *Ibid.*, col. 224, 26 e 27; trad: “così come la pantera / che porta un così buon profumo”.

“ché tutta la *riviera* fa lucere”¹

“verde *river*’ a lei rasembro”²

Qui, il vocabolo *riviera* e viene precisato dal Contini, ha il significato di “(aperta) campagna”, dal provenzale *ribiera* / *ribeira*, “pianura”.

“la *ribeira* resplan co si fosso cristal”³

14) Sclarisce

Nella quarta stanza della canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, oltre ai provenzalismi già visti (cioè *aere*, (*e*)*nveggia*, *riviera*), si può rilevare *sclarisce*:

“così l’aere *sclarisce*”⁴

Il verbo *sclarire* è derivato dall’occitano *esclarzir*, usato nella sua forma pronominale da Jaufre Rudel:

“Quan lo rius de la fontana
s’*esclarzis*, ...”⁵

15) Sottil(e)

Il Guinizzelli usa nella canzone “Madonna, il fino amor”, l’aggettivo sottil(e):

“*Sottil* voglia vi poterìa mostrare”⁶

È l’aggettivo occitano *sotil*, cioè “poco nobile”, da non confondere con *sottile* della canzone “Al cor gentil”:

“splendeli al su’ diletto, clar, *sottile*”⁷

¹ *Ibid.*, canzone “Tegno de folle’mpres(a)”, p. 451, v. 33.

² *Ibid.*, sonetto “Io voglio del ver”, p. 472, v. 5.

³ BARTSCH K., *op. cit.*, *Canzone delle Crociata contro gli Albigesi*, col. 181, 5; trad.: “la campagna risplende quasi fosse di cristallo”.

⁴ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 452, v. 37.

⁵ BARTSCH K., *op. cit.*, col. 61, 7 e 8; trad: “Quando l’acqua della fontana / diventa chiara”.

⁶ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 454, v. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 461, v. 23.

CONCLUSIONE

Insomma, qual è esattamente la posizione di Guido Guinizzelli rispetto alla poesia trobadorica? È interessante a questo proposito un sonetto che Bonagiunta da Lucca scrisse al rimatore bolognese:

“Voi ch’ avete mutata la mainera
de li plagenti ditti de l’ amore
de la forma dell’ esser là dov’ era,
per avansare ogn’ altro trovatore,
avete fatto como la lumera,
ch’ a le scure partite da sprendore,
ma non quine ove luce l’ alta spera,
la quale avansa e passa di chiarore.
Cosi passate voi di sottigliansa,
e non si può trovar chi ben ispogna,
cotant’ è iscura vostra parlatura.
Ed è tenuta gran dissimigliansa,
ancor che ‘l senno vegna da Bologna,
traier canson per forza di scrittura.”¹

Questo sonetto è un magnifico elogio rivolto al Guinizzelli ma è anche l’ opera di un uomo che si è certamente lasciato accecare dalla passione del momento, e che non aveva forse una grande conoscenza della lirica, in particolare occitana.

Il Guinizzelli non ha cambiato la maniera di scrivere la poesia lirica: ha messo in ordine, e talvolta sviluppato, una materia creata e forbita prima di lui, ed è forse questo che Bonagiunta chiama “traier canson per forza di scrittura”, cioè “comporre una canzone estraendola a forza dai testi”².

A scrivere così, il Guinizzelli non è stato il primo, e molti lo hanno fatto dopo di lui. I testi in questione possono essere di diverse origini, particolare latini, occitani, francesi, siciliani e toscani, non abbiamo nessuna indicazione sui testi letti dal Guinizzelli. Lo studio dei componimenti guinizzelliani al quale ci dobbiamo perciò limitare fa risaltare ovviamente le origini siciliane e toscane, ma non si deve dimenticare l’origine occitanica della poesia della Scuola Siciliana e di quella Toscana, e non si possono escludere le ipotesi di un’ influenza diretta dai trovatori e di un’ influenza indiretta attraverso la lirica dei trovieri.

Quando Bonagiunta dice “è iscura vostra parlatura”, si tratta in realtà di un modo di esprimere le idee e i temi ripresi che è oscuro soltanto per un non-iniziato, poiché la poesia del Guinizzelli è per la maggior parte composta di frasi fatte e di un vocabolario ben delimitato dal quale il poeta ha scelto di non uscire.

E la *lumera* guinizzelliana è stata il faro che ha guidato chi era smarrito sul mare dell’incertezza e non sapeva in che direzione dovesse andare nell’imitazione della poesia trobadorica. In realtà, il Guinizzelli ha fissato la scelta abbozzata da certi trovatori e dai Siciliani (Giacomo da Lentini), escludendo deliberatamente alcuni elementi della poesia trobadorica che

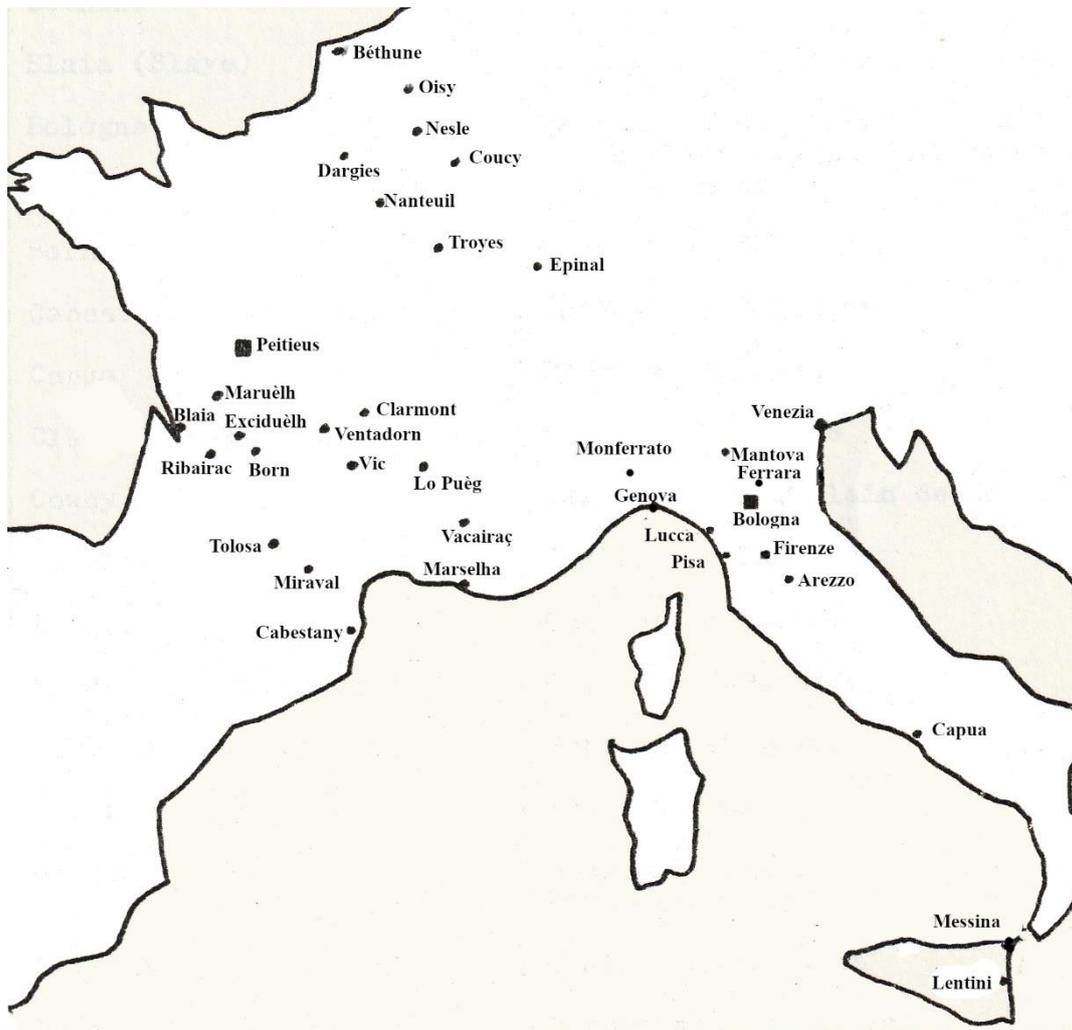
¹ CONTINI Gf., *op. cit.*, tomo II, p. 481.

² *Ibid.*, nota al verso 14.

cominciano solo adesso a riemergere; e se ha superato ogni altro trovatore, non è nel modo di esprimere l'idea amorosa, bensì nell'evoluzione di tale idea: ha definitivamente disincarnato l'amore, gettando così le basi della poesia dei suoi successori, in particolare quella dantesca.

APPENDICE

ORIGINE DEI PRINCIPALI RIMATORI CITATI NEL NOSTRO STUDIO



NB: Mancano le località di origine dei trovatori Cercamon e Marcabrun, di cui si sa soltanto che furono guasconi.

LOCALITÀ	RIMATORI
Arezzo	Guittone d'Arezzo
Béthune	Conon de Béthune
Blaia (Blaye)	Jaufre Rudel, Principe di Blaia
Bologna	Rambertino Buvaelli, chiamato dal Bartsch "Lamberti de Bonanel" Guido Guinizzelli
Born	Bertran de Born
Cabestanh	Guilhèm de Cabestanh
Capua	Pier della Vigna
Clarmont	Pèire d'Alvernhe
Coucy	Gui , Chastelain de Couci
Dargies	Gautier de Dargies
Epinal	Gautier d'Epinal
Exciduèlh	Guiraut de Bornelh
Ferrara	Ferrari de Ferrara
Firenze	Monte Andrea
Genova	Lanfranc Cigala Percivalle Doria
Lentini	Giacomo da Lentini
Lucca	Bonagiunta Orbicciani
Mantova	Sordel (Sordello da Goito)
Marselha	Folquet de Marselha
Maruèlh	Arnaut de Maruelh
Messina	Guido delle Colonne Stefano Protonotaro
Miraval	Raimon de Miraval

LOCALITÀ	RIMATORI
Monferrato	Pèire de la Mula
Nanteuil	Gace Brulé
Nesle	Blondel de Nesle
Oisy	Huon d' Oisy
Peitieus	Guilhèm IX
Pisa	Pucciandone Martelli
Puèg Nostra Domna	Pèire Cardenal
Ribairac	Arnaut Daniel
Tolosa	Guilhèm Figueira Aimeric de Pegulhan Pèire Ramon de Tolosa Pèire Vidal
Troyes	Chrestien de Troyes
Vacairaç	Raimbaut de Vaqueyras
Venezia	Bertolomeo Zorzi
Ventadorn	Eble de Ventadorn Maria de Ventadorn Bernart de Ventadorn
Vic	Monge de Montaudon

INDICE DEGLI AUTORI

In questo indice, non va preso in conto Guido Guinizzelli, che appare in quasi tutte le pagine.

Abate di Tivoli, 69
Aimeric de Belenoi, 14
Aimeric de Pegulhan, 14, 15, 57, 75
Alberico da Romano, 10, 15, 16
Albert Marques, 15
Albertet de Sisteron, 14, 15
Anfos II, 10
Arnaut d'Agranges, 73
Arnaut Daniel, 79, 91
Arnaut de Carcassès, 89
Arnaut de Maruelh, 9, 10, 14, 25, 38, 67, 69
Bartolomeo Zorzi, 10
Bernart de la Barta, 10
Bernart de Ventadorn, 14, 16, 20, 23, 24, 25, 34, 39, 41, 62, 63, 73, 88, 90, 92, 94
Bernart Marti, 52, 54, 59
Bertolomeo Zorzi, 15, 67, 72, 84
Bertran d'Alamanon, 10
Bertran de Born, 10, 44, 54, 77, 78, 79, 80, 90, 94
Bieiris de Romans, 10
Bonagiunta Orbicciani, 83
Calega Panzan, 16
Cecco Angiolieri, 71
Cercamon, 9, 11, 18, 20, 21, 22, 34, 46, 51, 65, 66, 72, 81, 83
Chastelain de Couci, 36
Chiaro Davanzati, 38, 48, 65, 66, 67, 71, 73, 74
Chiaro Davanzati, 39
Chrestien de Troyes, 18, 34, 50, 63
Cielo d'Alcamo, 23
Clara d'Anduza, 10
Comtessa de Dia, 10
Conon de Béthune, 23, 31, 39, 50, 83, 90
conte di Blandrate, 16
Dante da Maiano, 16, 32, 65, 69, 79
Eble de Ventadorn, 9
Elias Cairel, 15
Elias de Barjols, 14
Enzo, 65
Falquet de Romans, 15
Ferrari de Ferrara, 15
Ferrarino da Ferrara, 15
Folquet de Marselha, 10, 11, 48
Gace Brulé, 31, 35, 37, 39, 40, 43, 46, 47, 57, 60, 65
Gaucelm Faidit, 13, 14
Gautier d'Epinal, 23, 66, 70, 84
Gautier de Dargies, 36
Giacomino Pugliese, 44, 59

Giacomo da Lentini, 16, 19, 23, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 57, 68, 69, 71, 72, 74, 80, 86, 89, 91, 97
Girard Cavaluzzi, 16
Gui d' Ussel, 10
Gui Folqueys, 10
Guido delle Colonne, 20, 23, 44, 46, 69, 71, 81, 91
Guilhèm Augier, 14, 80
Guilhèm de Berguedan, 87
Guilhèm de Cabestanh, 10, 25, 28, 30
Guilhèm de la Tor, 15
Guilhèm de Montanhagol, 52
Guilhèm de Saint-Leidier, 14
Guilhèm Figueira, 10, 14, 15
Guilhèm IX, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 22, 29, 30, 34, 39, 42, 43, 75, 78, 90
Guiraut de Bornelh, 13, 49, 73, 79, 93
Guittone d'Arezzo, 26, 27, 40, 47, 49, 51, 56, 61, 63, 80, 88, 89
Ibn-Hazm, 11
Jacme Grill, 16
Jacopo Mostacci, 44, 50
Jaufre Rudel, 56, 58, 59, 77, 78, 83, 95, 96
Joanet d' Aubusson, 15
Lanfranc Cigala, 15, 80
Luquet Gatelus, 16
Manfred Lanza, 16
Marcabrun, 11, 21, 22, 34, 38, 46, 61, 65, 67, 69, 71, 72, 89
Maria de Ventadorn, 10
Mazzeo di Ricco da Messina, 68, 71
Meo Abbraccivacca, 75
Miraval, 83
Monge de Montaudon, 19, 26, 87
Monte Andrea, 71
Na Casteloza, 10
Nicolet de Turin, 16
Nocco di Cenni di Frediano, 72
Paul Lanfranc de Pistoia, 16
Pavés, 16
Pèire Cardenal, 10, 11, 21, 26, 47, 63, 87, 94
Pèire d'Alvernhe, 11, 12, 19, 34, 49
Pèire de Corbiac, 27, 29, 65, 95
Pèire de la Caravana, 16
Pèire de la Mula, 15
Pèire Guilhèm de Luzerna, 15, 16
Pèire II, 10
Pèire Ramon de Tolosa, 14, 15, 16, 23, 50
Pèire Vidal, 10, 14, 53
Peirol, 14, 53, 60, 61, 62
Perceval Doria, 16
Perdigon, 62
Pier della Vigna, 57, 67, 70, 80
Pons de Capdoill, 29, 30, 31, 45, 89

Pucciandone Martelli, 89
Raimbaut de Vaqueyras, 10, 13, 14, 15, 31, 80
Raimon Berenguier. de Marselha, 76
Raimon de Miraval, 52, 55, 76, 77, 83
Raimon Rigaut, 75
Raimon Vidal, 62
Rambertino Buvalelli, 15, 16
Re Giovanni, 65
Rigaut de Barbezieux, 73
Rinaldo d' Aquino, 35, 41
Robert I Dalfi d'Alvernhe, 62
Rostanh Berenguier de Marselha, 76
Rusticco, 65
Scot, 16
Simon Doria, 16
Sordel, 15, 70, 84
Stefano Protonotaro da Messina, 57, 60, 80
Uc de Sant-Circ, 12, 13, 15, 30, 36, 43
Uc Faidit, 13
Ugucione da Lodi, 90

INDICE DEI CAPOVERSI

I – TESTI OCCITANI

Ab lo temps que fai refreschar, 22
Aissi col fuocx consuma totas res, 67, 72, 84
Amic, s'ie·us trobes avinen, 45
Aquesta gens, cant son en lur gaieza, 47, 54, 63
Ar me posc eu lauzar d'amor, 21
Atressi com la candela, 23, 50, 84
Autrafetz fui a parlamen, 19
Be m'agradal bels temps d'estiu, 76
Be m'an perdut lai enves Ventadorn, 90
Bel m'es lai latz la fontana, 52, 54, 59
Bel m'es qu'eu cant e coindei, 29
Bem platz lo gais temps de Pascor, 80, 90
Ben voill que sapchon li pluzor, 90
Can l'aura doussa s'amarzis, 20, 22, 42, 46, 55, 65, 72
Chans, quan non es qui l'entenda, 52
Chansoneta leu e plana, 87
Chantarai d'aquest trobadors, 12
Chantars no pot gaire valer, 34, 88
Comgaigno, non posc mudar qu'eu nom esfrei a mei, 42
De totz chaitius, 31, 45, 89
Del sieu tort farai esmenda, 53, 60, 61
Dins un verdier, 89
Dirai vos en mon lati, 71
Dirai vos senes dubtansa, 21, 34, 61, 67
Domna, dels angels regina, 27, 29, 65, 95
Domna, genser que no sai dir, 25, 38, 46
Eissamen com la pantera, 40, 84, 95
En aquel temps c'om era jais, 63
En un verzier sotz folha d'albespi, 28
Escoutatz, mas no sai que s'es, 50
Eu m'escondisc, domna, que mal non mier, 78
Eu m'escondisc, dompna, que mal non mier, 54
Farai chansoneta nova, 18, 34
Gaug n'ai s'ela m'enfoletis, 21
Io voglio del ver la mia donna laudare, 88
L'aur'amara fa.ls bruoills brancutz, 91
L'autrier jost'una sebissa, 46
Lanquan li jorn son lonc en may, 58, 59, 77, 80
Las, so que m'es al cor plus fins e cars, 32, 70
Lautrier fui en paradis, 26, 87
Lo dous consire, 25, 28, 30
Lo premier jorn, domna, que'us vi, 67
Mout jauzens me prenc en amar, 18, 22, 30, 78
Mout me plai quan vei dolenta, 94
Na Maria, pretz e fina valor, 32, 45

No sap cantar qui so non di, 56, 59
Non es meravelha s'eu chan, 23
Ops m'agra si m'o consentis, 49, 93
Per fin'amor m'esjauzira, 18, 46, 51, 83
Pos de cantar m'es pres talent, 19, 39
Pus vezem de novelh florir, 29, 43
Quan la douss'aura venta, 25, 39
Quan lo rius de la fontana, 59, 83, 95, 96
Quan vei la laudeta mover, 94
Reis glorios, verais lums e clartatz, 79
Rossinhol en son repaire, 20, 34, 36, 49
Si cum l'albre que per sobrecargar, 57
Si tuit li dol el plor el marrimen, 77
Sitot m'es ma domn'esquiva, 55
Tals cuida bé, 47
Tant ai mon cor plen de joia, 24, 73, 92, 94
Tres enemics e dos mal senhor ai, 36, 43

II – TESTI FRANCESI

Ahi! Amors, com dure departie, 50, 83
Amors tançon et bataille, 34, 50, 63
Au renouvel de la douçour d'esté, 43, 57
Au tens d'esté, que voi vergiers florir, 41
Chançon legiere a entendre, 23, 39
Comgaignon, je sai tel cose, 40, 66
Compaignon, je sai tel cose, 31
D'Amors, qui m'a tolu a moi, 19
Dame, merci! Se j'aim trop hautement, 37, 48
J'aime la plus sade rien qui soit de mere nee, 29
L'autrier avint en cel autre païs, 31
Les oiseillons de mon païs, 46
Li nouviaux tanz et mais et violete, 36
Quant bone dame et fine Amours me prie, 35
Quant je voi par la contree, 23
Quant l'erbe muert, voi la fueille cheoir, 31
Quant vient en mai, que l'on dis as lons jors, 48
Quant voi la flor boutoner, 35
Sans attente de guerredon, 40, 60
Tot autresi com l'aïmanz deçoit, 70, 84
Un piasente isguardo, 70

III – TESTI ITALIANI

- A pena pare - ch'io saccia cantare, 50
Ahi Deo, che dolorosa, 56
Ahi lasso, che li boni e li malvagi, 47
Al cor gentil rempaira sempre amore, 26, 27, 36, 38, 39, 46, 47, 49, 62, 63, 68, 69, 77, 80, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 96
Amor è un(o) desio que ven da core, 57
Amore, in cui disio ed ho speranza, 80
Ancor che l'aigua per lo foco lassi, 46, 69, 71
Assai mi piaceria, 57
Ben saccio de vertà che'l meo trovare, 88
Chi vedesse a Lucia un var capuzzo, 19, 52, 53
Dal cor mi vene, 72
Dolente, lasso, già non m'asecuro, 51, 79
Donna, l'amor mi sforza, 41, 59, 68, 72, 74, 78, 79, 80, 87, 88, 91
Fra l'altre pene maggio credo sia, 41
Gentil donzella, di pregio nomata, 19, 22, 24, 26, 31, 67, 82
Gioiosamente canto, 81
Guiderdone aspetto avere, 28, 39, 43
Io so ben certo, 38
Io voglio del ver la mia donna laudare, 22, 28, 29, 38
L'arcier ch'avisa, 38
La mia gran pena e lo gravoso afanno, 20, 91
Lamentomi di mia disavventura, 41, 42, 59, 71, 93
Lo fin pregi'avanzato, 37, 38, 42, 73, 77, 78, 79, 80, 93, 95
Lo gran pregio di voi sì vola pari, 83
Lo gran valore e lo presio amoroso, 68
Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo, 51, 57, 70, 79, 84
Madonna ha'n sé vertute con valore, 19, 31
Madonna mia, quel dì ch'Amor consente, 20, 55, 88, 91, 95
Madonna, dir vo voglio, 74, 86, 89
Madonna, il fino amor ched eo vo porto, 19, 22, 30, 31, 32, 36, 37, 42, 44, 49, 51, 56, 58, 59, 62, 68, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 85, 92, 93, 96
Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra, 44
Partitevi, messer, da ppiù cherere, 38
Per fin'amore vau sì allegramente, 41
Quando la mar tempesta, 74
Quando la primavera, 48
Sì come il buono arciere a la bat(t)aglia, 51
Tegno de folle'mpres(a), a lo ver dire, 20, 21, 24, 30, 31, 42, 43, 58, 60, 66, 67, 77, 78, 80, 84, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 96
Tuttor, s'io veglio o dormo, 80
Vedut' ho la lucente stella diana, 19, 24, 66
Voi ch' avete mutata la mainera, 97

BIBLIOGRAFIA

I – TESTI

1) Testi occitani

BARTSCH (Karl), *Chrestomathie Provençale*, Culture provençale et meridionale, Marcel Petit, 408 colonne di testi + 20 pagine di grammatica + 158 colonne di glossario, Place de l'Eglise, 15200 Raphèle-lès-Arles, 5 edizione, 1978.

BERRY (André), *Anthologie de la poesie occitane*, Stock + Plus, XL + 2 X 518 pp., Paris, 1979. In questo libro, i testi sono presentati colla traduzione francese a fronte, e ogni pagina ha lo stesso numero di quella di traduzione corrispondente. C'interessano soltanto le pagine 1 a 101, cioè la parte intitolata "Première période".

LAVAUD (René), *Poésies complètes du troubadour Pèire Cardenal (1180 - 1278)*, Edouard Privat, 778 pp., Toulouse, 1957. Questo libro è oggi esaurito. Ringraziamo il Majourau dóu Felibrige Andrieu COMPAN che l'ha messo graziosamente a nostra disposizione.

NELLI (René), *Raimon de Miraval, Du jeu subtil à l'amour fou*, Verdier, 188 pp., Lagrasse, 1979.

Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan, tome 2, La Femme et l' Amour, Phébus, 358 pp., Paris, 1977.

NELLIR. et LAVAUD R., *Les troubadours, II, Le trésor poétique de l'Occitanie*, Desclée de Brouwer, 1978.

PICOT (Guillaume), *La poésie lyrique au Moyen-âge*, t. I, Nouveaux classiques Larousse, 134 pp., Paris, 1975.

TAVERA (Antoine), Antologia. Quest'antologia si compone di quattro pagine di citazioni, diciannove componimenti trobadorici e tre carte in antico provenzale, cioè 26 pagine poligrafate che il Signor TAVERA, Maitre-assistant alla Facoltà delle Lettere di Nizza (Francia), distribuisce ai suoi studenti di antico provenzale per provvedere alla difficoltà di procurarsi certi testi.

A questi libri va aggiunto il disco *Cants dels Trobadors: Regrelh, La douceur d'un son nouvel*, di DHAVERNAS (Vincent), HEBRARD (François), LANCINO (Thierry), LE VOT (Gérard) e PALIX (Jean-Jacques), disco Ventadorn VS BL 62, 1979.

Bisogna diffidare dei testi che sono utilizzati da diversi cantanti e che sono in realtà un rimaneggiamento dei testi originali che vengono deformati e mutilati. Se abbiamo ritenuto il disco di G. LE VOT, è solo dopo aver verificato l'esattezza dei testi che avevamo anche in una edizione stampata, cioè il sirventese "Bem platz lo gais temps de Pascor" (in BARTSCH K., *op. cit.*, col. 159 a 162) e la *Vida* di Guilhèm de Cabestanh (in BOUTIERE & SCHUTZ, *op. cit.*, pp. 530 a 555).

2) Testi francesi

CLUZEL I. M. & PRESSOUYRE L., *La poésie lyrique d'oïl, les origines et les premiers trouvères, textes d'étude*, édition refondue par CLUZEL I. M. & MOUZAT J. D., A.G. NIZET ed., 188 pp., Paris, 1969.

Alcuni testi francesi stanno anche in PICOT G., *op. cit.*

3) Testi italiani

BRANCA (Vittore), *Rimatori del Dolce Stil Nuovo*, Società editrice Dante Alighieri, 152 pp., Città di Castello, 1971.

CONTINI (Gianfranco), *Poeti del Duecento*, Riccardo Ricciardi editore, 2 tomi, XXVI + 932 e 1002 pp., Milano-Napoli, 1960.

WARTBURG W. v., *Raccolta di testi antichi italiani*, 2^a ed., 128 pp., Francke Verlag Bern, 1961. C'interessano soltanto le pagine 98 a 128, cioè dal *Contrasto* di Cielo d' Alcamo fino al Guinizzelli.

II - LETTERATURA : STORIA E STUDI

BARET (Eugene), *Les Troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe*, Slatkine Reprints, 484 pp., Genève, 1969.

BOUTIERE J. & SCHUTZ A. H. & CLUZEL I.M., *Biographies des troubadours*, textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, 25^e édition, A. G. NIZET, 642 pp., Paris, 1973.

CAMPROUX (Charles), *Histoire de la littérature occitane*, Payot, 266 pp., Paris, 1971, pp. 1 a 65.

JEANROY (Alfred), *La poésie lyrique des troubadours*, Slatkine Reprints, 2 tomes, 438 + 376 pp., Genève, 1973.

LAFONT (Robert) & ANATOLE (Christian), Nouvelle histoire de la littérature occitane, tome I, Publications de l'Institut d'Études Occitanes, *Presses universitaires de France*, 408 pp., Paris, 1970, pp. 1 a 219.

MARTI (Mario), *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Edizioni Milella, 204 pp., Lecce, 1971.

MOROLDO A., *Le portrait dans la chanson de geste*, articolo non ancora pubblicato.

Le portrait dans la poésie lyrique française et italienne, articolo non ancora pubblicato. (con "française" s'intende di lingua occitana e di lingua francese).

III - STORIA E CIVILTÀ

Connaissance de l'Occitanie, collection dirigée par NOUVEL (Alain) et DUPUY (André). Fra i quattro tomi c' interessano soltanto i primi due:

Tome I, *Historique de l'Occitanie*, par DUPUY (André), CARRIERE (Marcel) et NOUVEL (Alain), 160 pp., Montpellier, 1976; pp. 1 a 56.

Tome II, L'occitan, langue de civilisation européenne, par NOUVEL (Alain), 144 pp., Montpellier, 1977; pp. 65 a 86.

HEERS (Jacques), *Précis d'Histoire du Moyen-Âge*, Presses universitaires de France, 422 pp., Paris, pp. 129 a 140, e 157 a 198. ‘

IV - GRAMMATICA

ANGLADE (Joseph), *Grammaire de l'Ancien Provençal*, Éditions Klincksieck, 448 pp., Paris, 1977.

CREMONESI (Carla), *Nozioni di grammatica storica provenzale*, 3ª edizione riveduta, Istituto Editoriale Cisalpino, 166 pp., Varese-Milano, 1967.

MEYER-LUEBKE, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Loescher Editore, 216 pp., Torino, 1979.

V - DIZIONARI

GARZANTI, *Dizionario francese - italiano & italiano - francese*, Aldo Garzanti editore, Milano, 1977.

LEVY (Emil), *Petit dictionnaire Provençal - français*, 5^e édition, Carl Winter - Universität sverlag, 388 pp., Heidelberg, 1975.

ZINGARELLI (Nicola), *Vocabolario della lingua italiana*, 10ª edizione, Nicola Zanichelli Spa, Bologna, 1971.

INDICE GENERALE

AVVERTENZA	5
INTRODUZIONE.....	7
A – DA POITIERS A BOLOGNA.....	8
I - DELIMITAZIONE GEOGRAFICA :	8
II – I TROVATORI	9
1) Chi sono i trovatori?	9
a) I primi trovatori	9
b) Condizione sociale dei trovatori.....	9
2) L’ opera dei trovatori.....	10
a) Natura di quest’opera	10
b) Origini e decadenza della lirica occitanica.....	11
III - ESPANSIONE ESTERIORE DELLA POESIA OCCITANICA	11
1) Trasmissione da poeta a poeta	12
2) I canzonieri, le biografie e il <i>Donatz Proensals</i>	12
3) Guerre	13
4) Commercio	13
5) Trovatori provenzali in Italia - Le corti italiane.....	14
a) La corte di Monferrato	14
b) La corte dei Conti di Savoia	14
c) La corte dei Malaspina	15
d) La corte estense	15
e) La corte imperiale di Federico II	15
f) La corte del Conte Traversara.....	15
g) Padova	15
6) Trovatori italiani in lingua provenzale.....	15
7) Trasferimento in volgare d’ Italia	16
8) La città di Bologna	16
9) L’ influenza trobadorica sul Guinizzelli.....	16
B - DAL "DOMNEI" ALLA "DONNA-ANGELO"	18
I - VASSALLAGGIO	18
II - UBBIDIENZA, SOTTOMISSIONE E MASOCHISMO	19
III - SUPERIORITÀ DELLA DONNA AMATA SULLE ALTRE	22
IV - ADORAZIONE, "DONNA-ANGELO"	24
V - QUALITÀ DELLA DONNA :	27

1) Qualità fisiche :.....	27
2) Qualità morali :.....	30

C - NOBILTÀ D' AMORE - AMORE E CUOR GENTILE**33**

I - EVOLUZIONE DEL SENTIMENTO D' AMORE	33
II - PAROLE - CHIAVI.....	34
1) Amor, fin' amor, fals' amor	34
2) Talento.....	39
3) La ricompensa: merir, servir, gazardonar, semblan, merce, joy/gaug, alegransa	40
4) Gentilezza, cuor gentile.....	46
5) Partir.....	49
6) Vocabolario bellico usato per l' amore	50
III - TEMI.....	51
1) Cambiamento del desiderio amoroso.....	51
2) Lealtà, fedeltà.....	54
5) L' amore-guerra.....	56
4) Sofferenze dell'amante, masochismo	58
5) Inganno.....	60
6) Gentilezza	61

D - TECNICHE POETICHE.....65

I - IMMAGINI.....	65
1) Stella, sole	65
2) Fuoco, salamandra, acqua.....	67
3) Freccie, dardi	69
4) Calamita e tramontana.....	70
5) Frutto.....	71
6) Amante-prigioniero.....	72
7) Pantera	73
8) Nave nella tempesta.....	73
II - GIOCHI DI PAROLE	74
1) Giustapposizione	75
a) Madonna, mi dona.....	75
b) Amore amaro.....	75
2) Ripetizione.....	76
III - RIME	78
1) Rime grammaticali.....	78
2) Rime identiche.....	78

3) Rime equivoche.....	79
4) Rime derivative.....	79
5) Singolarità di tali rime in occitano.....	79
6) Schemi di rime.....	79
a) “Tegno de folle’mpres(a), a lo ver dire” e “Al cor gentil rempaira sempre amore”	80
b) “Madonna, il fino amor ched eo vo porto”	80
c) “Donna, l’amor mi sforza”	80
d) “Lo fin pregi’avanzato”	80
E - PRESTITI E ANALOGIE LINGUISTICI	82
I - SINTASSI.....	82
1) Perdita del senso negativo della congiunzione <i>ni</i>	82
2) Così (si) ... come.....	83
II - MORFOLOGIA	85
1) Desinenze	85
a) Condizionale in -ia (-ea).....	85
b) Participi passati del tipo nascuto	85
2) Articolo definito maschile singolare.....	86
III - COSTRUZIONI E FRASI FATTE.....	87
1) Tegno de folle’mpres(a) - Foll’è	87
2) A lo ver dire, in veritate, ecc.....	88
5) Udit’ho dire	88
4) Ben.....	89
5) O vogl’i’ o non voglia	90
IV - ANALOGIE E PRESTITI LESSICALI.....	91
1) Affano	91
2) Aigua.....	91
3) Aire	91
4) Ausello	92
5) Clarore	92
6) Consideranza	93
7) Contrarïoso.....	93
8) Dismisura.....	93
9) Disnaturato.....	94
10) (E)nveggia	94
11) Finare.....	95
12) Olor.....	95
13) Rivera.....	95

14) Sclarisce.....	96
15) Sottil(e).....	96
CONCLUSIONE.....	97
APPENDICE.....	99
INDICE DEGLI AUTORI.....	102
INDICE DEI CAPOVERSI.....	105
I – TESTI OCCITANI.....	105
II – TESTI FRANCESI.....	106
III – TESTI ITALIANI.....	107
BIBLIOGRAFIA.....	108
I – TESTI.....	108
1) Testi occitani.....	108
2) Testi francesi.....	109
3) Testi italiani.....	109
II - LETTERATURA : STORIA E STUDI.....	109
III - STORIA E CIVILTÀ.....	110
IV - GRAMMATICA.....	110
V - DIZIONARI.....	110
INDICE GENERALE.....	111

LUGLIO DEL 2022
COPYRIGHT AUBA NOVÈLA