

Tabulae del Centro studi federiciani 23 (2011)

Costanzo Di Girolamo
Modernità dei Siciliani



Costanzo Di Girolamo è professore di Filologia e linguistica romanza all'Università di Napoli Federico II.

COMPOSIZIONE TIPOGRAFICA DELL'AUTORE

Costanzo Di Girolamo *Modernità dei Siciliani*

La recente edizione de *I poeti della Scuola siciliana*, apparsa nel 2008, ha riproposto, offrendolo a una nuova valorizzazione, il prezioso tesoro della lirica italiana d'arte delle origini¹. Questa è una sua breve scheda.

– L'edizione del 2008 è la prima edizione critica, integrale e accompagnata da un puntuale e ampio commento, dei poeti federiciani e siculo-toscani.

– La precedente edizione critica, pubblicata nel 1962-1964 da Bruno Panvini (1923-2003), era infatti senza commento². Anche senza commento era l'edizione di Giacomo da Lentini allestita da Roberto Antonelli nel 1979, di cui apparve solo il vol. I (il vol. II avrebbe ospitato il commento)³.

– La nuova edizione riprende, con diverse modifiche e aggiunte che riguardano principalmente i poeti siculo-toscani, il canone di Panvini, già recepito e ritoccato da Antonelli nel suo *Repertorio metrico*⁴.

– L'edizione in numeri. 3640 pagine. Il lavoro ha avuto la durata di 11 anni: iniziato nel 1998, si è concluso nel 2008. Ha visto la partecipazione di 14 editori

¹ *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di R. ANTONELLI; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. DI GIROLAMO; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da R. COLUCCIA, Milano, Mondadori, 2008 (qui sopra e avanti citata con la sigla *PSs* seguita dal numero d'ordine dell'autore e, per ciascun autore, del componimento).

² B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*, I. *Introduzione, testo critico, note*, II. *Glossario*, Firenze, Olschki, 1962-64.

³ Giacomo da Lentini, *Poesie*, edizione critica a cura di R. ANTONELLI, I. *Introduzione, testo, apparato*, Roma, Bulzoni, 1979.

⁴ R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.

(uno per il vol. I; 9 per il vol. II; 5 per il vol. III, di cui uno in comune con il vol. II); 3 curatori (uno per volume; per il vol. I: curatore = editore). In 11 anni, cioè in 132 mesi, la somma dei mesi di lavoro dei 14 editori è stata di 1848 mesi, cioè di 154 anni. Se l'editore fosse stato uno solo, avrebbe dunque impiegato 154 anni per terminare l'opera. E ho tenuto fuori dal conto il lavoro dei curatori.

Il corpus dei Siciliani in senso stretto, cioè dei poeti cosiddetti federiciani, con esclusione dei Siculo-toscani, annovera 25 autori, titolari di 120 componimenti, a cui vanno aggiunti 30 componimenti anonimi. Quello dei Siculo-toscani presenta un numero leggermente inferiore di autori, 23, a cui si assegnano 69 componimenti, ma un numero molto maggiore di componimenti anonimi, 109. Per i Siculo-toscani qui i numeri sono ovviamente quelli ricavabili dal nuovo canone di Coluccia, che come ho già detto modifica quello di Panvini e di Antonelli. Resta il fatto che, se si possono identificare con una certa facilità i primi continuatori dei Siciliani, è poi problematico chiudere l'elenco in basso, perché l'influenza dei padri fondatori nell'Italia centrale si prolunga, più o meno diluita, per molti decenni fino all'inizio del Trecento. La distinzione tra Siciliani e Siculo-toscani è quindi in qualche misura convenzionale e si basa principalmente sulla disposizione dei testi nel grande canzoniere Vaticano latino 3793, essenziale soprattutto per individuare i primi: ma di alcuni poeti etichettati come Siciliani non sappiamo nulla; di altri, come Stefano Protonotaro, sappiamo che erano sicuramente posteriori all'epoca di Federico II; di altri ancora, come il senese Ruggeri Apugliese, che erano del tutto estranei all'ambiente e ai luoghi della corte imperiale. Problematica è anche la collocazione dei componimenti anonimi nell'ambito federiciano o in quello siculo-toscano: tuttavia, se prendiamo in blocco ciascuno dei due gruppi, le differenze di lingua e di stile poetico sono percepibili.

Le etichette di cui ci stiamo servendo, Scuola siciliana e Siculo-toscani, risalgono entrambe ai titoli di due libri: si sa che nei titoli bisogna essere concisi, a volte sommari e quando è necessario coraggiosi. Di «si-

cilianische Dichterschule» parlò per primo l'italianista tedesco Adolf Gaspary (1849-1892), che per un breve periodo fu allievo di Francesco De Sanctis a Napoli, in un libro del 1878 poi tradotto in italiano⁵: quella di 'scuola' è nella storiografia letteraria un'idea forte, messa in discussione in molti altri casi (a cominciare dal dolce stil novo e dal petrarchismo), che porta con sé il problema di distinguere i solisti dal coro; nel caso dei Siciliani, tuttavia, essa è passata finora in giudicato e senza pregiudizio per i non pochi solisti. L'aggettivo (rimatori) «siculo-toscani» compare invece nel frontespizio di una raccolta di poeti del Duecento del 1915, curata da Guido Zaccagnini (1868-1943) e Amos Parducci (1877-1949)⁶.

Chi sono i Siciliani? La risposta più felice e sintetica l'ha data Gianfranco Contini (1912-1990):

[Sono] i nostri primi rimatori cortesi, i trovatori in volgare d'Italia; insomma, la colonia italiana della poesia occitanica, parallela, con qualche decennio di ritardo, alla francese del Nord, al *Minnesang*, alle *cantigas de amor* galaico-portoghesi⁷.

Entriamo a questo punto nel dettaglio delle 'colonie'. Posto che le più antiche composizioni del primo trovatore a noi noto, Guglielmo di Poitiers (1071-1027), risalgono presumibilmente alla fine del secolo XI, le prime colonie si affermano, contemporaneamente, a circa una settantina di anni dalla fondazione in lingua d'oc: le più antiche canzoni dei trovieri e dei Minnesänger risalgono al 1170 circa. Seguono i lirici galego-portoghesi intorno all'anno 1200 (il galego-portoghese non è una lingua

⁵ A. GASPARY, *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, Weidmann, 1878; trad. it., *La scuola poetica siciliana*, Livorno, Vigo, 1882. Il libro era la sua tesi di dottorato presentata all'Università di Berlino.

⁶ *Rimatori siculo-toscani del Duecento*. Serie I. *Pistoiesi, Lucchesi, Pisani*, a cura di G. ZACCAGNINI e A. PARDUCCI, Bari, Laterza, 1915.

⁷ *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 45.

mista medievale, come lo sono invece il franco-veneto o il franco-occitano, bensì quella parlata nell'attuale Galizia e Portogallo, una varietà all'epoca unitaria e differenziatasi con il tempo per motivi storici). Tutte queste date vanno prese filosoficamente: è impensabile che il primo trovatore creasse dal nulla e da solo una poetica complessa, e lo stesso vale per le colonie: prima delle date che abbiamo indicato certamente ci sarà stata una produzione lirica di qualche tipo (importante e di una certa consistenza quella tedesca anteriore all'influsso occitano). In tutte le aree il salto di qualità deve essere attribuito a due fattori: da un lato l'adesione al modello lirico riconosciuto universalmente come il più alto e prestigioso, cioè quello dei trovatori; dall'altro l'intervento di personalità che hanno 'autorizzato' (conferito autorità a) manifestazioni artistiche che prima dovevano essere di esclusiva competenza dei professionisti dell'intrattenimento (i giullari), ammettendole a corte e semmai impregnandole di significati ideologici. È quanto deve essere avvenuto anche nel caso dei Siciliani.

Riepiloghiamo, con qualche arrotondamento delle date, i segmenti cronologici su cui si dispongono le varie tradizioni liriche europee di matrice trobadorica e l'entità del patrimonio testuale tramandatoci (qui pure con qualche arrotondamento delle cifre), che è sicuramente una frazione piccolissima di quello originariamente prodotto.

	PERIODO	TESTI	MELODIE
Trovatori	1100-1300	2550	260
Trovieri	1170-1300	2130	1420
Minnesänger	1170-1300	?	180
Trovatori galego-portoghesi	1200-1350	1680	13
Siciliani	1225-1250	150	—
Siculo-toscani	1250-1300	178	—

Come si potrà notare, noi siamo in grado di segnare anche la fine di

queste tradizioni, che in un paio di casi coincide con la fine della tradizione madre (1300 circa). Naturalmente, la data finale non significa il tramonto definitivo di una tradizione in una determinata lingua, ma in quasi tutti i casi (non in quello della poesia occitana, che decade irrimediabilmente) il suo rinnovamento, il suo trasformarsi in qualcosa d'altro.

La nostra tabella merita qualche altra spiegazione e considerazione.

Anzitutto, per il corpus dei *Minnesänger*, nella colonna dei testi non c'è un numero ma un punto interrogativo. Questo dipende dal fatto che i filologi germanici contano, codice per codice, non i componimenti ma le strofi. Non mi è stato perciò possibile trovare nella bibliografia questo dato.

L'ultima colonna registra il numero di melodie sopravvissute. Infatti, tutti i componimenti erano normalmente musicati dagli stessi autori dei testi (in occitano si distingue tra *so* 'suono, melodia' e *motz* 'parole') e cantati dai giullari o a volte dagli stessi autori. È evidente che il numero di melodie rappresenta una sottofrazione dei testi, perfino irrisoria per i gallego-portoghesi. Ciò è in parte spiegabile con la difficoltà (e il costo) di allestire dei canzonieri musicali, che richiedevano l'intervento di copisti in grado di trascrivere le melodie. In corrispondenza degli italiani non abbiamo nessun numero (e torneremo su questa anomalia). Infine, è degna di nota l'esiguità del corpus italiano, che va poi necessariamente distinto nelle sue due componenti, benché la data del 1250, anno di morte di Federico II, sia meramente simbolica come termine della Scuola, come lo è quella del 1300 per i Siculo-toscani. E in realtà questi ultimi dipendono ancora dal modello transalpino principalmente attraverso i Federiciani.

Molto schematicamente, ciascuna delle colonie innova in tre modi: 1) lasciando cadere alcuni caratteri della poetica dei trovatori; 2) modificandone sensibilmente alcuni caratteri; 3) aggiungendo nuovi caratteri.

Cominciando dai trovieri, certamente la loro poesia è molto più monotona e, si è detto, 'formale'; mancano tra le loro file personalità forti,

inconfondibili, come nei trovatori; d'altra parte, i trovieri sperimentano melodie molto articolate, veloci, adatte alla danza, che ammiccano a modalità popolareggianti. In alcuni Minnesänger la dama non è più l'inaccessibile castellana ma, spesso, una donna di ceto più basso, il che permette il cosiddetto 'amore reciproco'; una parte della loro produzione è di carattere moralistico o 'sentenzioso' (nel genere dello *Spruch* 'sentenza'), una vena poco diffusa tra i trovatori. I poeti galego-portoghesi, ripetitivi e lamentosi nelle canzoni d'amore (le *cantigas de amor*), compongono canzoni in voce femminile (le *cantigas de amigo*), nelle quali introducono tecniche complesse e molto particolari (il procedimento parallelistico detto anche del *leixa-pren*, una sorta di ripetizione gradualmente variata); nasce inoltre un genere satirico specifico, vivace e virulento, quello delle *cantigas de escarnho e de maldizer*.

E veniamo a questo punto alla colonia siciliana.

I trovatori e i loro coloni continentali, come ho già detto, componevano, di regola, testo e melodia: erano cioè dei poeti e nello stesso tempo dei musicisti. Dei Siciliani non solo non ci è giunta nessuna melodia, ma non esiste nemmeno nessuna testimonianza dell'uso di mettere in musica i testi, se non qualche rarissimo riferimento (più che alla musica, al ballo, e quindi indirettamente anche alla musica) interno ai componimenti, sicché si è pensato che formassero l'unica colonia ad avere abbandonato la musica. In effetti questo è facilmente spiegabile. Quando parliamo della corte di Federico II dobbiamo immaginarci una corte mobile, che, del resto, solo per un tempo limitato ha avuto sede nell'isola. Il luogo ideale per i poeti di acquisire competenze musicali è appunto la corte, dove sarebbero venuti a contatto con i musicisti, che sicuramente non mancavano mai attorno a re e baroni. Ma i Federiciani erano in buona parte funzionari di stato, non residenti stabili presso il loro signore, come potevano esserlo i trovatori e i giullari. Nonostante ciò, gli ultimi studi non escludono che almeno un esiguo numero di componimenti possa essere stato musicato,

non sappiamo se dagli autori o da musicisti professionisti. In ogni caso, è corretto pensare che con la Scuola siciliana nasce la prima poesia lirica in volgare per la lettura (da un libro) o più probabilmente per la recitazione davanti a un piccolo pubblico.

Rispetto a tutte le altre tradizioni, viene meno il genere politico e satirico, particolarmente coltivato dai trovatori (con il sirventese) e dai galego-portoghesi (con la *cantiga de escarnho* e de *maldizer*). Si è sospettato che ciò sia imputabile alla censura imperiale; è però vero che i poeti greci della corte di Federico II intervenivano spesso su questioni politiche.

Anche altri generi scompaiono, come per esempio la pastorella e l'alba. E scompare anche la poesia feudale. I trovatori e i loro seguaci continentali mettevano in primo piano la metafora feudale: la dama è il signore, al maschile, rispetto all'amante-vassallo, in occitano *midons* 'mio signore', in galego-portoghese *mia senhor* 'mia signore'. Nei poeti federiciani la metafora feudale non è del tutto assente (come quando in Giacomo da Lentini leggiamo «Ben sai ch'e' son vostr'omo» [PSs 1.13, v. 49], dove *omo* sta appunto per 'vassallo'), ma non è più centrale.

Sulla bellezza della dama (e sulla religione) si può perfino scherzare, come nel sonetto di Giacomo da Lentini *Io m'aggio posto in core a Dio servire*⁸:

Io m'aggio posto in core a Dio servire,
com'io potesse gire in paradiso,
al santo loco ch'aggio audito dire,
o' si mantien sollazzo, gioco e riso.
Sanza mia donna non vi voria gire,
quella ch'è blonda testa e claro viso,
che senza lei non poteria gaudere,
estando da la mia donna diviso.

⁸ Non tutte le citazioni che seguono sono di facile lettura: rimando ovviamente ai commenti dell'edizione.

Ma no lo dico a tale intendimento
perch'io peccato ci vellesse fare,
se non veder lo suo bel portamento
e lo bel viso e 'l morbido sguardare:
che 'l mi teria in gran consolamento
veggendo la mia donna in ghiora stare.

(Giacomo da Lentini, *PSs* 1.27; ed. R. Antonelli)

El'amante può addirittura cantare di gioia, cosa alquanto eccezionale nei trovatori, per i quali il *joy*, il raggiungimento della felicità in amore, può esistere solo nel ricordo, nell'attesa o nel sogno:

Gioiosamente canto
e vivo in allegranza,
ca per la vostr'amanza,
madonna, gran gioia sento.
S'eo travagliai cotanto,
or agio riposanza;
ben agia disianza
che vene a compimento;
ca tuto mal talento torna in gioi,
quandunque la speranza vien dipoi;
und'eo m'alegro di grande ardimento:
un giorno vene, che val più di cento.

(Guido delle Colonne, *PSs* 4.2, vv. 1-12; ed. C. Calenda)

Situazione simile nella canzone di Stefano Protonotaro:

Pir meu cori allegrari,
ki multu longiamenti
senza alligranza e ioi d'amuri è statu,
mi ritorno in cantari,
ca forsi levimenti
la dimuranza turniria in usatu

di lu troppu taciri;
e quandu l'omu à rasuni di diri,
ben di' cantari e mustrari alligranza,
ca senza dimustranza
ioi siria sempri di pocu valuri;
dunca ben de' cantar onni amaduri.

(*PSs* 11.3, vv. 1-12; ed. M. Pagano)

Dove al primo verso il *Pir* introduce qui non una finale ('Per, Allo scopo di rallegrare il mio cuore'), ma, secondo una rara costruzione della parlata siciliana oggi ancora in vita (un'infinitiva retta da *per* con un soggetto espresso distinto da quello della principale e preposto al verbo), una causale ('Poiché il mio cuore si rallegra, è pieno di gioia'; *allegrari* è impiegato in forma intransitiva non pronominale, 'rallegrarsi').

La canzone di Stefano è l'unico componimento (a parte qualche frammento) nella lingua originale, o quasi, dei Siciliani, mentre tutto il resto del corpus ci è giunto toscanizzato ad opera dei copisti. La sua conservazione è dovuta a circostanze fortuite, riassunte dal filologo Santorre Debenedetti (1878-1948):

Giammaria Barbieri, espertissimo filologo modenese (1519-1574), la trascrisse, con più altre composizioni provenienti da un codice oggi perduto, in un suo zibaldone, parimente sfuggito a tutte le ricerche, ch'egli chiama 'Libro siciliano'. Per nostra ventura il Barbieri l'inserì nel trattato dell'*Arte del rimare*, o *Rimario*, composto sul finire della vita e interrotto dalla morte, e rimasto oltre due secoli inedito, sinché [Girolamo] Tiraboschi [1731-1794] non lo pubblicò [nel 1790], intitolandolo *Origine della poesia rimata*⁹.

⁹ S. DEBENEDETTI, *Le canzoni di Stefano Protonotaro: Parte I. La canzone siciliana* (1932), rist. in ID., *Studi filologici*, con una nota di C. Segre, Franco Angeli, Milano 1986, p. 27.

La poesia dei trovatori e quella della maggior parte dei loro continuatori è fondata, tematicamente, sulla situazione dell'adulterio, su quello che è stato chiamato da Aurelio Roncaglia (1917-2001) il compromesso cortese¹⁰, corollario del «paradosso amoroso» teorizzato dal critico viennese Leo Spitzer (1887-1960)¹¹. Il paradosso consiste nel mirare a qualcosa di vietato e di perennemente inaccessibile: la dama è infatti sposata e inoltre di alto rango. Questo aspetto tragico appare attenuato nei Siciliani, anche se il personaggio di un marito (il *gilos* 'geloso' dei trovatori, l'antagonista per eccellenza) è evocato in un'articolata maledizione che chiude un componimento anonimo, *Amor voglio blasmare*:

Chi 'ntra noi partimento
s'intramise di fare
agia da Dio tal guerra
che nnonn-apara piui;
così come lo vento
la polver fa llevare
che face de la terra,
sì divegna di lui.
No lle sia più marito,
moia non-sopellito;
chi da gioia e diporto
ne levao e conforto
sia morto come gli ò profetato;
vile troante, a lato 'bochi torto.

(*PSs* 25.4, vv. 43-56; ed. M. Spampinato Beretta)

¹⁰ A. RONCAGLIA, "Trobar clus": *discussione aperta*, «Cultura neolatina», 29, pp. 5-55. alle pp. 43-44.

¹¹ L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (1944), rist. in ID., *Romanische Literaturstudien (1936-1956)*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-417.

In un'altra canzone anonima, *L'altrieri fui in parlamento*, una malmaritata si lamenta con l'amante della sua infelicità:

L'altrieri fui in parlamento
con quella cui agio amata;
fecemi grande lamento
ch'a forza fu maritata;
e dissemi: «Drudo mio,
merzé ti chero, or m'aiuta,
che tu sè in terra il mi' dio,
ne le tuo man' so' arenduta;
per te collui non voglio io.

. . .

Drudo mio, da llui mi parte
e trami d'esta travaglia;
mandamene in altra parte,
che m'è in piacer senza faglia».

«Donna, del tuo maritare
lo mio cor forte mi duole;
cosa nonn-è da disfare,
rasgion so ben che nol vuole;
ch'io t'amo sì lealmente,
non vo' che facie fallanza
che ti biasmasse la gente
ed io ne stesse in dotanza:
dico il vero fermamente.

. . .

Così voglio che tu faccia,
ed averai molta gioia:
cando t'avrò nuda in braccia

tuta andrà via la tua noia.
Di così far ti procaccia!»

(*PSs* 25.7, vv. 1-9, 28-36, 41-45; ed. M. Spampinato Beretta)

Qui l'uomo cerca di convincere la sua amante ad accettare le cose come stanno: è inutile fare follie ed essere criticati dalla gente; ci basteranno, per consolarci, i nostri incontri segreti. Il compromesso cortese si trasforma in compromesso borghese.

E siamo anche lontani dalla tragedia in quest'altro incontro clandestino, in cui la donna dà una piccola lezione di galateo amoroso all'amante: 'Se avete fretta, andatevene subito, perché non è buona educazione smettere di punto in bianco di fare l'amore e scappare via' (*m'adomandai* è 2^a o 3^a persona: 'mi dicesti' o 'mi disse'):

La dolce cera piacente
e li amorosi sembianti
lo cor m'allegra e la mente
quando le sono davanti.
Sì volentieri la veio
quella cui èo amai,
la bocca ch'èo basai
ancor l'aspetto e disio.

L'aulente bocca e le menne
de lo petto le toccai,
a le mie bracia la tenne;
basando m'adomandai:
«Messere, se ve n'ate a gire,
non faciate adimoranza,
che non è bona usanza
lassar l'amore e partire».

(Giacomino Pugliese, *PSs* 17.6, vv. 1-16; ed. G. Brunetti)

In rapporto con l'esiguità del corpus, si può dire che i Siciliani riservino un certo spazio alla voce delle donne, come nelle canzoni dialogate che abbiamo ora citato. Tutta al femminile è l'accesa discussione, con insulti reciproci, tra una madre e una figlia in un componimento anonimo: alla giovane che vuole un marito la madre risponde con stantie immagini cortesi (l'amore che confonde, la dolce saetta), esortandola ad avere pazienza; ma alle sue rinnovate rimostranze, comincia a sospettare che la figlia abbia già provato ciò che chiede. L'epiteto *vechia trenta cuoia* significa 'vecchia befana, spaventapasseri':

... «Oi madre bella,
lungo tempo è passato
ch'io degio aver marito,
e tu no-llo m'ài dato;
quest'è malvagio invito,
ch'io soffro, tapinella».

La madre le risponde:
«Figlia mia benedetta,
se l'amor ti confonde,
de la dolce saetta
ben ti puoi soferire:
tempo non è passato,
che tu porai avere
ciò ch'ài disiderato;
rattèntene in distretta».

«Per parole mi mene,
tutor così dicendo;
questo patto non fine,
ed io tuta ardo e 'ncendo».

...

«Oi figlia, non pensai
sì fosse mala tosa,

che ben conosco ormai
di che se' goliosa;
che tanto m'ài parlato
non s'avene a pulcella,
credo che ll'ài provato,
sì ne sai la novella.
Lasciotti, dolorosa».

«Oi vechia trenta cuoia,
non mi stare in tenzone,
se non vuoi ch'io muoia
o perda la persone;
che lo cor mi sollaza
membrando quella cosa
che le donne sollaza,
per ch'amor ne riposa,
ed io ne sto 'n arsione!»

(*PSs* 25.15, vv. 4-31, 37-54; ed. M. Spampinato Beretta)

Oltre alle voci femminili che affiorano nei dialoghi, il corpus contiene tre vere e proprie *chansons de femme*: due di Rinaldo d'Aquino (*PSs* 7.6 e 7.10) e una anonima (*PSs* 25.1). Una delle due di Rinaldo è una canzone di crociata, *Giamai non mi conforto*, conosciuta anche come 'Lamento dell'amante del crociato'. In realtà si tratta di una canzone di crociata alla rovescia, perché la donna non nasconde il suo risentimento verso l'imperatore e addirittura verso la croce, che sono la causa della sua separazione:

Giamai non mi conforto
né mi voglio ralegrare,
le navi so' giute al porto
e vogliono collare,
vassene lo più gente
in tera d'oltramare:

oimè, lassa dolente,
como degio fare?

. . .

La croce salva la gente
e me face disviare,
la croce mi fa dolente
e non mi val Dio pregare.
Oi croce pellegrina,
perché m'ài sì distrutta?
Oimé, lassa tapina,
ch' i' ardo e 'ncendo tuta!

Lo 'mperadore con pace
tuto lo mondo mantene
ed a meve guerra face,
che m' à tolta la mia spene.
Oit alta potestate
temuta e dottata,
la mia dolce amistate
vi sia acomandata!

(*PSs* 7.6, vv. 1-8, 25-40; ed. A. Comes)

E c'è infine un altro componimento, che per tanti aspetti, non in ultimo per la sua prorompente teatralità, si presenta come un *unicum* e in cui, come nelle pastorelle galloromanze, la voce femminile si alterna, strofe dopo strofe, a quella maschile: *Rosa fresca aulentissima* (*PSs* 16.1), uno dei capolavori della Scuola.

Come si vede, se è vero che i Siciliani trasferiscono in un volgare italiano l'inimitabile modello trobadorico, si rivelano poi in grado di rinnovarlo e di interpretarlo in maniera autonoma e originale dal punto di vista sia tematico sia anche formale, metrico in particolare: l'abbandono della componente musicale è infatti come bilanciato da una maggiore

complessità della versificazione, soprattutto nella struttura della stanza della canzone, dettagliatamente descritta da Dante nel *De vulgari eloquentia*; e si aggiunga a ciò l'invenzione della prima forma fissa della lirica europea, il sonetto. Si giustifica pertanto il titolo di queste pagine. I Siciliani sono 'moderni' nella doppia accezione, medievale e (mi scuso per il gioco di parole) moderna dell'aggettivo: alla loro epoca erano 'attuali, percepiti come nuovi', al punto che gettarono le basi della tradizione poetica italiana, a cui non poco deve, tramite il Trecento toscano, l'intera tradizione europea; e sono 'moderni' oggi, nell'accezione più recente dell'aggettivo, 'non antico, non superato', nel senso che, una volta scavalcati da parte nostra alcuni prevedibili ostacoli linguistici e interpretativi, i loro versi conservano un'incisività e una freschezza che molta letteratura a noi più vicina nel tempo ha irrimediabilmente perduto.