

---

**ORIANA SCARPATI**

---

# *AXÍ COM...* LE COMPARAZIONI NELLA LIRICA DI JORDI DE SANT JORDI

---

## INTRODUZIONE

Nel corpus poetico di Jordi de Sant Jordi compaiono all'incirca trenta comparazioni. Numero interessante, se si considera che l'intera opera di Jordi consta di diciotto componimenti, per un totale di 1060 versi, dei quali almeno un decimo è sviluppato in forma comparativa. Escluse da questo computo sono le comparazioni-citazioni del poemetto *Cant vey li temps camgar e-nbrunusir*<sup>1</sup> (che segnaleremo comunque in seguito) e alcune figure impiegate da Jordi che, pur strettamente legate al meccanismo della comparazione, hanno trovato solo al principio del secolo scorso una più precisa definizione attraverso il termine tedesco *Priamel* e che analizzeremo nel corso di questo lavoro. Quello che preme subito sottolineare è che, nello stile di Jordi, la comparazione assume diverse forme e sviluppi per assolvere a molteplici funzioni, tutte in qualche modo già presenti nella tradizione poetica che precede il poeta catalano. Maestro dell'impiego delle comparazioni, nonché abile conoscitore di tutte le possibilità espressive offerte da questa figura, sarà, com'è noto, Ausiàs March, che svilupperà interi componimenti descrivendo personaggi e situazioni a cui paragonare la condizione dell'io lirico, e che vanterà un amplissimo ventaglio di immagini sommando quelle riprese dalla tradizione trobadorica a quelle nuove, senza precedenti attestati. È proprio

1. Noto anche come *Passio amoris secundum Ovidium*, trasmessoci dal ms. Vega-Aguiló che ne è testimone unico, è un 'poema collettivo', così detto perché include citazioni di altri poeti.

tra queste due produzioni, quella trobadorica e quella ausiasmarchiana, entrambe, con le debite proporzioni, variegata, ampie, dai molteplici aspetti e temi, che si inserisce Jordi de Sant Jordi.

Non è questa la sede per un'esaustiva panoramica sulle teorie retoriche che, nel corso dei secoli, affrontano la comparazione come figura di pensiero; né è possibile, per ovvie ragioni di spazio e di pertinenza, illustrare puntualmente tutte le potenzialità insite nel ricorso a questa figura, la sua ambiguità in rapporto alle figure retoriche contigue —*in primis* la metafora— e l'intera gamma delle possibilità espressive che offre. La bibliografia al riguardo, come si può facilmente immaginare, è molto vasta, e ci limiteremo a segnalare, alla fine di questo lavoro, gli studi più strettamente pertinenti al nostro campo di indagine. Per ora ci avvarremo della chiara definizione che ne dà Bice Mortara Garavelli (1994<sup>2</sup>: 251). «La similitudine (gr. parabolé 'paragone, confronto'; lat. *similitudo*) è modernamente considerata una delle due specie del paragone (l'altra è la comparazione). Consiste nel confrontare l'uno con l'altro esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via discorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri, aspetti ecc. somiglianti e 'paragonabili' a quelli dell'altro». La figura che lungo tutto questo lavoro chiamiamo 'comparazione' comprende anche la similitudine, figura retorica che, come abbiamo letto, è anch'essa riconducibile all'ambito del paragone, ma si differenzia dalla comparazione per un tratto saliente: si ha una comparazione quando i due termini posti a confronto sono reversibili, una similitudine quando invece non lo sono. A titolo di esempio, «Pietro è alto come Antonio» è una comparazione, mentre «Pietro è alto come una torre» è una similitudine. Possiamo cioè invertire i due termini, senza che muti il significato della frase, soltanto nel primo caso.<sup>2</sup> In questo breve contributo, tuttavia, prescindiamo da questa differenziazione per analizzare, in una prospettiva più generale, le strategie comparative messe in atto da Jordi de Sant Jordi. Impiegheremo, pertanto, i termini *comparazione*, *similitudine*, *paragone* come sinonimi, e procederemo raggruppando le singole comparazioni in base ad un criterio tipologico che ne illustri le caratteristiche formali, funzionali e semantiche.

2. Si vedano le definizioni di similitudine e comparazione in Bertinetto (1979: 140-142), e in Beccaria (1994: 539-540).

## 1. LA COMPARAZIONE IN SENSO STRETTO

La comparazione in senso stretto, ossia il paragone tassimatico,<sup>3</sup> è quella che esplicita il paragone tra due termini attraverso l'impiego del connettivo *come* (e dei suoi sinonimi). Jordi non impiega che in rarissimi casi<sup>4</sup> connettivi differenti da *com*,<sup>5</sup> senza dubbio l'elemento di collegamento più frequente anche nei trovatori (che però fanno ricorso anche a perifrasi come *a l'usatge de*, *a lei de*). *Condicio sine qua non* affinché la comparazione risulti una scelta stilistica produttiva è che i due termini di paragone afferiscano a campi semantici diversi ma equiparabili attraverso un processo metaforico. È tramite cioè il ricorso al tropo che la similitudine mostra le sue potenzialità retoriche, attuando uno spostamento semantico da una situazione che chiameremo da qui in avanti 'reale' —che corrisponde al primo termine e rappresenta, ad esempio, la condizione dell'io lirico o della donna amata— a un'altra figurata, che presenta metaforicamente le medesime caratteristiche, e che costituisce il secondo termine. Tali caratteristiche possono essere esplicitate o no dall'autore; quando ciò non avviene è perché risultano facilmente deducibili, in quanto enciclopedicamente note; molto spesso, cioè, anche agli occhi del lettore moderno, il *tertium comparationis* (la qualità comune ai due elementi comparati) è di immediata comprensibilità. La formula di quest'ultimo tipo può essere rappresentata in questo modo:

α) *A + p come B*

Dove la condizione di *A*, l'elemento 'reale', è descritta da *p*, il predicato verbale, mentre *B* non ha bisogno di essere sviluppato poiché le sue caratteristiche sono note per antonomasia. Nella lirica di Jordi si contano sette comparazioni in senso stretto che corrispondono a questa formula. La prima che analizzeremo si trova nel componimento *Dompna, tot jorn vos vau preyan*:

3. Secondo la definizione di Henry (1975: 74).

4. Ad esempio, nel componimento *Ajustat vey d'Amor tot lo poder* è l'avversativa *mas* (v. 12) a fungere da particella comparativa.

5. Spesso preceduto, da Jordi come dai trovatori, dall'avverbio con funzione rafforzativa *axí* (presente, nei componimenti di Jordi, anche nelle varianti grafiche *sí*, *aysí*).

Dompna, tot jorn vos vau preyan  
 que-m retingats per servidor,  
 e vós disets que dreyt-amor  
 no us port, sí com de fin aman,  
 mas ab engan,  
 qu-en outra part ay mon voler,  
 e que no us cuyt dar entendén  
 aur per argén;  
 mas veramén  
*escus·avetz da mal deuter.*

(*Rialc* 164.6, Fratta 2005: 59, vv. 1-10)<sup>6</sup>

In base allo schema rappresentato sopra, si deduce che l'elemento 'reale' *A* è la donna amata cui l'io lirico si rivolge attraverso il pronome personale *vós*, il predicato che esprime le caratteristiche della donna è «*escus·avetz*», il secondo termine *B* —che non necessita spiegazioni— è «*mal deuter*». Si noti che, in questo caso, la particella che funge da elemento connettivo è la preposizione *da*, qui in funzione attributiva, che segue *escus·avetz*. La disonestà del 'cattivo debitore' è ampiamente risaputa, ma in questo contesto la caratteristica che il poeta sfrutta per la sua argomentazione è il fatto che questi, per evitare di saldare i suoi debiti, cerchi 'scuse' e pretesti. È dunque questo il senso della comparazione: la donna amata sfugge alle richieste dell'amante allo stesso modo di come un cattivo debitore cerca 'scuse' per non risarcire il suo creditore. In questo modo, oltre all'analogia donna-debitore, viene introdotto anche un implicito parallelismo amante-creditore, entrambi reclamanti ciò che gli è dovuto, entrambi nel giusto. La comparazione con il debitore, che solo Jordi de Sant Jordi impiega nella lirica catalana, ha un precedente attestato in Folquet de Marselha,<sup>7</sup> che scrive: «[...] a llei de mal deutor / c'ades promet mas re no pagaria» (P.-C. 155.21, vv. 7-8). Il trovatore compara Amore, che costringe ad una vana speranza l'amante condannandolo ad una lunghissima attesa, al cattivo debitore, la cui peculiarità è stavolta esplicitata dalla relativa che segue.

6. Si cita da Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, edició crítica d'Aniello Fratta, Barcelona 2005, da qui in avanti indicato come Fratta 2005. Per comodità del lettore, si rimanda, oltre che alla pagina dell'edizione, anche alle coordinate del *Rialc*; tuttavia, sia per le citazioni di Jordi de Sant Jordi che per quelle di altri autori, si segue la grafia dell'edizione e non quella del *Rialc*.

7. Fratta 2005: 61, n. 10. Cf. anche Giraut de Bornelh: «Empero si·lh perdonarai / clamans e com a mal deutor / c'om eschaen a trop melhor» (P.-C. 242,19. vv. 78-80).

Leggiamo altri due esempi di questo tipo, molto simili tra loro:

e *vau com folls* parlant en oradura  
ab mi meseys, e s·algú diu que·m seny,  
eu li respon rasó fora mesura.

(*Rialc* 164.15, Fratta 2005: 75, vv. 14-16)

En mal poders, enquieres en mal loch,  
hay mis mon cor e mon fat pensamén,  
seguint amor e son foll mandamén,  
*sí com hom cech*, volent ço que val poch; /...

(*Rialc* 164.7, Fratta 2005: 133, vv. 1-4)

La prima similitudine compara lo stato di confusione e di smarrimento dell'io lirico a quello di un folle, la seconda a quello di un cieco. Entrambe le tipologie umane —il folle come colui che non ha senno e il cieco come colui che non vede nulla— assumono, in questi esempi, una chiara funzione metaforica rispetto alla condizione dell'amante: veri e propri luoghi comuni del lessico amoroso, esse contraddistinguono l'amante come colui che sragiona per amore e che a causa dell'amore non vede. C'è però una sottile differenza tra le due: mentre nel primo caso il poeta attribuisce all'io lirico una prerogativa precisa del folle, quella di parlare da solo, nel secondo caso il paragone con il cieco non fa riferimento ad un uomo che ha perduto la facoltà di vedere quanto al suo significato metaforico, ampiamente codificato nel lessico amoroso, di un uomo che ha perduto la ragione a causa del *cech voler* (cui allude il *volent* che segue la comparazione) di cui parlano, negli stessi termini, anche altri poeti catalani come Joan Moreno («[...] los qui molt amen ab los volers cechs», *Rialc* 115.4, v. 18, Miquel i Planas 1911: 54), l'anonimo di *L'esplet d'amor ab basques lo colliu* («Lo cech voler en amar no te norma», *Rialc* 0.73, v. 13, Parramon i Blasco 1989: 80) o Ausiàs March («Lo voler cech del tot ell·illumena», *Rialc* 94.16, v. 35, Bohigas 20002: 289). Proprio in Ausiàs March troviamo l'unica comparazione della lirica catalana che presenta come termine di paragone il cieco propriamente inteso, ossia colui che è privo della vista: «Sí com l'om cech no coneix nit ne jorn / si dels vehents ell no és avisat, / d'Ira y Amor no ssé qual m'à ssobrat» (*Rialc* 94.70, vv. 9-11, Bohigas 2000<sup>2</sup>: 215).

Analoga alla comparazione con il folle e con il cieco è quella che segue quest'ultima, a due *cobles* di distanza, in *Sovint sospir, dona, per vós de luny*:

Mi recordan que-m seray tant llonyats  
del país dolç hon vostre cors habita,  
ladonchs morís *sí com desesperats*,  
malesín mi, fortuna y mala dita.

(*Rialc* 164.15, Fratta 2005: 76, vv. 29-32)

L'io lirico descrive le sensazioni che lo coglieranno quando si troverà da solo, lontano dalla donna che ama, e suppone che morirà «*sí com desesperats*». A proposito di questa espressione, Fratta (2005: 79, n. 31) ipotizza: «probablement en el sentit de 'ràpidament i clamorosa' (*DCVB*, IV, p. 252, s.v. *d.*, registra la locució *com un desesperat*: 'amb gran pressa o impaciència, amb grans extrems'), com sembla que confirma J. B. de Masdovelles, *Tot axí com lo paubre* (*Rialc* 103.162 [Aramon i Serra 1938: 18]), vv. 21-22: "e more prest, com folls desesperats, / car ja no pusch tans soberchs mals adur"». Come avvaloramento di questa ipotesi, potremmo aggiungere il verso di un altro componimento di Masdovelles, *Esperant muyr he morint visch ensemps*, «ans morre prest, com foll desesperat» (*Rialc* 103.66, v. 21, Aramon i Serra 1938: 164), assolutamente identico al v. 21 del luogo citato da Fratta, che fa pensare ad un impiego fraseologico dell'espressione. Se siamo nel giusto, a rigor di logica non ci troveremmo di fronte ad una similitudine,<sup>8</sup> ma ad un'espressione avverbiale, e di conseguenza verrebbe meno qualsiasi identificazione metaforica tra l'io lirico e il disperato. Tuttavia non ci sentiamo di escludere che il senso della frase sia letterale e che quindi significhi proprio 'morire come un disperato', disperato perché lontano dalla donna che ama. L'espressione era già trobadorica: si pensi, ad esempio, ad Elias Cairel che si domanda: «"Morrai doncs?" "Non!" "Si fatz, / e cum desesperatz"» (P.-C. 133.12). Lo stesso Masdovelles, d'altronde, dimostra di impiegare la locuzione in chiave comparativa, in molteplici occasioni; in una di queste sembra addirittura citare Jordi, e il suo impiego dell'espressione sembra confermare che ci troviamo di fronte ad una semplice comparazione:

Quan me ssove d'aquell jorn que parti,  
gentil, de vos, de dol me pens morir,  
e, conguoxant, ssovint plor he sospir,  
e maldich ffort la ventura de mi,

8. Mentre Riquer e Badia (1984: 121) mantengono il senso comparativo della frase, pur proponendo un significato diverso di 'desperats'. Citando la voce del *DCVB* *desesperar*: 'suïcidar-se o intentar el suïcidi', scrivono «Morir com un desesperat, doncs, en certa manera vol dir morir com un suïcida».

e vaig tots jorns com foll desesperat,  
inesantment cercant ssi trobaria  
res per tornar a vos, ma bell'aymia,  
de qui sabeu parti holtre mon grat.

(*Rialc* 103.137, vv. 1-8, Aramon i Serra 1938: 147)

Il riferimento alla partenza dell'amata, al *topos* della morte per amore e l'automaledizione portano questi versi sul medesimo piano semantico di quelli jordiani, ed escludono una funzione non comparativa della locuzione. Inoltre, dai molteplici esempi pervenutici nella lirica catalana in cui l'amante è (o è come un) *desesperat*, si può dedurre che il termine sia proprio del lessico del commiato, dell'abbandono, della solitudine dell'io lirico. Un esempio su tutti, Andreu Febrer:

Dompna, lo jorn qu'yeu me pertí de vós  
pertí mon cor del cors e tench sa via  
no say vas ún, mas bé pés que-b vós sia,  
qu-en autre part no pux creure que fos;  
per qu-ay bon dreig e raysó qu-yeu me playa,  
belha, de vós, qui-l m'avets tant lunnyat  
del cors, qui say roman desesperat, /...

(*Rialc* 59.8, vv. 1-7, Riquer 1951: 81)

Una limpida comparazione in senso stretto è quella che occupa i vv. 22-23 di *Jus lo front port vostra bella semblança*:

que lo meu cor no-s part punt per angoxa,  
bella, de vós, ans està-y ferm com torres /...

(*Rialc* 164.10, Fratta 2005: 123)

Dove *A* è il «cor» dell'io lirico, il predicato che esprime la condizione da comparare è «està-y ferm», il termine che, per antonomasia, evoca il concetto di 'fermezza' è la torre. Come suggerisce Fratta (2005: 127, n. 23) questa comparazione ricorda molto da vicino quella impiegata da Andreu Febrer in *Amors, qui tost fer, quant li play*: «ans sta ferm e-z starà / com un fort munt» (*Rialc* 59.2, vv. 205-206, Riquer 1951: 115) in cui, al posto della stabilità della torre c'è quella del monte, altro elemento 'fermo' per antonomasia. Un celebre precedente attestato in ambito romanzo di comparazione con la torre si legge invece in Dante, *Purg.* v, vv. 14-15: [tu] «sta come torre ferma, che non crolla / già mai la cima per soffiari di venti».

Nella *cobla* isolata di otto versi tramandataci dai manoscritti Vega-Aguiló (dove è copiata due volte e rubricata come *Cobla esparça*), N e P ci sono ben due comparazioni, una ad apertura del componimento e una a chiusura:

No m'asalt d'om qu-en tots afars no sia  
*leyals e purs com la fina romana*;  
 ne m'asalt d'om qui sinch jorns la semana  
 ment an sos dits, e vol ab drutz paria;  
 ne m'asalt d'om que-m leu ploma ne palha  
 de mon vestir, ne-s jacte de batalha;  
 ne m'asalt d'om qui no hage vergonya,  
*car de tot past fay gorgua com segonya.*  
 (Rialc 164.11, Fratta 2005: 159)

Nei primi due versi, l'io lirico dichiara di non gradire chi non è leale e sincero come una bilancia precisa («fina romana»). La *romana*, che secondo la definizione del *DCVB* è una «balança de braços desiguals, en la qual el cos que es pesa és col·locat a l'extrem del braç menor i s'equilibra amb un pes (anomenat *piló*) que es fa córrer al llarg del braç major», è qui usata come iponimo di 'bilancia'. La bilancia è, metaforicamente, simbolo di giustizia ed equità, ed è in questo senso che la cita anche Jordi, anche se il *tertium comparationis* non è dato dalla qualità della bilancia, quanto da quella espressa dall'aggettivo che la precede: di per sé, una bilancia può essere tarata male, e solo una «fina romana» possiede le caratteristiche di onestà e verità che l'io lirico cerca nel prossimo. Probabilmente la comparazione di Jordi avrà ispirato il poeta catalano Ferran Díeç, che, nell'*incipit* di una delle undici poesie a noi pervenuteci scrive: «L'or fi de pes requir balança fina» (*Rialc* 49.5, v. 1, Ferrando 1983: 613), mentre Guillem de Masdovelles, nella *tornada* di *Reunabblament, per gran desconaxença*, sembra esprimere lo stesso concetto di Jordi, seppur nei termini di ciò che si preferisce e non di ciò che si ricusa: «Yeu ami tal qui-ls parills m'asegura / e tostemps may la su'amistats dura, / e sap pesar ab tan lleyal balança, / que ges no falh a qui sos pretz avança» (*Rialc* 101.14, vv. 41-44, Aramon i Serra 1938: 122). La comparazione che chiude la *cobla*, invece, pone come termine di paragone negativo la cicogna, attribuendo a questo animale caratteristiche (mai attribuitegli dai bestiari medievali) proprie dell'ibis (si pensi all'omonimo poemetto ovidiano), che ingurgita con voracità qualsiasi cosa. Questo scambio di caratteristiche tra i due volatili potrebbe sia spiegarsi, come ipotizza Fratta (2005: 160), per esigenze metriche, sia, come scrive Siviero, perché, proprio



sulla scia dell'*Ibis*, veniva attribuita alla cicogna «una sudicia abitudine: essa infatti, con parole del Burchiello, [...] “per scarcarsi dalli tristi cibi, / il becco mette là dove bisogna”» (Siviero 1997: 136). Non è dunque molto chiaro il ricorso di Jordi a quest'animale come simbolo, nient'affatto immediato, di smodata ingordigia. Francesc de la Via aveva già impiegato una comparazione con la cicogna (confrontandola con il comportamento di un canonico), attribuendole però caratteristiche del tutto diverse da quelle della cicogna jordaniana: «lo canonge tremolech forments / per gran fredor, / qu'ab les dents feya tal remor, / semblech segonya» (*Rialc* 192.3, vv. 1819-1822, Pacheco 1997: 381).

Abbiamo infine, ai vv. 17-20 del componimento *Ajustat vey d'Amor tot lo poder*, due esempi di metafore intese come *similitudines breviores*:

*Mey sospir són le trabuch qu-eu despar,*  
qu-altre millor no tench de qué-m servescha,  
e li gemechs bonbardes per tirar  
en contra ley que puny que-m destroscha: /...  
(*Rialc* 164.2, Fratta 2005: 67)

Come si può vedere, i versi in corsivo trasformano lo schema  $\alpha$ ) nel modo seguente:

$\beta$ ) *A + p come B*

Secondo la retorica classica, dall'ellissi del connettivo scaturisce una metafora, ma, alla luce degli studi compiuti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, è difficile definire *tout court* questi ultimi esempi come metafore. Il rapporto ambiguo che corre tra paragone e metafora è noto a tutti, ed è stato ampiamente dimostrato (cf. Henry 1975: 71 segg. e Mortara Garavelli 19942: 160 segg.) che la presenza o l'assenza dell'elemento connettivo non può essere considerato come un sufficiente fattore di discriminazione. La dimostrazione più convincente è quella di Bertinetto (1979: 160): «la differenza tra similitudine e metafora [...] non si regge su presupposti formali, bensì pragmatico-cognitivi in senso stretto. La prima figura è fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda si basa su un meccanismo di natura eminentemente dinamica, che produce una qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra due enti raffrontati». Negli ultimi due esempi citati, abbiamo la 'percezione statica delle affinità' tra i *sospir* dell'io lirico e *le*

*trabuch*, ‘i trabocchi’, le macchine da guerra simili alla balestra che scagliavano pietre, e tra i *gemechs* e le ‘bombarde’, le bocche da fuoco diffuse nel Medioevo: non c’è ‘compresenza’ tra i due termini posti a confronto, il *tertium comparationis* è esplicitato dall’autore, in particolare nel primo caso, quando si avvale di una subordinata causale per spiegare che non aveva arma migliore di un trabocco. A prescindere dall’assenza del connettivo, ci sembra che la forma analitica in cui si presentano questi versi sia propria della comparazione e non della metafora.

Non sono poche le comparazioni in senso stretto in cui gli aspetti condivisibili tra i due termini di paragone sono resi espliciti dall’autore che, attraverso l’impiego di un predicato per ciascuno dei due elementi del paragone, amplia e, in un certo senso, spiega la similitudine. In questo caso, lo schema in base al quale è possibile rappresentare la comparazione in senso stretto è il seguente:

$\gamma$ ) Come  $A + p$  (così)  $B + p$

I due termini di paragone  $A$  e  $B$  sono sviluppati secondo un parallelismo di soggetto più predicato verbale, ed è quest’ultimo a chiarire le caratteristiche comuni tra  $A$  e  $B$ . Come si può facilmente dedurre, le comparazioni in senso stretto che corrispondono a questo schema sono quelle che occupano un maggior numero di versi, dato che l’autore si sofferma su entrambi i termini di paragone. Jordi impiega tredici similitudini di questo tipo. In un’occasione, però, il parallelismo dello schema viene infranto, ed è il caso della comparazione che apre la seconda stanza di *Dompna, tot jorn vos vau preyan*:

Car vós sabets certes lo ver  
e conexets m-entenció,  
sí co-l malalt qui per raysó  
lo metge conex que soffer  
mal vertader; /...

(*Riale* 164.6, Fratta 2005: 59, vv. 11-15)

Il *Car* che occupa il v. 11 funge da collegamento con la similitudine che precede, al v. 10, quella, sopra analizzata, che vede la donna amata cercare ‘scuse’ come un cattivo debitore. Su questa scia si innesta la comparazione tra la donna amata che conosce la verità e l’intenzione dell’io lirico così come il medico sa che il malato soffre di un vero male. L’anomalia della struttura di questa comparazione sta nella sua costruzione

chiastica: il secondo termine di paragone, annunciato dal «sí com», non si apre, come ci si aspetterebbe, con il «metge», l'equivalente metaforico della donna amata-soggetto del primo termine, bensì con il «malat», il corrispondente dell'«entenció» dell'io lirico. La comparazione con il malato come soggetto del secondo termine di paragone è molto più frequente, nella lirica occitana e ancor di più in quella catalana, della comparazione con il medico. Tra i trovatori che precedono Jordi comparando la condizione dell'amante a quella del malato, si annoverano, ad esempio, Bertolome Zorzi («per c'atressi cum malautes grevatz / quier lai socors don pot esser estortz, / vos clam merce per Dieu e per pietatz / que de la mort estorsen mi dejatz», P.-C. 74.1, vv. 67-70) e Sordel («Si co-l malaus qe no se sap gardar / qan es garitz, per qe-l mals lo repren / e-l fai trop peig en son recalivar / qe non a faich, aisi m'es pres e-m pren / del mal d'amor dun sui recalivat», P.-C. 437.21, vv. 1-5). Peire Milo invece offre un efficace esempio di comparazione tra donna amata e medico:<sup>9</sup>

Si com lo mege fa crer  
al malaut que crid' e brai,  
qan li dis: «Tu scanperai»  
e del morir sap per ver,  
e pero si-l relenqis  
inanz q'il mortz sia,  
ni no i va tan con solia,  
qan s'aprosma de la fis,

Aisi midon me promis  
e-m dis qe gaudenz serai  
del mal trag qe suferz ai, /...

(P.-C. 349.9, vv. 1-11)

Sia la comparazione di Jordi che quella del suo antecedente, impiegando una terminologia molto simile, pongono l'accento sulla condizione di «forza» del medico (e quindi della donna amata) conferitagli dal fatto di «sapere la verità», e se la donna cantata da Peire Milo approfitta di questo sapere per illudere l'amante, la donna di Jordi non crede alla «verità», anzi, stando alle parole dell'io lirico, si burla del tempo

---

9. Ma si veda anche Gaucelm Faidit, P.-C. 167.5, vv. 36-40: «bel tanh que·ill sia obediens, / com celh cui destrenh grans dolors / e sap qu'aver no pot secors / mas per un metge sol on cre / qu'aissi-m deu car tener cum sel».

passato («e vós no vey, per molt que jur / ne me'n blastom, que me'n credats, / ans vós trufats / del temps passats: /...», *Rialc* 164.6, vv. 16-19, Fratta 2005: 59).

Tra le comparazioni in senso stretto che rispondono all'ultimo schema delineato alcune ricorrono a processi metaforici molto chiari, altre risultano più complesse. È lineare, ad esempio, la similitudine che occupa i vv. 17-21 di *Axí com són sus l'espera los signes*:

Sí com salvech Noè laïns en l'arca  
tot ço que y més en lo temps del dilluvi,  
salva midons ley e cells de ssa marca,  
ab son engeny, del vergoyable fluvi  
qui pel món cór on trop negat per fama; /...  
(*Rialc* 164.1, Fratta 2005: 83)

In questo caso, si può facilmente parafrasare la comparazione: come Noè salvò tutti, così la mia donna salva se stessa e i suoi. Il predicato verbale è il medesimo, il *tertium comparationis* facilmente individuabile, anzi esplicitato dal poeta stesso: elemento in comune tra la donna amata e Noè è l'ingegno, la qualità comunemente riconosciuta al patriarca biblico e che l'autore attribuisce in egual misura alla dama. Nel medesimo componimento sono presenti altre tre comparazioni in senso stretto (più una quarta similitudine che analizzeremo nel paragrafo seguente) che fanno sì che, su quarantaquattro versi, ben venticinque siano occupati da paragoni. Non tutti però, come anticipato, sono semplici come quello appena analizzato. Ad esempio:

Axí com dech a Moÿsès les taules  
Dieu per guardar de ffallir lo seu pobles,  
nos ha tramés, sens monsongues ne faules,  
per nostre bé desay lo sieus cors nobles, /...  
(*Rialc* 164.1, Fratta 2005: 83, vv. 9-12)

La difficoltà risiede non tanto nel senso quanto nella struttura di questa comparazione. Il significato è infatti chiaro: come Dio diede a Mosè le tavole per preservare il suo popolo dagli errori, così ci ha mandato lei.<sup>10</sup> La struttura invece, stando allo schema, vedrebbe i termini *A* e *B* coincidere nella figura di Dio. Il parallelismo situazione 'reale' / situazione metaforica, in questo caso, non si trova nei soggetti e nel predicato verbale,

10. Il componimento è un panegirico indirizzato, in *tornada*, a *Reyna d'onor*.

ma nei complementi dei due termini di paragone: lo spostamento metaforico si attua tra 'Mosè' che ha ricevuto le tavole e 'noi' cui Dio ha mandato la dama. La donna di cui l'io lirico tesse le lodi è dunque comparata, per importanza, ai comandamenti impartiti da Dio. Chiara nella struttura ma non immediata nel significato è invece la similitudine che leggiamo ai vv. 25-30:

Sí com deffés Dieus lo fruyt de la rama,  
que no-n mangés lo primer payre nostre,  
deffin midons als qui per sieus reclama  
qu-en fayts ni-n dits alguns viltats no-s mostre,  
ne teme ges de perdre la persona  
per far s-onor en montanya ne plassa; /...  
(*Rialc* 164.1, Fratta 2005: 83)

In base allo schema  $A + p \text{ come } B + p$ , si deduce che Dio ( $A$ ) ha proibito ad Adamo di mangiare la mela ( $p$ ) *come* la donna amata ( $B$ ) proibisce di mostrarsi vile a chi si proclama suo ( $p$ ). Sul piano del significante, i due termini di paragone, 'reale' e metaforico, corrispondono perfettamente l'uno all'altro. È dal punto di vista del significato che ci troviamo di fronte a qualche anomalia: il *veto* imposto da Dio ad Adamo (*lo primer payre nostre*), e che questi infrange, macchia l'umanità del peccato originale, mentre il *veto* della donna impedisce a *qui per seus se reclama* non solo di mostrarsi vile a parole o a fatti, ma anche di aver paura di perdere la vita in modo valoroso. Semanticamente, i due termini sembrano correre su binari non paralleli, poiché abbiamo, da una parte, una situazione di cui già conosciamo gli esiti (Adamo non ha rispettato l'ordine di Dio); dall'altra, una situazione che non è ancora conclusa (non sappiamo se 'chi si proclama suo' sarà in grado di conformarsi alle disposizioni della donna amata). Se il paragone Dio-donna non è nuovo, lo è quello tra Adamo e innamorato, e resta da chiedersi se, in questo paragone, non ci sia un implicito riferimento ai fallimenti cui va incontro l'uomo innamorato che, se si comporta come Adamo, è effettivamente destinato ad infrangere il divieto.

Jordi de Sant Jordi ricorre ad una stessa immagine in due similitudini differenti:

Sí com l'astors ha dreyta senyoria  
dessús lo poch smirle sens comptar,  
havets dreyt vós de tot cor subjuagar  
de leys qu-eu dich cent tants per milloria; /...  
(*Rialc* 164.4, Fratta 2005: 90, vv. 25-29)

d'on, quant vos vey ab les autres en flota,  
 les jusmetetz, sí com fay lo carvoncles,  
 que de virtuts les finas pedres passa:  
*vós etz sus ley com l'estors sus l'esmirle.*

(*Rialc* 164.10, Fratta 2005: 124, vv. 29-32)

Nel primo caso, la donna amata (*A*) ha diritto di soggiogare (*p*) ogni cuore come l'astore (*B*) *ha dreyta senyoria* (*p*) sul piccolo smeriglio. Nel secondo, la donna amata (*A*) sovrasta (*p*) le altre come l'astore (*B*) lo smeriglio. Il *tertium comparationis* è in entrambi i casi il medesimo: la 'superiorità', che, nel caso del nobile uccello, si manifesta sullo smeriglio, e, nel caso della dama, può sia palesarsi in confronto alle altre donne, sia essere esercitata come 'un diritto', tanto naturale come quello dell'astore sullo smeriglio. Il secondo paragone tra donna e astore segue, come si può leggere nei due versi che la precedono, un'altra comparazione, che, parafrasata, significa: la donna amata (*A*) vince (*p*) sulle altre donne come il rubino (*B*) supera (*p*) in virtù le altre pietre. La qualità comune alla donna amata e al rubino è sempre la 'superiorità' rispetto agli altri della propria specie, ed è questo un interessante esempio di come una medesima immagine possa essere espressa attingendo a campi semantici differenti. Caso simile a questo è la comparazione che precede, sempre in *Jus lo front*, quella analizzata in precedenza dell'amante con la torre:

Axí-m té pres e liatz en son carçre  
 amors ardents, *com si stés en hun coffre*,  
 tancat jus claus, e tot mon cors fos dintre,  
 on no pusqués mover per null encontre; /...

(*Rialc* 164.10, Fratta 2005: 123, vv. 17-20)

In questo caso, a guardare bene, non c'è una vera e propria situazione 'reale', poiché entrambi i termini si muovono, fino a risultare tautologici, su un piano metaforico afferente ad un medesimo campo semantico: la caratteristica comune ai due termini è la costrizione in cui versa sia chi si trova nella prigione di Amore (*A*) sia chi è chiuso a chiave in una cassa (*B*). È già chiaro, attraverso la metafora dell'amore come carcere in cui l'innamorato è 'prigioniero e legato', il concetto di 'fermezza' –con il suo ventaglio semantico di 'immobilità', 'incapacità di muoversi'– esplicitato poi pochi versi dopo, come abbiamo visto, dalla comparazione con la torre. Eppure il ricorso all'immagine della 'cassa chiusa a chiave', attraverso il connettivo *com* impiegato in

un'accezione ipotetica,<sup>11</sup> sembra voler connotare con maggiore intensità la condizione di stallo e di impossibilità di agire dell'io lirico.

## 2. «AXÍ COM CELL...»

Un secondo tipo di comparazione, di chiara eredità trobadorica per l'uso cospicuo che in questa lirica ne veniva fatto, è quello che Jordi de Sant Jordi impiega in tre occasioni e che, in maniera analoga a quello sopra descritto, si sviluppa nella forma di due espressioni poste a confronto attraverso l'utilizzo del connettivo *com*, ma con una differenza di fondo rispetto ad una comparazione in senso stretto. La situazione che abbiamo chiamato 'reale', in particolare quella dell'io lirico, è comparata a quella di un essere umano non specificato (a cui si fa riferimento sempre tramite l'impiego di un pronome dimostrativo, 'quello'), non fissato enciclopedicamente nell'immaginario comune, le cui caratteristiche e qualità (che determinano il *tertium comparationis*) devono necessariamente essere esplicitate dall'autore in quanto non si rifanno ad alcuna *consuetudo* che possa permettere al lettore di dedurre da sé gli elementi in comune tra i due termini. Si pensi all'immagine che Jordi crea lungo la quinta strofe del componimento *Axí com són sus l'espera los signes*:

Per qu·eu aysí com cells qui s'abandona  
lansan-se en mar, vasén perda la fusta,  
e preya Dieu que·ll desliure de l'hona,  
*me ren a ley* hon gran valor s'ajusta,  
sopleyant-la que·m retraga dels vicis  
qui·m poden far perdre l'onor del segle  
qu·eu en tal punt en vey mos artificis,  
qu·en perill visch, si per ley no m'aregle.

(*Rialc* 164.1, Fratta 2005: 83, vv. 33-40)

In base allo schema  $\bar{a}$ , cui, come abbiamo detto, questo tipo di comparazione si conforma, si deduce che l'io lirico (*A*) si arrende alla dama (*p*) allo stesso modo di chi (*B*) si dà per vinto lanciandosi in mare (*p*). Il soggetto (*B*) dell'elemento figurato non offre alcun tipo di informazione, ed è soltanto tramite il suo predicato che possiamo cogliere le caratteristiche comuni tra i due termini di paragone. Questo tipo di

11. Cf. Bertinetto (1979: 163), in cui vengono analizzati i principali significati che il lessema *come* può assumere.

similitudine non lascia nessuna possibilità al non detto, non ricorre mai al potere evocativo della metafora, di per sé non permette al lettore alcuno spostamento da un campo semantico a un altro. Ciò dipende dalla natura stessa di questa comparazione, che, nell'espressione metaforica cui confronta la situazione 'reale', non presenta nessun elemento noto per antonomasia, ma descrive una circostanza, narra un avvenimento, i cui particolari contribuiscono a rendere comprensibile il paragone. Sembrerebbe molto simile il caso di *En mal poders, enqueres en mal loch*:

axí com cell qu·és mis en lo turmén,  
 que dir li fan molt yvaçosamén,  
 pels grans turmens, d'açò que no·s ver, hoch,  
 tot enaxí dich mal, que no·l diria; /...

(*Riale* 164.7, Fratta 2005: 133, vv. 10-13)

Anche qui, infatti, soltanto attraverso il predicato del termine di paragone figurato possiamo comprendere le sensazioni dell'io lirico: per spiegare, con la giusta efficacia retorica, perché dica 'cose cattive che non vorrebbe mai dire', si avvale dell'esempio di chi è «mis en lo turmén». Ma, ad una lettura più attenta, ci si rende subito conto che «cell qu·és mis en lo turmén» altro non è che una perifrasi per il 'torturato', le cui pene sono, a differenza del paragone precedente, risapute da tutti. Ci troviamo di fronte quindi ad una comparazione in senso stretto, ma la forma in cui si presenta è più complessa, forse per esigenze metriche, forse per ottenere un effetto retorico maggiore, o forse solo per impiegare uno stilema, «axí com cel», dalla marcata letterarietà. Si tenga presente infatti che i trovatori ricorrono a questa forma comparativa in oltre centoventi occasioni, di cui più di trenta ad inizio del componimento, e che questo espediente comparativo sarà sempre sentito come un efficace strumento poetico e argomentativo, in particolar modo da Ausiàs March, che evocherà molteplici immagini attraverso comparazioni di questo tipo.

### 3. I PARAGONI IPERBOLICI

Non mancano nella lirica di Jordi de Sant Jordi esempi di paragoni iperbolici. Questo tipo di similitudine, che Lausberg (1969: 234) chiama anche *comparatio* amplificante, si presenta sotto forma di comparazione di uguaglianza (in cui la particella connettiva è il *come* o i suoi sinonimi) o di maggioranza (per cui si impiega



il *più* come collegamento) nella quale il termine ‘reale’ si offre iperbolicamente come dotato in maniera uguale o maggiore della qualità per cui è noto per antonomasia il secondo termine. Quest’ultimo può: 1) consistere in un preciso personaggio storico o mitologico, le cui doti sono canonizzate letterariamente, ad esempio: ‘più bella di Elena di Troia’, ‘più forte di Ercole’, ‘ricco quanto Re Mida’; 2) rappresentare un’immagine, umana o inanimata, le cui caratteristiche sono universalmente riconosciute, come nelle espressioni ‘più trasparente dell’acqua’, ‘splende più del sole’, ‘potente come un re’. Nella lirica classica e in quella occitana, il paragone iperbolico veniva frequentemente impiegato per dotare l’elemento ‘reale’ di caratteristiche superiori a quelle, ad esempio, degli dei o di personaggi dalle proverbiali virtù, ampiamente codificati nella letteratura. Si pensi, solo per citare qualche esempio, al «plus vos am ses enjan / no fetz Yseutz son bon amic Tristan» di Folquet de Marselha (P.-C. 155.13, v. 42), ad Arnaut de Maruelh, che, a proposito della donna amata, scrive che «Pus blança es que Elena» (P.-C. 30.10, v. 17), o al paragone impiegato dalla Contessa de Dia, «plus m’en sui abellida / no fetz Floris de Blanchaflor» (P.-C. 46.4, vv. 13-14). La lirica in lingua d’oc offre però anche molteplici esempi del tipo 2: «el m’agra fag plus aut d’emperador» (P.-C. 370.8, v. 14) di Perdigon, l’espressione «plus fresca qe rosa ni lis» di Cercamon (P.-C. 112.3, v. 38), e quella di Jaufre Rudel «plus es ponhens qu’espina» (P.-C. 262.5, v. 26).

Tutti questi paragoni iperbolici sono riassumibili secondo la formula:

*A è più (o come) x di B*

Dove *A* è il termine ‘reale’ e *x* è la caratteristica di cui *B* è dotato per antonomasia. La spina è pungente per antonomasia, la rosa (o il giglio) è fresca per antonomasia.

Jordi fa un uso del paragone iperbolico sostanzialmente simile a quello dei trovatori, e i suoi esempi si dividono equamente tra i due tipi di *comparatio* amplificante appena illustrati. Si guardino in primo luogo i tre paragoni iperbolici che si rifanno alla prima tipologia:

màs suy torbats que no fonch Aristòtills  
d’amor qui m’art e mos sinch senys desferme; /...  
(*Riale* 164.10, Fratta 2005: 124)

car tots jorns nays en vós, cors, e revida  
bondats, virtuts màs qu-en Pantasilea.  
(*Riale* 164.10, Fratta 2005: 124)

e qu-eu visqués atant com féch Enoch; /...  
(*Rialc* 164.10, Fratta 2005: 134)

Nel primo caso, l'amante dichiara di essere 'più turbato di Aristotele', nel secondo, nel verso che conclude l'intero componimento, attribuisce alla sua dama bontà e virtù 'più che in Pantasilea'; nel terzo (che analizzeremo dettagliatamente nel quarto paragrafo in quanto questa comparazione, con i versi che la precedono, partecipa ad una figura più complessa), fa riferimento alla longevità di Enoch. Di questi tre termini di paragone, soltanto l'ultimo ha dei precedenti attestati nella lirica trobadorica: il patriarca Enoch<sup>12</sup> è citato, sempre come secondo termine di paragone iperbolico, da Guillem Ademar («E s'era tant blancs cum Enocs», P.-C. 202.1, v. 15) e da Guillem Augier Novella («puesca guerir, s'ieu no complisc lo joc / e visques tant cum Eli' et Enoc», P.-C. 205.4a, v. 18). Nell'intero corpus della poesia catalana medievale, invece, Jordi de Sant Jordi è l'unico a ricorrere a questa figura biblica in chiave comparativa.<sup>13</sup> L'Aristotele di Jordi è qui non in veste di filosofo *stricto sensu* (cui fanno riferimento anche i trovatori) ma come il protagonista del *Lai d'Aristote*, il *fabliau* composto nella prima metà del tredicesimo secolo che godette di ampia fortuna nel tardo medioevo,<sup>14</sup> che è vittima, assieme ad altri illustri personaggi, della forza di Amore. A questo stesso episodio fa riferimento anche Francesc Ferrer nel suo poemetto *Lo conhort*, in cui, nei vv. 618-626 sono narrate, per bocca di Pau del Bellviure, le sventure di questi uomini saggi, fra cui, appunto, Aristotele (*Rialc* 61.8, Auferil 1989: 217). Pantasilea, invece, è la regina delle Amazzoni uccisa da Achille e collocata da Dante tra gli «spiriti magni» del limbo (*Inf.* IV, vv. 118-124), già nota tra i poeti catalani.<sup>15</sup> Il ricorso a questo tipo di prosopografia non è che una delle tante testimonianze dell'apertura della lirica catalana verso le altre letterature europee e della sua precocità nel recepire le influenze più disparate. Nel caso di Jordi, è interessante osservare come egli, in almeno due dei suoi tre paragoni iperbolici tra elemento 'reale' e elemento 'letterario', ricorra a immagini poco frequentate, dallo spostamento semantico non immediato, segno forse di un'esigenza di autonomia nei confronti della tradizione, come di rado accadeva

12. Fratta (2005: 137, n. 28) si rimanda alla dettagliata descrizione di questo personaggio.

13. Enoch è citato dall'anonimo autore di *Que si no y prenem qualche consell* (*Rialc* 0.30, v. 497, Bohigas 1985: 254) e da Lluís Icart in *Eras quant vey dels brots tombar la flor* (*Rialc* 83.4, v. 26, Molas 1962: 227).

14. Si veda Fratta (2005: 128, n. 37).

15. Si pensi ad Andreu Febrer, che la cita al v. 33 della sua canzone in *estramps Sobre-l pus naut aliment de tots quatre* (*Rialc* 59.16, Riquer 1951: 62).

anche con il più anziano Andreu Febrer e come accadrà, costantemente, con Ausiàs March.

Il più 'iperbolico' dei paragoni si trova però tra i quattro esempi del secondo tipo, ossia la comparazione con elementi non fissati letterariamente ma le cui caratteristiche sono comunemente note, ed è il seguente:

e rizén plor, e-l vetlar m'és dormir,  
e cant suy frets, *pus calt me sent que foch; /...*  
(*Riale* 164.17, Fratta 2005: 170)

Il poeta compone un *devinalh*,<sup>16</sup> una ricca sequenza di *opposita* che si susseguono lungo tutto il componimento fino ad arrivare alla chiave per decifrare l'indovinello ai vv. 45-48 («Açò·m ve tot per tal com vey encés / de revers fayts aycest món e natura / ez eu, qui·m só en lurs fayts tan empés, / que m'és forçat de viure sens mesura»), ed è proprio nell'ottica di un 'indovinello' che si deve guardare a questo paragone, volutamente iperbolico al fine di esaltare lo straniamento del lettore di fronte ad *adynata* come 'sentirsi più caldi del fuoco quando si è freddi'. Più tradizionali i due esempi che ricorrono l'uno dopo l'altro nel componimento *Jus lo front port vostra bella semblança*:

Bella sens par ab la pressensa noble,  
vostre bel cors bell féch Déu sobre totas;  
gays e donós *lluu pus que fina pedre*,  
amorós, bels, *plus penetrans que stel·la; /...*  
(*Riale* 164.10, Fratta 2005: 124)

A proposito del primo paragone, che descrive il corpo della donna amata come più splendente di una pietra preziosa, scrive Fratta: «encara que el motiu no sembla aliè a la lírica trobadoresca i a la catalana anterior a Jordi de Sant Jordi (cf. Cadenet, *Ai, dousa flors* [P.-C. 106.5], vv. 1-4: “Ai, dousa flors ben olenz, / plus clara que flors de lis / ni miracdes ni robis / ni carboncles resplandenz”), en totes dues manca amb seguretat la rima *pedra*; en el significat de 'pedra preciosa' manca també en la poesia italiana anterior a Dante. Tant el motiu com la rima es troben en la *petrosa* dantesca *Amor, tu vedi ben*, vv. 19-21: “E mai non si scoperse alcuna petra / o da splendor di sole o da sua luce, / che tanta avesse né vertù né luce”» (Fratta 2005: 127). Il paragone con la

16. Cf. Siviero (1997: 138-139) e Fratta (2005: 173), cui si rimanda anche per i precedenti dell'immagine del caldo/freddo.

stella è invece già impiegato, nella lirica catalana, da Francesc de la Via, che descrive i capelli dell'amata «flamajants com stella» (*Rialc* 192.5, v. 18, Pacheco 1997: 398), e sarà poi ripreso da Francesc Moner, che in *L'estranger dolor que-m liga* scrive: «Sobrevingué la Rahó / tan clara com un estel» (*Rialc* 114.1, vv. 231-232, Cocozzella 1970: 192). Il quarto paragone iperbolico di questo tipo è quello che Jordi compone nella poesia trasmessaci dal manoscritto Vega-Aguiló e rubricata come *L'estat d'onor e d'amor que feu mossen Jordi*:

[...] per qué viu abondós  
de béns ab joy plus que rey ne-mperayre  
(*Rialc* 164.12, vv. 39-40, Fratta 2005: 99)

In questo esempio, uno degli elementi che caratterizza un imperatore nell'immaginario comune, il fatto che viva nell'abbondanza di beni e di gioia, risulta meno valido rispetto alla condizione in cui versa l'uomo innamorato.

Abbiamo infine un ultimo esempio in cui i termini del paragone iperbolico non appartengono alla sfera semantica dei valori e delle virtù, ma funzionano in qualche modo «in negativo», ed è il seguente:

Dompna, trop mays que no me'n cur  
vos [ . . . ] e mils que no say dir;  
sí no u fay, *prey Dieu que morir*  
*me vegats pigor que taffur.*  
(*Rialc* 164.6, vv. 21-24, Fratta 2005: 57)

L'io lirico di Jordi, in una di quelle che potremmo definire automaledizioni –ossia una sorta di preghiera rovesciata, in cui la voce del poeta si augura di ricevere da Dio ogni sorta di sventura e punizione nel caso venga meno alla propria professione d'amore– chiede, qualora la donna desiderata non presti fede all'onestà dei suoi sentimenti, di morire «pigor que taffur», in maniera peggiore di quella di un malfattore.

#### 4. LE PRIAMEL ABBREVIATE

Ultimo tipo di comparazione impiegato da Jordi de Sant Jordi è quello a cui abbiamo accennato nell'introduzione con il nome di priamel. Come detto, la priamel

ha fatto il suo ingresso negli studi classici e retorici solo al principio del secolo scorso; prima di allora, il termine<sup>17</sup> era riferito ad un genere minore di poesia composto in ambito germanico tra il dodicesimo e il sedicesimo secolo. Per quanto riguarda il nostro oggetto, questa figura dalle molteplici possibilità espressive<sup>18</sup> consiste nell'elencare tre o più elementi e nel focalizzare la propria preferenza su uno di questi (nelle forme: non *A*, non *B*, ma *C*; oppure: c'è chi preferisce *A*, chi *B*, io preferisco *C*). Gli elementi tra cui si compie la scelta possono appartenere sia al medesimo campo semantico che a campi differenti. Il più famoso esempio di priamel che si può ricordare è senza dubbio l'inizio del frammento 16 di Saffo:

«Alcuni dicono che sulla terra nera la cosa più bella sia un esercito di cavalieri, altri di fanti, altri di navi, io invece ciò di cui uno è innamorato»<sup>19</sup>

Come si vede, la poetessa elenca tre elementi che afferiscono alla sfera militare prima di dichiarare di preferire l'amore alla guerra. Questo è senza dubbio il tipo di priamel più frequente nella poesia classica, ma non mancano numerosi esempi anche nella lirica medievale. In quest'ultimo ambito, poi, è particolarmente frequente che la priamel si confonda con il *plazer*, microgenere della letteratura romanza in cui si elencano cose o situazioni piacevoli ma in cui, a differenza della priamel, non vi è un'opposizione tra questi elementi e quello (o quelli) su cui verte la scelta dell'io lirico.<sup>20</sup> C'è però una forma di priamel impiegata da Jordi, ereditata dai trovatori, che circoscrive l'enumerazione a due soli elementi (preferisco *A* piuttosto che *B*) e che chiameremo, per dovere di precisione, priamel abbreviata. Di quest'ultima si contano oltre un centinaio di esempi nella lirica occitana; si pensi a Giraut de Bornelh, che dichiara:

Bel'amia, plus querria  
que-m consentissetz  
quez un jorn vos clames mia  
c'Arle ni Belcaire!

(P.-C. 242.18, vv. 64-67)

17. 'Priamel' è una forma germanizzata del latino *preambolum*, e, sebbene abbia oscillato tra genere neutro e femminile, quest'ultimo ha prevalso.

18. Si rimanda a Race (1982) per l'analisi dettagliata della priamel in tutte le sue manifestazioni.

19. Saffo, *Poesie*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano 1987, p. 107.

20. A questo proposito, cf. Giunta (2005: 10-15).

L'autore catalano ricorre a due priamel abbreviate, che presentano una precisa caratteristica: in entrambi i casi, infatti, alla priamel abbreviata si uniscono alcune brevi comparazioni, che rendono la struttura dei versi piuttosto complessa. Riportiamo di seguito i due esempi:

Certes, bé say que-m valgra més morir,  
com féch sent Peyr-o sent Johan Batista,  
a cruzel mort, qu-en aycest punt venir  
de veure tal cerimònia trista, /...  
(*Rialc*, 164.15, Fratta 2005: 75)

Valguera'm mays, cert, que servís de coch  
lay e-ls inferns, e sofrís cest turmén,  
que no servir dona desconoysén  
e qu-eu visqués atant com féch Enoch; /...  
(*Rialc* 164.7, Fratta 2005: 134)

Nel primo caso, l'io lirico dichiara di preferire una morte crudele, quale quella toccata a San Pietro e a San Giovanni Battista, piuttosto che assistere a «tal cerimònia trista», ossia alla cerimonia di commiato dalla donna amata. Questa priamel abbreviata può, quindi, essere rappresentata mediante il seguente schema:

*Preferirei A = Co piuttosto che B*

dove *A* è l'opzione scelta dell'io poetico, il «morir a cruzel mort», *Co* è la comparazione, «com féch sent Peyr-o sent Johan Batista», e *B* corrisponde all'opzione rifiutata, «veure tal cerimònia trista». Nel secondo caso la preferenza va ad una vita da cuoco nell'inferno e ai tormenti che ne conseguono, a discapito del *servicium amoris* verso una donna irricoscente e di una vita lunga come quella del personaggio biblico, proverbialmente longevo, Enoch. Lo schema provvisorio che se ne potrebbe dedurre è il seguente:

*Preferirei A e B piuttosto che C e D = Co*

dove *A* e *B* costituiscono le opzioni scelte dall'io lirico, «servís de coch lay e-ls inferns, e sofrís cest turmén»; *C* e *D* rappresentano le opzioni rifiutate, «servir dona desconoysén e qu-eu visqués atant»; e *Co* la comparazione, «com féch Enoch». Lo schema è, come si diceva, provvisorio, in quanto, a ben vedere, gli elementi che

costituiscono i due termini della priamel abbreviata vanno ridotti a due soli, perché nel primo caso *A* e *B* formano una sorta di endiadi, che corrisponde a 'soffrire i tormenti di una vita da cuoco nell'inferno', e nel secondo, *C* e *D* sono due elementi coordinati, l'assenza di uno dei quali invaliderebbe la presenza dell'altro: vivere a lungo quanto Enoch non è in sé un'opzione ricusabile, ma lo diventa qualora si sia costretti a servire, per la stessa durata, una donna ingrata. Uno schema in qualche modo più corretto potrebbe essere il seguente:

*Preferirei (A+B) piuttosto che (C+D = Co)*

Si può facilmente notare come queste priamel abbreviate con comparazioni siano contigue al meccanismo retorico dell'iperbole e, in particolare nel secondo caso, dell'*adynaton*. La scelta dell'io lirico verte, in entrambi i casi, «sul male minore», allontanando queste priamel dai *plazers* e avvicinandole, semmai, all'elencazione di dispiaceri propria dell'*enuig*. Guardando, tuttavia, al corpus poetico di Jordi, si comprende che questi ultimi esempi di priamel abbreviate rappresentano semplicemente una diversa realizzazione formale delle automaledizioni, a cui abbiamo accennato sopra, che sono presentate invece sotto forma di vere e proprie iperboli. In più di un componimento, infatti, l'io lirico prega Dio che gli infligga ogni sorta di sciagura nel caso in cui la donna che ama non creda al suo amore. Ad esempio, si leggano le ultime due *coblas* e la *tornada* di *Tant són li mals que-m fay soffrir*:

Si no us dich ver, que prech a Dieu  
que de tals crims si-acusatz,  
d'on prenda mort apedregatz  
per mans d'un malestruch jusieu,  
sí que planguts de mon martir  
no sia pas per nulha gen,  
ans me maldiguen cruselmén  
e-n me fas vinguen scupir.

Si no us dich ver, qu-ans de ma fi  
ab ira fort me desesper,  
e l'arm-e-l cors ab Luciffer  
dimonis mil porten prop sí;  
e mays no-m pusquen sabollir,  
ans per tostemps haja turmén,  
e no trop amich ne parén  
que-m vulhen bé, sinó mal dir.

Castells d'onor, prech Déu m'asir  
e tot li san, si coralmén  
no us suy fis e leyal servén,  
que us vulh amar ses deffalhir.

(*Rialc* 164.16, Fratta 2005: 53)

O i versi che concludono il componimento *Sovint sospir, dona, per vós de luny*, con il loro vigore espressivo:

Reyna d'onor, heu suy en tota part,  
o vius o mortz, vostres en tota guisa,  
e prech a Dieu que ja de mal no-m guart,  
s-ieu part l'amor c-ay ins mon cor asisa.

(*Rialc* 164.15, Fratta 2005: 76)

Le priamel abbreviate che abbiamo letto non presentano alcuna preghiera a Dio, ma esprimono, in una forma differente, lo stesso concetto di tutti i versi fin qui citati: all'infelicità in amore l'io lirico preferirebbe sempre le pene dell'inferno.

L'evocazione di figure e personaggi tratti dalla Bibbia all'interno delle automaledizioni, ossia in un contesto in cui le esperienze di vita (e di morte) dei santi e dei profeti vengono presentate come le peggiori eventualità in cui può incorrere l'io lirico, tradisce forse una certa ambiguità nel ricorso all'elemento religioso, non priva, in un contesto prettamente laico come la poesia amorosa, di un qualche intento giocosamente provocatorio. Si consideri inoltre il fatto che Jordi impiega anche un paragone iperbolico in *Jus lo front*, precisamente al v. 15, dove dichiara che, quando si trova dinanzi al *cors* della donna amata, «màs que Déu lo contemple». Il verbo *contemplar* che, nel suo ventaglio di significati, ha una valenza principalmente religiosa, viene qui accostato a un elemento profano come il corpo della donna, per di più attraverso una dichiarata opposizione tra questo e Dio, che nel paragone iperbolico risulta essere meno meritevole di contemplazione.

Nella tabella riportata di seguito è possibile osservare la distribuzione delle trentasei comparazioni impiegate da Jordi de Sant Jordi, alle quali abbiamo aggiunto le quattro comparazioni-citazioni inserite nella *Passio amoris*.<sup>21</sup> I numeri romani

---

21. Vv. 19-20 (cf. i vv. 8-9 del componimento anonimo *Axi cant es en muntanya deserta*, *Rialc* 0.6, Riquer 1950: 304); v. 32 (cf. Arnaut de Marueilh, *Aissi cum cel c'am'e non es amaz*, P.-C. 30.3); vv. 50-51 (cf. Rigaut de



corrispondono all'ordinamento delle poesie in base ai criteri formali e tematici applicati da Riquer-Badia 1984: 87-88 e ripresi da Fratta 2005.

	Comparazioni in senso stretto	<i>Axi com</i> <i>cell</i>	Paragoni iperbolici	Priamel abbreviate	Totale
I					-
II	2		1		3
III	3				3
IV	3			1	4
V	4	1			5
VI	1				1
VII		1	1		2
VIII					-
IX	6		5		11
X	1	1	1	1	4
XI					-
XII					-
XIII	2				2
XIV					-
XV			1		1
XVI					-
XVII					-
XVIII	3	1			4

ORIANA SCARPATI  
*Università di Messina*

### BIBLIOGRAFIA

- ARAMON I SERRA, R. (1938) *Cançoners dels Masdovelles*, Barcelona.
- ARCHER, R. (1985) *The Pervasive Image: The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam-Philadelphia.
- [ARNAUT DE MARUELH] (1935) *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Marueil*, éd. par R. C. Johnston, Paris.

---

Berbezilh, *Atressi con l'orifanz*, P.-C. 421.2); vv. 119-120 (cf. Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, P.-C. 70.43); vv. 139-140 (citazione non identificata).

- BECCARIA, G. L. (1994) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino.
- [BERNART DE VENTADORN] C. APPEL (1915) *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle.
- BERTINETTO, P. M. (1977) «On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor», *Italian Linguistics*, 4, pp. 7-85.
- (1979) «Come vi pare». *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, dins F. Albano Leoni e M. R. Pigliasco, a cura di, *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (Pisa 1976)*, Roma, pp. 131-170.
- [BERTOLOME ZORZI] (1883) E. LEVY, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle.
- BOHIGAS, P. (1985) *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona.
- BROOKE-ROSE, C. (1958) *A Grammar of a Metaphor*, London.
- [CERCAMON], *Il trovatore Cercamon*, a cura di V. Tortoreto, Modena.
- [CONTESSA DA DIA] (1991) A. RIEGER, *Trobairitz*, Tübingen.
- CURTJUS, E. R. (1948) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
- DCVB(1930-1962) A. M. ALCOVER i F. de B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, 10 voll.
- [ELIAS CAIREL] (2004) *Il trovatore Elias Cairel*, a cura di G. Lachin, Modena.
- [FRANCESC DE LA VIA] (1997) *Obres*, a cura d'A. Pacheco, Barcelona.
- FARAL, E. (1923) *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- [ANDREU FEBRER] (1951) *Poesies*, a cura de M. de Riquer, Barcelona.
- [FRANCESC FERRER] (1989) *Obra completa*, a cura de J. Auferil, Barcelona.
- [FOLQUET DE MARSELHA] (1999) *Poesie di Folchetto di Marsiglia*, a cura di P. Squillaciotti, Pisa.
- FERRANDO, A. (1983) *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València.
- FRATTA, A. (1992) «Jordi de Sant Jordi e i Siciliani», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 17, pp. 17-21.
- (2000) «Per una rilettura di *Jus lo front* di Jordi de Sant Jordi», *Estudis Romànics*, 22, pp. 177-195.
- [GAUCELM FAIDIT] (1965) J. MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris.
- GIUNTA, C. (2005) *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna.
- [GIRAUT DE BORNELH] (1910-1955) A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Troubadors Giraut de Bornelh*, 2 vol., Halle.
- [GUILLEM ADEMAR] (1951) *Poesies du troubadour Guilhem Adémar*, éd. par K. Almqvist, Uppsala.

- [GUILLEM AUGIER NOVELLA] (1986) *Il trovatore Guillem Augier Novella*, a cura di M. Calzolari, Modena.
- HENRY, A. (1975) *Metonimia e metafora*, trad. it. di P. M. Bertinetto, Torino.
- [LLUÍS ICART] (1962) J. MOLAS, «L'obra lirica de Lluís Icart», *Estudis romànics*, 10, pp. 227-254.
- [JAUFRE RUDEL] (1985) *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a cura di G. Chiarini, L'Aquila.
- [JORDI DE SANT JORDI] (1902) J. MASSÓ I TORRENTS, *Obres poètiques de Jordi de Sant Jordi*, Barcelona-Madrid.
- [JORDI DE SANT JORDI] (1935) *Jordi de Sant Jordi*, a cura de M. de Riquer, Barcelona.
- [JORDI DE SANT JORDI] (1955) *Jordi de Sant Jordi*, a cura de M. de Riquer, Granada.
- [JORDI DE SANT JORDI] (1984) M. de RIQUER I L. BADIA, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, caveller valencià del segle XV*, València.
- [JORDI DE SANT JORDI] (1997) *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, a cura di D. Siviero, Milano-Trento.
- [JORDI DE SANT JORDI] (2005) *Poesies*, edició crítica d'A. Fratta, Barcelona.
- LAUSBERG, H. (1969) *Elementi di retorica*, ed. it. a cura di L. Ritter Santini, Bologna.
- [AUSIÀS MARCH] (1952-1959) *Poesies*, a cura de P. Bohigas, Barcelona, rev. A. Soberanas e N. Espinàs, Barcelona 2000.
- McCALL, M. H. (1969) *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge.
- MIQUEL I PLANAS, R. (1911) *Cançoners satírics valencià*, Barcelona.
- [FRANCESC MONER] (1970) *Obres catalanes*, a cura de P. Cocozzella, Barcelona.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1994<sup>2</sup>) *Manuale di retorica*, Milano. [1988, 1<sup>a</sup> ed.]
- MURPHY, J. J. (1971) *Medieval Rhetoric: A Selected Bibliography*, Toronto.
- (1974) *Rhetoric in the Middle Ages*, University of California.
- PARRAMON I BLASCO, J. (1989) «Dos anònims relacionats amb Bernat Fenollar», dins *Miscel·lània Joan Fuster*, 1, Barcelona, pp. 77-83.
- PASINI, G. F. (1968) «Lo studio delle metafore», *Lingua e stile*, 3, pp. 71-89.
- (1972) «Dalla comparazione alla metafora», *Lingua e stile*, 3, pp. 441-469.
- P.-C. (1933) A. PILLET e H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle.
- PD (1902) E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg.
- [PEIRE MILO] (1896) C. APPEL, «Poésies provençales inédites tirées des manuscrits de l'Italie», *Revue des langues romanes*, 39, pp. 177-216.
- [PERDIGON] (1926) *Les Chansons de Perdigon*, éd. par H. J. Chaytor, Paris.

- RACE, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- Rialc (1999) *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, a cura di C. Di Girolamo, [www.rialc.unina.it](http://www.rialc.unina.it).
- [RIGAUT DE BERBEZILH] (1960) *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari.
- RIQUER, M. de (1950) «Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron en las justas de Tolosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 26, pp. 300-308.
- [SORDEL] (1954) *Le poesie*, a cura di M. Boni, Bologna.