

MEDIOEVO ROMANZO

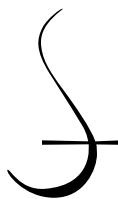
RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XLVII
(XVII DELLA IV SERIE)

FASCICOLO I



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXXIII

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 5617 del 12.12.2007

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2023 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

« MARCABRUS PER GRAN DREITURA ».
LA RIMA IN -URA TRA FORMA, IDEOLOGIA
E FORTUNA DI MARCABRUNO

1. INTRODUZIONE

Se è vero che la rima rappresenta – lo ha sottolineato Anatole Pierre Fuksas – «l'oggetto più avvincente di tutta l'intelaiatura retorica del discorso lirico, in virtù della sua qualità di luogo deputato alla sintesi massima tra spessore retorico del metro e carica semantica della parola»,¹ può rivelarsi proficuo, tenendo conto delle basi metodologiche gettate da Roberto Antonelli, ricercare in alcune serie di rimanti e nella loro selezione un qualche valore, di intensità mutabile, di intertestualità tra trovatori.² Gli accenni di interesse, sino ad oggi espressi, nei confronti dell'impiego della rima in -ura da parte di Marcabruno derivano non solo dal cupo e magmatico fonosim-

1. Cfr. A.P. FUKSAS, *Serie rimiche e intertestualità. La "donna del desiderio" dei primi trovatori*, in *La sestina* (= «Anticomoderno», II 1996), pp. 133-44, cit. a p. 133; sulla base delle rime lo studioso individuava difatti un intreccio tra Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana*, Cercamon, *Ab lo tems qe fai recheschar*, e Jaufre Rudel, *Quan lo rius de la fontana*.

2. Il rapporto tra storicità di alcune serie rimiche e condizionamento semantico di queste venne messo in luce già dal primo dei contributi dello studioso sull'argomento, e cioè R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIII 1977, pp. 20-126, a p. 58; cfr. inoltre ID., *Ripetizioni di rime, "neutralizzazione" di rimemi?*, in MR, V 1978, pp. 169-206; ID., *Metrica e testo*, in «Metrica», IV 1986, pp. 37-66, e ID., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in «Critica del testo», I 1998, pp. 177-201. Che la rima possa essere traccia di «intertestualità "debole"» è opinione di C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante: la linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 80. Essenziale inoltre A. FRATTA, *Un "groviglio" di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe*, in MR, XVIII 1993, pp. 3-30, il quale nota come il coinvolgimento di un dato tema (il *topos* dell'amante che desidera identificarsi con l'uccello messaggero che vola dalla dama) – mutuato da Peire d'Alvernhe (*Rosinhol en seu repaire*, BdT 323,23) e Raimbaut d'Aurenga (*Non chant per auzel ni per flor*, BdT 389,32) a partire da Marcabruno (*Estornel, cueill ta volada*, BdT 293,25, e *Lanquan fuelhon li boscatge*, BdT 293,28) – comporti anche l'assorbimento di serie rimiche e sintagmi complessi. Sulla scorta degli studi di Antonelli sottolinea il peso della rima (e in particolare di quella – danielina – in -erna), anche P. CANETTIERI, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996, pp. 204-19. Diverso ancora, in quanto orientato al valore semantico della terminazione, il taglio offerto dallo studio sulle terminazioni in -uc di G. BARACHINI-R. VIEL, *Valore lessicale della suffissazione «-uc» nel sistema rimico dei trovatori*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, éd. par E. BÜCHI, J.-P. CHAUVEAU et J.-M. PIERREL, Strasbourg, ELiPhi, 2016, pp. 37-48.

bolismo di questo timbro,³ ma anche dalla peculiare abilità del trovatore guascone di contrassegnare, mediante terminazione, le strutture portanti della sua poetica.⁴

Con questa prima indagine prenderò dunque in esame il ricorrere della rima in -ura all'interno di alcuni contesti significativi, nel tentativo di descrivere un sistema che renda conto dell'impiego marcato – in senso ideologico e semantico – di un espediente peculiarmente marcabruniano. La direzione diacronica di questa ricerca rende necessario assumere come data cruciale, per un confronto cronologico tra le generazioni di trovatori, il 1173, data della morte di Raimbaut d'Aurenga e *limes* dopo il quale è possibile rilevare una certa stabilità nell'uso della rima presa in esame.⁵

3. G. GUBBINI, *Il tatto e il desiderio in una querelle trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno*, in «Critica del testo», VIII 2005, pp. 281-313, nota come la ripresa della terminazione in -ura e particolari catene di rimanti permettano alla dialogicità tra il Marcabruno della pastorella e il Bernart de Ventadorn di *Be-m cuidei* (BdT 70,13) di manifestarsi grazie alla forte icasticità (e «vischiosità») dei concetti ripresi (*creatura : natura : aventura : mezura*), così individuando le tracce di «una querelle» sull'amore tra Bernart (rappresentante, per esemplificare al massimo, della «troba n'Eblo») e Marcabruno (ivi, pp. 299 e sgg.). Nota la ricorrenza della rima in -ura in una catena di testi del trovatore anche D.O. CEPRA, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici*, in «Critica del testo», III 2000, pp. 827-70, in partic. alle pp. 845 e sgg., il cui contributo verrà ripreso più avanti nell'argomentazione. Le due edizioni integrali di Marcabruno oggi disponibili sono quella di J.-M.-L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1909, e quella di S. GAUNT-R. HARVEY-L. PATERSON, *Marcabru: a Critical Edition*, Cambridge, Brewer, 2000.

4. La rima sarebbe infatti in grado di aumentare «la perentorietà del dettato rendendolo più facilmente memorabile e citabile»; cfr. GIUNTA, op. cit., p. 80. Sulla rima come «scollamento tra evento semiotico (la ripetizione dei suoni) ed evento semantico», cfr. le riflessioni di G. AGAMBEN, «Corni»: dall'anatomia alla poetica, in ID., *Categorie italiane*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 43-63, a p. 55.

5. Grazie al *Rimario trobadorico provenzale*, vol. II. *Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, a cura di P.G. BELTRAMI e S. VATTERONI, Pisa, Pacini, 1994, pp. 277-80, è possibile notare che prima di questo momento nella storia della poesia provenzale, sono soltanto dieci i trovatori che se ne servono. La morte di Raimbaut rappresenta un momento cruciale sia per il fatto di cadere in corrispondenza del periodo di massima fioritura della poesia in lingua d'oc (periodo rappresentato, per l'appunto, dalla cosiddetta generazione del 1170, di cui fanno parte, tra gli altri, Bernart de Ventadorn e Giraut de Borneill), sia per il fatto che è con Raimbaut che alcuni tratti formali (e tematici) della poesia di Marcabruno si stabilizzano nella tradizione caratterizzando, in primo luogo, il cosiddetto filone del *trobador clus*. Su questo punto essenziale L. MILONE, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco, Bressanone 1975, a cura di D. GOLDIN, Padova, Liviana, 1979, pp. 149-77. Per un regesto completo delle rime in -ura nel corpus occitano si veda invece G. SANTINI, *Rimario dei trovatori*, Roma, Nuova Cultura, 2010, pp. 691-98; un utile regesto delle possibilità di questa rima è fornito anche dal *Donatz Proensals*, su cui cfr. J.H. MARSHALL, *The Donatz Proensals' of Uc Faidit*, London-New York-Toronto, Oxford Univ. Press, 1969, pp. 239-40.

2. I “TESTI ORIENTANTI”

Per il fatto di formare una sorta di “nucleo generativo” di rime e di concentrare, insieme a queste, un messaggio ideologico determinante, tre canzoni del trovatore guascone possono essere qui definite come “orientanti”; esse sono, nella fattispecie, *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30), *Per savi:l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37) e *Aujatz de chan* (BdT 293,9).⁶

La pastorella *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30) rappresenta l'epicentro ideologico del pensiero di Marcabruno.⁷ Entro lo schema aaabaab (Frank 51:5) la rima in *-ura* occupa qui la posizione della rima “a” delle *coblas* XI e XII, al centro della porzione dialogica tra il cavaliere e la pastora, che costituisce il cuore argomentativo. Per richiamare sommariamente le coordinate dell'episodio, in questo luogo la pastora – ben piú misurata e *cortezza* del galantuomo che la adescia – ricorda al suo interlocutore di non poter unirsi a un uomo che dall'alto della sua categoria sociale si comporta in maniera folle e incresciosa nei confronti delle barriere poste dalla natura.⁸ Il messaggio si concentra nei versi delle *coblas* XI e XII (vv. 71-84):⁹

6. La rima in *-ura* compare anche in *Lanquan fuelhon li boscatge* (BdT 293,28), che si tralascerà di prendere in esame per il fatto di non aggiungere contenuti di rilievo all'analisi qui imposta.

7. Su questo testo la bibliografia è molto vasta; richiamerei almeno i fondamentali C. FANTAZZI, *Marcabru's «Pastourelle»: Courtly Love Decoded*, in «Studies in Philology», LXXI 1974, pp. 385-405 (in partic. le pp. 391-403); N. PASERO, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L'autrier jost'una sebissa»* (BdT 293,30), in «Cultura neolatina», XLIII 1983, pp. 9-25, che ha individuato nel testo i riferimenti al bersaglio polemico Guglielmo IX, poeta della *foudatz*, e infine M.L. MENEGHETTI, *Una «serrana» per Marcabru?*, in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso, Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 187-98, sulla possibile ambientazione transpirenaica delle pastorelle del trovatore. Su BdT 293,33 cfr. M. DE CONCA, *Marcabru, «Lo vers comens cant vei del fau»* (BdT 293,33), in «Lecturae tropatorum», II 2009, pp. 1-38.

8. Il testo inscenerebbe una tenzone tra i rappresentanti dei due poli del *sen* e della *folor*: sottolinea questo legame PASERO, *Pastora contro cavaliere*, cit., p. 15, la cui interpretazione è stata accolta piú o meno all'unanimità dai provenzalisti (ad es. L. LAZZERINI, *Presenze bibliche nella poesia di intertestualità in «L'autrier jost'una sebissa»*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, a cura di F. STELLA, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 459-92, a p. 485). L'opposizione tra *sen* e *foudat* da un lato, *cortesia* e *vilania* dall'altro si ha anche nel *gap Companho, farai un vers [qu'er] covinen* (BdT 183,3), su cui cfr. MILONE, art. cit., pp. 161 e 164-65. Sulla rappresentazione clericale del cavaliere respinto e sul mondo rappresentato dalla ragazza (che impersonerebbe il passato di una implicita *laudatio temporis acti*), cfr. P.G. BELTRAMI, *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020, p. 40.

9. Per il testo cfr. qui GAUNT-HARVEY-PATERSON, ed. cit., p. 375.

«Bella, tota criatura
revertei'a ssa natura.
Pareillar pareillatura
devem, eu et vos, vilaina,
a l'ombra lonc la pastura
car plus n'estaretz segura
per far pareilla dousaina».

«Don, hoc, mas segon drechura
encalz fols sa folatura,
cortes cortez'aventura,
e-l vilas ab sa vilaina,
qu'en tal luec fa senz frachura,
don om non garda mezura:
so ditz la genz cristiana».

Aprè la porzione di testo qui riportata una sentenza («Bella, tota criatura / revertei'a ssa natura») destinata, come vedremo, a largo successo.¹⁰ Ai versi terminanti in *-ura* fa da contrappunto la rima fissa in *-ana* con la ricorrenza del *mot tornat vilaina*,¹¹ che ha infatti il compito di ribadire, al quarto verso di ogni *cobla*, il paradosso della posizione della villania per sangue e per com-

10. Come argomenta A. RONCAGLIA, *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo*, in *I Cistercensi e il Lazio*. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma, 17-21 maggio 1977, Roma, Multigrafica, 1978, pp. 11-22 (in partic. a p. 17), al centro di questa massima si pone il trattato *De natura et dignitate amoris*, di Guglielmo di Saint-Thierry, composto tra il 1119 e il 1122. Per Guglielmo l'amore è infatti una continua tensione verso un bene perduto, nonché una spinta di “ritorno del simile al simile” (*De natura*, IV); cfr. anche *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. ZAMBON, 2 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2007, vol. I pp. 62-65. La massima marcabruniana è inoltre rapportabile al versicolo biblico «Sicut mater, ita et filia eius», sia al proverbio antico francese «Bon fruit vient de bonne semence»; cfr. J. MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925, num. 2318. Sulla presenza di proverbi e massime popolarieggianti all'interno del testo cfr. R.N.B. GODDARD, *Marcabru, 'Li proverbe au vilain', and the Tradition of Rustic Proverbs*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXXVIII 1987, pp. 55-70, *passim*, e W. PFEFFER, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 37-43. Sulla funzione retorica della sentenza nella lirica galloromanza cfr. R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine, 1979, pp. 45-55.

11. L'oscillazione tra le terminazioni *-aina/-ayna/-ana* nel testo sono da considerare come puramente grafiche: *cortezza vilana* è la grafia di A (adottata da Dejeanne); Na presentano invece tutte le rime in *-aina/-ayna* adottate da Appel e da Gaunt, Harvey, Paterson. Lo stesso testimone a¹ (Bernart Amoros, complemento Càmpori), preso come manoscritto base per le grafie dagli ultimi editori, presenta entrambe le forme (che gli editori stessi dichiarano di non regolarizzare); cfr. F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1986, p. 84.

portamento. Ne risulta una sapiente orchestrazione di riflessi e rovesciamenti, che mescola costantemente i poli della *cortezia* e della *vilania*.¹²

Ai rimanti in *-ura* spetta del resto la funzione di definire lo scontro di due istanze ideologiche, nelle cui orbite vengono attirati lemmi e concetti cardine in linea o in opposizione con l'*amor naturalis*, cioè *drechura* (78), *folatura* (79), *aventura* (80), *frachura* (82), *mezura* (83). La collocazione, agli estremi, dei valori positivi si contrappone qui alla posizione interna dei valori negativi, che culmina nella *vox media*, situata al centro, *aventura*; disposizione in virtù della quale è possibile accostare *drechura* e *mezura*, contro *folatura* (contrario di *mezura*) e *frachura*.¹³ Grazie alle parole-rima e ai valori che queste assumono nello svolgimento narrativo e concettuale, il discorso di Marcabruno sui valori della *cortezia/vilania*, *sen/folor*, *drechura/frachura* viene dunque processato.¹⁴

12. Si considerino, a questo proposito, i versi in cui il cavaliere cerca di convincere la ragazza sul fatto che le gentili fattezze di lei sono dovute sicuramente all'essere stata generata da una madre che doveva essere una *cortezza vilaina*, ai vv. 29-32: «Bella, per lo mieu veiaire, / cavalers fo vostre paire / qe·us engenrec en la maire / car fon cortezza vilaina»; l'espressione assume un significato peculiare, giacché lascia emergere, nella sua apparente contraddittorietà, una nota stonata all'interno del testo a cui il fruitore cortese doveva essere ben sensibile. Affermazione a cui la ragazza risponderà ribadendo la propria appartenenza 'alla stirpe della vanga e dell'aratro', vv. 36-38: «Don, tot mo ling e mon aire / vei revertir e retraire / al vezoig et a l'araire»; poco dopo il cavaliere reimpiega la stessa formula, vv. 43-46: «“Bella”, fiz m'ieiu, “gentils fada / vos faizonc cant fos nada: / fina beutat esmerad'a / e vos, cortezza vilaina [...]». Cfr. inoltre l'analisi di G.M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 99. La discussione delle possibilità di unione tra persone di ceto differente è ben cara alla trattatistica del XII secolo di matrice ovidiana e in partic. ad Andrea Cappellano, che dedica ai diversi profili ritenuti acconci all'*ars amandi* svariate pagine del *De amore*: cfr. ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. RUFFINI, Milano, Guanda, 1980, pp. 20 e sgg. Cfr. anche N. PASERO, *Il Cappellano e la pastorella. Le aporie dell'amor scortese*, in *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare*, a cura di P. GRIMALDI, Roma, Meltemi, 1999, pp. 115-22, *passim*.

13. *Sen e folia* rappresentano quindi i due “macro-concetti” a cui i rimanti appena elencati vanno richiamandosi; sulla rilevanza del v. 24 «ben conosc sen e folia», cfr. FANTAZZI, art. cit., p. 394. Cfr. inoltre L. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1975, p. 99. GUBBINI, art. cit., p. 305, nota inoltre l'importanza della parola-rima *folatura* anche in Bernart de Ventadorn, dove sarebbe decisamente importante nell'orientare il dibattito contro Marcabruno (che lo usa in tre componimenti: *Lanquan fuelhon li boscatge*, v. 43; *Per savi-l tenc*, v. 42; *Lautrier jost'una sebissa*, v. 79). Marcabruno usa questo lemma sempre in maniera marcata: la *folatura* segna infatti l'oltre, ciò che travalica il confine della *fin'amor* e approda nel falso amore e quindi caratterizza il contrario della *mezura* su cui si regola, secondo Marcabruno, l'amore puro, sfociando nella *dismizura*.

14. È attraverso le riflessioni sviluppate tramite la rima in *-ura* che Marcabruno viene recepito come “teorico della *mezura*” per eccellenza, come accade, del resto, anche in *Cortesamen vuoill comenssar* (BdT 293,15), dove la *mezura* si identifica con un *modus loquendi*, quello proprio

Il sirventese morale *Per savi-l tenc ses doptansa* risulta strettamente connesso, almeno per quel che riguarda le prime *due coblas*, a *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33). È in quest'ultimo testo, infatti, che il trovatore inaugura la polemica contro i «menut trobador bertau entrebesquill» opponendovi il proprio *trobar naturau*, così integrando in un'etichetta stilistica il concetto di *natura*.¹⁵ La rima in *-ura* suggella in *Per savi* le unità argomentative alla fine di ogni *cobla*, enfatizzando i concetti chiave veicolati dai rimanti, che sono *paraula escura* (6), *fraitura* (12), *dura* (18), *mesura* (24), *creatura* (30), *pura* (36), *folatura* (42), *dreitura* (48), *tafura* (54), *aventura* (60), *aventura* (62).

La *paraula escura* con cui si chiude la prima *cobla* ferma nella memoria una dichiarazione cruciale che consiste, di fatto, nel riconoscimento della propria oscurità in ottemperanza all'espressione di un messaggio etico morale.¹⁶ Per questo ben preciso motivo, sottolinea Marcabruno, chi riesce a *devinar* il suo *chan* – tanto oscuro da mettere allo sbaraglio persino chi lo ha prodotto («qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir paraula escura», come afferma ai vv. 5-6) – dovrà essere ritenuto “savio”.¹⁷ Riporto qui estesamente la seconda *cobla* (vv. 7-12):

Trobador, ab sen d'enfanssa,
movon als pros atahina
e tornon a disciplina
so que veritaz autreia,
e fant los motz, per esmanssa,
entrebeschatz de fraichura.

All'interno dell'espressione *entrebeschatz de fraitura*, il rimante *fraitura* assume un significato tecnico, sicuramente recepito dai contemporanei come indi-

del codice cortese: «Mesura es de gent parlar / e cortesia es d'amar» (vv. 19-20); cfr. A. RONCAGLIA, «Cortesamen vuoill comenssar», in «Rivista di cultura classica e medioevale», VII 1965, pp. 948-61, *passim*.

15. Su questo punto, e in particolare sui legami tra il *trobar naturau* e l'*amor naturalis*, si vedano le considerazioni di M. ZINK, *Les troubadours: une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2007, pp. 125-39 (in partic. le pp. 137-38).

16. Importanti considerazioni su questo testo sono espresse da F. ZAMBON, *Il fiore inverso. I poeti del «trobar clus»*, Milano, Luni, 2021, pp. 32 e sgg.

17. L'*obscuritas* marcabruniana si avvicina difatti alla parola – semanticamente densa di significati da ricercare sotto la lettera – del discorso allegorico e della Sacra Scrittura, che per essere compresa a fondo necessita dell'attenzione di chi legge o ascolta. Fondamentali su questo punto C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 100-13, e F. ZAMBON, «Trobar clus» e oscurità delle scritture, in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, a cura di G. LACHIN e F. ZAMBON, Trento, Univ. di Trento, 2004, pp. 91-102, *passim*.

catore etico e stilistico insieme.¹⁸ *Per savi* segna insomma una svolta decisiva nel dibattito sullo stile, preparando il terreno al dibattito poetico che vedrà fronteggiarsi le categorie del *frag* (*frachura*) e dell'*entiers*, per legare indissolubilmente le caratteristiche estetiche della poesia alla dimensione etico-morale.

Secondo il testo ricostruito da Aurelio Roncaglia nel 1957 – che assumo in questo caso a edizione di riferimento –,¹⁹ in *Aujatz de chan* le rime in *-ura* formano dei distici a cui seguono altri distici di rime in *-aire* all'interno di *coblas* di quattro versi ciascuna.²⁰ *L'incipit* è a sua volta, dopo quello di *Per savi*, una lezione di poetica in cui Marcabruno parafrasa il concetto di *trobar naturau* (che indica lo 'schietto poetare', in quanto 'aderente al vero')²¹ di *Lo vers comens quan vei del fau* con il sintagma *entensa pura*.²² Cito qui i primi quattro versi:

18. È indubbio, quindi, che le categorie del *frag* e dell'*entiers* vadano intese «non solo in senso tecnico-artistico, ma anche e soprattutto in senso morale»; cfr. A. RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Lo vers comens quan vei del fau*», in «Cultura neolatina», XI 1951, pp. 25-48, a p. 38. Il lemma significa letteralmente la 'spezzatura' e indica lo slegamento della cosa dal suo valore, dalla sua verità; dunque l'inganno. *Fraitura* è usato da Marcabruno in tutti e tre i testi orientanti (*BdT* 293,9,32; *BdT* 293,30,82; *BdT* 293,37,12). In tutto il *corpus* lirico trobadorico si individuano ventinove casi in cui la coppia *fraitura/frachura* compare in rima, di cui solo otto prima del 1173. Prima del 1173 solo cinque trovatori, compreso Marcabruno, impiegano questo rimema, per un totale di otto occorrenze (3 in Marcabruno): Gaucelm Faidit in ben due testi: *BdT* 167,2,56 e *BdT* 167,39,55; Peire d'Alvernhe in *Bel m'es quan la roza floris*, *BdT* 323,7,14 (testo molto marcabruniano); Peire Rogiers, *BdT* 356,2,33, e Raimbaut d'Aurenga, *Ar m'er tal un vers a faire*, *BdT* 389,13,2 (in posizione molto esposta, al v. 2, inaugura la serie di rime in *-ura* nella canzone). *Frag* e *entiers* si contrappongono in *Doas cuidas a-i compaigner* (*BdT* 293,19), nel *gap* di Peire d'Alvernhe, *Sobre-l vieill trobar e-l novel* (*BdT* 323,24), e nella risposta a questi da parte di Bernart Marti, *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6). Sul concetto di *entiers* come *integritas* «spirituale e stilistica», cfr. anche PEIRE D'ALVERNHA, *Liriche*, a cura di A. DEL MONTE, Torino, Loescher-Chiantore, 1955, p. 113. Sposo a pieno, infine, la proposta di C. BOLOGNA, *Orazio e l'«ars poetica» dei primi trovatori*, in «Critica del testo», X 2007, pp. 174-99, a p. 183, di ricondurre l'*entiers* alle categorie etico-estetiche dell'*unum* e del *totum* oraziani.

19. A. RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Aujatz de chan*» (*BdT* 293,9), in «Cultura neolatina», XVII 1957, pp. 20-48. Tra i lavori dedicati dallo studioso al trovatore cfr. ID., *Marcabruno*, «*Lo vers comens*», cit.; ID., *Marcabruno*, «*Al departir del brau tempier*», in «Cultura neolatina», XIII 1953, pp. 5-33; ID., «*Cortesamen vuoill comensar*», cit., e ID., *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. SEGRE, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 201-54.

20. La rima in *-aire* è altrettanto caratteristica all'interno del *corpus* di Marcabruno e, in virtù di questo fatto, particolarmente recepita dai suoi imitatori formali (ad esempio, Bernart Marti).

21. RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Lo vers comens*», cit., pp. 29-32.

22. RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Aujatz de chan*», cit., p. 29.

Aujatz de chan, com enans'e meillura,
e Marcabrus, segon s'entensa pura,
sap la razon e-l vers lassar e faire
si que autr'om no l'ne pot un mot traire.

L'attacco si distingue per l'alta concentrazione di motivi di carattere topico per Marcabruno; nella struttura retorica essi risultano particolarmente congeniali, dunque, a "impressionare" la memoria dei fruitori del testo. Insieme alla dichiarazione metapoetica, si distingue senza dubbio l'appello al pubblico, tramite l'imperativo «Aujatz» (accostabile ad esempio al reiterato «Escoutatz!» di *Dire vos vuoill ses doptanssa*, *BdT* 293,18), da ricondurre non solo alla «tradizione giullaresca», ma anche alla «solennità profetica» della *Bibbia*;²³ si aggiunge a questi espedienti l'*auto-nominatio*, vera e propria «cifra della sua poesia, tale da colpire i suoi contemporanei e seguaci».²⁴ Ai tre moduli marcabruniani individuati da Roncaglia la presenza della rima in *-ura* può essere aggiunta quale segno altrettanto distintivo per demarcare i passaggi di impronta morale.²⁵

Tra i rimanti degni di nota figura inoltre, al v. 14, il raro *peintura*, su cui si tornerà più avanti: basti intanto notare che, su sole quattro occorrenze all'interno del *corpus* trobadorico precedente al 1173, esso è rappresentato ben tre volte da Marcabruno (si trova due volte in *Aujatz de chan*, visto che un'altra occorrenza si trova al v. 34, e una volta nella pastorella, v. 89: «que tals bad'en la peintura / qu'autre n'espera la mana») e una volta da Bernart Marti, *Amar dei* (*BdT* 63,1), vv. 10-13 («Dunc dompnei / color en peintura / mas be vei / en plan ma rancura»);²⁶ complessivamente, *peintura* (conside-

23. Ivi, p. 27. Su *BdT* 293,18, cfr. S. MARCENARO, *Marcabru*, «*Dire vos vuoill ses doptanssa*» (*BdT* 293,18), in «Lecturae trobatorum», X 2017, pp. 1-38.

24. Sebbene più spesso essa si trovi in chiusura di componimento; cfr. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La firma del poeta. Un sondaggio sull'«autonominatio» nella lirica dei trovatori*, in EAD., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 95-104, in partic. alle pp. 97-99 (cit. a p. 97).

25. Si noti che anche l'ultima *cobla* di *Aujatz* reca un modulo piuttosto frequente nel trovatore guascone, cioè la battaglia allegorica dei vizi e delle virtù, che si trova anche in *Empeaire, per vostre pretz*, *BdT* 293,23,19-20: «Avoleza porta la clau / e geta proez'en issil», e in *Bel m'es quan la rana chanta*, *BdT* 293,11,9-24: «Non aus so que m'atalenta / dir d'una gen que s fai cusca / cui malvestatz franh e frusca / qu'entre mil no-n trueb quaranta / de cells cui proeza ama», ecc.); cfr. D. SCHELUDKO, *Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors. Allegorische Darstellungen des Kampfes der Tugenden und der Laster*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLIV 1943, pp. 22-45. Su questo aspetto cfr. anche M. MANCINI, *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, in ID., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 107-31 (in partic. le pp. 108-9 e, sull'immagine del "castello assediato" attorno a cui si svolge la battaglia tra forze del bene e forze del male, le pp. 119 e sgg.).

26. *Badar a la peintura o ves la peintura o en la peintura*, rileva Roncaglia, è espressione prover-

rando anche le varianti grafiche), compare in soli otto testi del *corpus* lirico trobadorico, per un totale di undici occorrenze che mi proporrò di indagare in questa sede. Il lemma denota il tema dell'inganno in amore (la vana apparenza), il cosmetico femminile (a sua volta ingannevole, in quanto artificio che corrompe il naturale aspetto di una donna), oppure il tema ecfrastico della donna o di Amore (tema sviluppato da Giacomo da Lentini e Guittone). Dopo la generazione centrale dei trovatori questo rimante conferma la sua rarità, comparando solo in quattro trovatori, per un totale di cinque occorrenze: una in un testo di paternità discussa, cioè *Ara quan l'ivern nos laissa* (BdT 173,1a,54), due in Monge de Montaudon (BdT 305,7, 35 e 72), una in Simon Doria, *N'Albert, chauçeç la cal mais vos plairia* (BdT 436,2, 34), in contesto marcato, visto che viene fatta rimare con *paraula iscura* (v. 36), e infine una in Folchetto di Marsiglia, in uno dei suoi testi più diffusi, cioè *Sitot me soi a tart apercebutz* (BdT 155,21,35).

3. LE RIME IN -URA PRIMA DEL 1173

Contribuisce a stringere sensibilmente il nome di Marcabruno intorno al timbro rimico in *-ura* – segnalandone quasi una sorta di “*senhal* fonosimbolico” – il trovatore Peire d'Alvernhe, particolarmente sensibile – come si evince dai perfidi ritratti della galleria satirica *Chantarai d'agestz trobadors* (BdT 323,11), dove le caratteristiche dei colleghi sono bersagliate attraverso l'imitazione di rime proprie di ciascuno – alla questione rimica quale elemento identificativo di una poetica.

È noto come alcuni componimenti di Peire si distinguano per tono e stile fortemente marcabruniani, «spia che la lezione del grande trovatore, morto pochissimi anni prima, doveva essere al centro della meditazione dei circoli culturali attivi attorno alla metà del XII secolo». ²⁷ Tra questi rientra

biale in Marcabruno (proverbio legato, in particolare, alla cattiva reputazione delle immagini religiose e al dibattito cistercense, proprio di questi anni, sulla «liceità delle pitture nelle chiese»); cfr. RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Aujatz de chan*», cit., p. 34. Cfr. inoltre F. BEGGIATO, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984, p. 61. Traducendo «vagheggio un'immagine colorata», Lucia Lazzarini ha collegato la presenza di questo sostantivo al motivo della pazzia (che abbiamo visto ben presente in *Companho per companhia*), a cui alluderebbero anche i vv. 28-29, «L'aer correi, / quesc om folatura», cioè ‘frusti l'aria, chi è folle’ e dunque ponendo in stretto rapporto lo squilibrio psichico con il motivo del *correiar l'aer*, diffuso in più testi del dominio romanzo; cfr. L. LAZZERINI, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I parte)*, in MR, XVIII 1993, pp. 153-205, alle pp. 154-62.

²⁷ Si ipotizza che Marcabruno sia morto intorno al 1150; cfr. S. GUIDA-G. LARGHI, *Dizionario Biografico dei Trovatori* (= DBT), Modena, Mucchi, 2014, p. 376a (da cui la cit.).

certamente il sirventese *Bel m'es, quan la roza floris* (BdT 323,7) – composto verosimilmente prima del 1158, in quanto dedicato a Sancho II di Castiglia, deceduto in quell'anno –, ²⁸ che assume a propria cifra due argomenti trattati da Marcabruno in *Pus mos coratges s'es clarzitz* (BdT 293,40), ossia la crociata in Spagna e la polemica nei confronti dell'amore carnale. ²⁹

All'interno dello schema rimico di *Bel m'es* – rappresentato dalla formula abcbdce (Frank 793:1), dove la terminazione in *-ura* caratterizza la rima “c” – l'allusione a Marcabruno parrebbe manifestarsi, in particolare, nella ripresa marcata della categoria di *fraitura*, ai vv. 12-13: «per l'emperador me dol / c'a moutas gens fai fraitura». L'espressione «far fraitura» ricorre infatti nella pastorella (BdT 293,30,83): «En tal loc fai sens fraitura / on hom non garda mezura», e in *Aujatz de chan* (v. 30): «S'aquest n'Anfos fai contenesa dura / ni envas mi fai semblan de fraitura», mentre il concetto di per sé richiama alla memoria la definizione di *frag* (a cui, all'interno di *Sobre-l viell trobar e-l novel*, BdT 323,15, si contrappone *l'entiers*). ³⁰ L'insieme delle rime in *-ura* e delle rime in *-ansa* all'interno di *Bel m'es* echeggia inoltre l'orchestrazione degli stessi suoni rimici di *Per savi-l tenc ses doptansa* (BdT 293,37). Ma è la stanza finale a offrire, a mio avviso, la prova più dirimente del rapporto di imitazione-riproposizione del modello all'interno di questo testo, stavolta tramite la menzione diretta (vv. 36-42): ³¹

Chantadors, lo vers vos fenis:
aprendetz la comensansa.
Marcabrus per gran dreitura
trobet d'altretal semblansa,
e tengon lo tug per fol,
qi no conois *sa natura*,
e no ill membr', e per qe s nais. ³²

Da un punto di vista puramente retorico, la *nominatio* non può trovarsi in contesto migliore che nell'incisiva chiusa di componimento, accostato a un suo “rimante simbolo”, quasi con una sorta di formula epitetica: «*Marcabrus*

28. Ivi. Cfr. inoltre PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, a cura di A. FRATTA, Manziana, Vecchiarelli, 1996, p. xiv, e GUBBINI, art. cit., p. 309, che definisce il testo come «anteriore alla “svolta bernardiana” di Peire (rappresentata dalla canzone *Ab fina ioia*)».

29. Il testo risulta slegato al suo interno, giacché la prima parte magnifica Sancho III, mentre le ultime *coblas* contengono dei riferimenti ai «distruttori del *ioi del segle*» e ai «sostenitori dell'amor volatgier» (cfr. Fratta in PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, cit., p. 24).

30. Per i paralleli in questione cfr. anche RONCAGLIA, *Marcabruno*, «*Aujatz de chan*», cit., p. 38.

31. Il testo di riferimento è Fratta in PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, cit., p. 28.

32. Per la traduzione cfr. BELTRAMI, op. cit., p. 39.

per gran dreitura». ³³ In difesa degli ideali più puri della *fin'amors* e contro i trovatori della scuola d'Ebolo, Peire esplicita qui di schierarsi dalla stessa parte di Marcabruno, considerato pazzo da coloro che sono «incapaci di recepire i richiami ideali e spirituali contenuti nella poesia del trovatore guascone». ³⁴

Un altro confronto interno alla produzione di Peire potrà forse convalidare l'ipotesi di un condizionamento polidirezionale tra rime, contesti e temi. La rima in *-ura* compare difatti anche nella seconda parte di *Rosinhol, en seu repaire* (BdT 323,23), romanza in versi articolata in due discorsi che gli amanti si scambiano per tramite dell'usignolo che fa da messaggero; qui, nella seconda parte (con il discorso della donna), vengono selezionate le rime *vostra parladura* 67 : *cura* 70 : *segura* 77 : *rancura* 80 : *creatura* 87 : *trasfigura* 90 : *tortura* 97 : *freidura* 100 : *meillura* 107 : *aura* 110 : *mezura* 117 : *bon'aventura* 120 (*parladura* è rimante rarissimo che Peire inserisce nella tradizione). ³⁵ Il richiamo tematico allo stornello o all'usignolo che vola dall'amata (variazione sul tema dell'amore di lontano), caratterizzante alcuni testi del trovatore

33. Per *gran dreitura* o, meglio, «*segon dreitura*», è anche, si badi, la formula che in *Lautrier jost'una sebissa* apriva la sentenza conclusiva della pastora, ossia l'affermazione su cui si reggeva lo scontro tra i due personaggi – tra *folia e sen* – nel momento del ripristino della legge naturale, esplicita mediante la legge dell'accoppiamento «fra entità e persone compatibili *naturaliter*» (PASERO, *Pastora contro cavaliere*, cit., p. 15). Il significato di *dreitura* è 'diritto' in senso di 'giustizia' o 'legittimità'. È un rimante più diffuso degli altri due. Prima del 1173, oltre che in *Lautrier jost'una sebissa* e in *Aujatz de chan* lo ritroviamo altre sei volte: in Gaucelm Faïdit (BdT 167,52,44 e BdT 167,39,15), in Giraut de Borneill (BdT 242,23,12), in Peire d'Alverne, *Bel m'es quan la roza floris* (BdT 323,7,20 e 38 = dove viene nominato Marcabru), in Peire Rogiers (BdT 356,1,17) e in Raimbaut d'Aurenga, *Ar m'er tal un vers a faire* (BdT 389,13,39). Dopo il 1173 si afferma come uno dei rimanti più diffusi della serie, con ben 55 occorrenze. Più raramente *dreitura* ricorre, come in *Lautrier jost'una sebissa* (v. 78), in senso avverbiale, cioè accompagnato da una preposizione (*segon*). Altrettanto significativa l'espressione *per dreitura*, che compare in Peire d'Alverne, accanto al nome di Marcabruno, come vedremo tra poco (*Bel m'es quan la roza*, v. 38: «Marcabrus per gran dreitura»). Dopo il 1173 l'espressione *segon dreitura* compare solo in Lanfranc Cigala, *Amics Simon, si-us platz, vostra semblansa (partimen)*, BdT 282,1b), v. 45; per *dreitura* sembra essere più frequente, ma limitata comunque a sei trovatori che la impiegano in punta di verso: Pons Santolh de Toloza, *Marritz cum homs mal sabens ab frachura (planh)* per Guilhem de Montanhagol; BdT 380,1), v. 25; Guiraut Riquier, *D'Astarac venia* (pastorella; BdT 248,22), v. 52; Aimeric de Peguillan, *S'eu anc chantei alegres ni jauzens (planh)*; BdT 10,48), v. 52; Arnaut de Maroill, *Franquez' e noirmens* (BdT 30,13), v. 40; Bertran Carbonel, *Moutas de vetz pensa hom de far be* (BdT 82,11), v. 8; Guillem de l'Olivier d'Arle, *Cobes e larcs aug cals tot jorn reprendre (cobla)*; BdT 246,15), v. 9.

34. GUBBINI, art. cit., p. 309.

35. Lo schema prevede anche la presenza significativa della rima in *-aire*, della quale si è già sottolineata la possibile ascendenza marcabruniana (*Aujatz de chan*) *supra*, n. 20.

guascone, ³⁶ porta con sé un elemento formale che viene percepito evidentemente come tipico dello stesso.

Di poco più giovane, Bernart Marti è stato a lungo fatto rientrare convenzionalmente tra i trovatori seguaci di Marcabruno; ³⁷ ciononostante, la posizione di Bernart sull'amore risulta essere molto più morbida rispetto alle punte di moralismo del predecessore. ³⁸ In *Amar dei* (BdT 63,1), canzone costituita da sette *coblas unissonans*, la rima in *-ura* compare significativamente insieme alla rima in *-ana* all'interno dello schema unico ababcdeef (Frank 435:1, dove “b” è *-ura* e “c” è *-ana*). ³⁹ Come già notava Hoepffner, la forma della canzone è complicata dalla compresenza di versi di tre, cinque e sette sillabe, a cui si aggiunge la predominanza delle rime femminili, fatto che rende ancora più stringente il confronto con Marcabruno, la cui predisposizione a combinare versi di lunghezza differente è osservabile a partire da testi come *Estornel, cueill ta volada* (BdT 293,25), *Ges l'estornels no-n s'ublida* (BdT 293,26) e *Soudadier, per cui es jovens* (BdT 293,44). ⁴⁰ Quanto ai rimanti in *-ura*, in *Amar dei* è possibile isolare la catena *mezura* 2 : *verdura* 4 : *peintura* 11 : *rancura* 12 : *forfaitura* 20 : *escura* 22 : *folatura* 29 : *peitura* 31 : *tortura* 38 : *meillura* 40 : *segura* 47 : *pura* 49 : *dura* 56 : *mezura* 58, con il rimante *mezura* (vv. 2 e 58) che incornicia significativamente la serie. Tra i lemmi prescelti si distinguono inoltre, per l'alto tasso di “marcabrunismo tecnico”, *peintura*, *escura*, *folatura*. ⁴¹

36. Si vedano ad esempio *Estornel, cueill ta volada* e *Ges l'estornels non s'oblida*; cfr. FRATTA, *Un “groviglio” di voci*, cit., *passim*, riprendendo PEIRE D'ALVERNHA, *Liriche*, ed. cit., p. 24.

37. Insieme ad altri cinque trovatori: Cercamon, Alegret, Uc de l'Escura, Bernart de Venzac e Gavaudan. Responsabili dell'associazione di Bernart al magistero marcabruniano le affermazioni inserite nello studio preliminare all'edizione da E. HOEPFFNER, *Le troubadour Bernart Marti*, in «Romania», LIII 1927, pp. 103-50, alle pp. 130 e sgg., pur non senza alcune differenze (ivi, pp. 145-46).

38. Per Bernart Marti Marcabruno è «un modello stilistico, soprattutto formale e lessicale, e una *autoritas* escatologica, ma non un maestro *tout court*»: cfr. S.M. CINGOLANI, «*Farai un vers ab son novellh*». Note sulle relazioni letterarie del trovatore Bernart Marti, in *Studi provenzali e francesi* 86/87, a cura di G. TAVANI e L. ROSSI, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 45-63, alle pp. 46-47. Cfr. inoltre BEGGIATO, op. cit., p. 25, e P. CHERCHI, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzati*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 30.

39. Il dato è dirimente se si tiene conto del fatto che l'unico altro testo che prima del 1173 presenti entrambe le rime è del dichiaratamente marcabruniano Marcoat, *Una ren os dirai En Serra* (BdT 294,2), con cui però non sono istituibili dei confronti tematici significativi (trattasi di quattro rimanti all'interno di *coblas doblas*; la canzone prosegue poi con tre *coblas unissonans* a rime differenti); cfr. R. VIEL, *Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, Paris, Champion, 2011, p. 119.

40. Cfr. HOEPFFNER, art. cit., p. 114.

41. La serie rimica andrà confrontata con i rimanti della pastorella di Marcabruno (BdT

Raffinando l'indagine è possibile del resto toccare con mano la rarità di *peintura*, che prima del 1173 ricorre soltanto qui e in due testi di Marcabruno (*Auiatz de chan*, *BdT* 293,9,14 e 34, e *Lautrier jost'una sebissa*, *BdT* 293,30,89). In quanto inconsueto e in posizione marcata, il lemma in questione consente dunque di estrapolare una chiave di lettura per il testo, percorso dalla semantica dell'amore ingannevole. Pur affermando categoricamente di dovere amare, perché 'è misura' (vv. 1-2: «Amar dei, / *que ben es mezura*»), Bernart passa subito a descrivere l'amore fallace che lo avvince come «un'apparenza, una chimera, alla quale si oppone la realtà del proprio rammarico per l'inganno subito da parte della donna amata e per l'insoddisfazione di un amore definito "terreno"». ⁴² Chiarisce questo punto proprio il lemma *peintura*, ai vv. 10-18: «Dunc dompnei / color en *peintura*, / mas be vei / en plan ma *rancura*, / cui sa dona enguana / tan no·s paga ni s'irais / que ja l'en sovena, / delh amor terrena / sovent chant'e plora». ⁴³

Categorie di caratterizzazione negativa per definizione – come *peintura*, *forfaitura*, *folatura*, *peiura*, *tortura* – vengono quindi incrociate, tramite il vincolo rimico, alla dichiarazione esordiale di sposare la *mezura*: il risultato di questa orchestrazione paradossale agisce dunque come dispositivo di amplificazione e di *mise en abyme* dell'inganno che pervade la realtà descritta. Grazie dunque a scelte formali di marcata riconoscibilità e grazie alla dialettica tra i concetti di *fraichura* / *dreitura* / *mezura*, Bernart Marti può mutuarlo da Marcabruno il macro-tema della *mezura* e dialogare con il modello su questo tema. ⁴⁴ Il timbro in *-ura* sembra insomma sposarsi bene, in virtù del suo potere fonosimbolico e dei particolari lemmi a cui si appoggia, con l'atmosfera semiologica dell'ambiguità, ricreando sul piano semantico l'atmosfera di doppiezza generata dall'inganno.

Un assunto analogo a quello espresso in *Amar dei* è presente, nota Fabrizio Beggiano, anche nell'*ensenhamen Al pareysen de las flors* di Peire Rogier (*BdT* 356,1), ⁴⁵ dove viene tematizzata una visione accettazionista nei confronti del tradimento e dell'inganno amoroso. *Al pareysen* è simile metrica-

293,30): *escura* (6) : *fraitura* (12) : *dura* (18) : *mesura* (24) : *creatura* (30) : *pura* (36) : *folatura* (42) : *dreitura* (48) : *tafura* (54) : *aventura* (60) : (*aventura* 62) : *tafura* (86) : *penchura* (89).

42. BEGGIATO, op. cit., p. 25.

43. Cfr. *ivi*, p. 53.

44. Cfr. anche S. GAUNT, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1989, pp. 83-84. Penso che sia metodologicamente pertinente impiegare in tal caso il verbo 'mutuare' (e non, dunque, 'imitare'), giacché Bernart, pur aprendo il testo nel segno della *mezura*, mostra gradualmente come l'amore di cui va parlando sia tutto tranne che misurato.

45. BEGGIATO, op. cit., pp. 25-26.

mente a *Amar dei*: entrambe le poesie sono formate da sette *coblas unissonans* (quella di Peire ha una *tornada* di tre versi in più), e anche se lo schema è diverso, in entrambe troviamo due rime in *-ura* e una in *-ais*. ⁴⁶ Quello di Peire è un discorso sulla liceità del *servitium amoris* laddove l'innamorato subisca dei soprusi e dei tradimenti evidenti: il buon amante non dovrà credere ai testimoni oculari che attestano il tradimento della donna (vv. 8-11: «Bos drutz non deu creir'auctors / ni so que veiran sey huelh / de neguna *forfaitura*, / don sap que sa dona·l trays»), e nemmeno ai propri stessi occhi (v. 14: «e sso que·n vi dezacuelha»). ⁴⁷ Di fronte all'atteggiamento ingannevole di *midons* il trovatore prescrive quindi, attraverso il proprio esempio, la tolleranza e il sacrificio della dignità.

Nella *cobla* conclusiva, al v. 50, si inserisce infine l'*autonominatio* del poeta («Peir Rogier li quier secors»); espediente retorico che nella produzione del trovatore ricorre solo qui e in *Tan no plou ni venta* (*BdT* 356,8,64). Dal momento che il maggiore frequentatore del modulo è indiscutibilmente Marcabruno, è possibile chiedersi legittimamente – tenendo conto del tema portante e della presenza delle rime in *-ura* – se quello di Peire possa essere interpretato come un ammicco intenzionale nei suoi confronti. Ciò è a mio avviso possibile nella misura in cui la trama descritta si allarga a una triangolazione costituita da due dialoganti (Bernart Marti e Peire Rogier) intorno a un modello (Marcabruno) sul tema della tollerabilità dell'inganno e dei soprusi subiti dall'innamorato da parte della donna. In altre parole, per il fatto di legarsi alla topica dell'amore ingannevole (già marcabruniana) tramite i rime-

46. La serie di *Al pareysen de las flors* consta di questi rimanti: *verdura* (3) : *rancura* (6) : *forfaitura* (10) : *jura* (13) : *dreitura* (17) : *mal'aventura* (20) : *desmezura* (24) : *s'atura* (27) : *laidura* (31) : *melhura* (34) : *natura* (38) : *s'asegura* (41) : *cura* (45) : *aventura* (48) (CR hanno *nuog escura*) : *dura* (51). La catena dei rimanti che accomuna Peire Rogier e Bernart Marti è costituita da *verdura*, *rancura*, *forfaitura*, *mezura*, *melhura*, *segura*, *escura*, *dura* (per *-ura*); *trays*, *irays*, *esmays* (per *-ays*). Da notare che *escura* si trova in entrambi i testi, ma in *Al pareysen* è una variante di *aventura* presentata dai mss. CR e, nota Beggiano, è riferita alla notte, durante la quale si spera nell'incontro con l'amata, della quale si sono sopportati numerosi torti; questo punto serve a Beggiano per rinforzare l'ipotesi che Bernart Marti sia da identificare con un trovatore inserito da Peire d'Alvernhe nella galleria satirica (cfr. BEGGIATO, op. cit., p. 26). Anche un altro testo di Peire, *Douss'amiga, no·n posc mais* (*BdT* 356,2), presenta rime in *-ura*, concentrate tutte in una *cobla* (vv. 31-36) che per l'alta densità di opposizioni riecheggia i moduli del tipo-testuale *devinalh* (cfr. D.E.T. NICHOLSON, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester, Manchester Univ. Press, 1976, p. 122): «Dous estars lai m'es ardura, / e bons conortz desmesura, / e saziontas fraitura, / e dias clars noitz oscura; / per mon jovent qar pejura / ai marriment e dolor». I rimanti in *-ura* nel testo sono: *ardura* (31) : *desmesura* (32) : *fraitura* (33) : *noitz oscura* (34) : *pejura* (35).

47. Per il testo cfr. NICHOLSON, op. cit., p. 43; si veda anche DI GIROLAMO, op. cit., pp. 85 e sgg.

mi *desmezura, rancura, forfaitura, malaventura*, la rima in *-ura* può essere “mutuata” efficacemente nel discorso sull’amore e sulle sue contraddizioni.

Ar m'er tal un vers a faire (BdT 389,13) di Raimbaut d'Aurenga, datata da Pattison al 1167 circa,⁴⁸ si presenta come una canzone dai toni disforici, dove l'innamorato si rivolge a una donna altera e orgogliosa,⁴⁹ per arrivare, alla fine, all'accettazione di un compromesso. In virtù dell'«*imitatio* che investe e coinvolge», in Raimbaut, «sia la forma dell'espressione, sia la forma del contenuto del *trobar* di Marcabru»,⁵⁰ *Ar m'er tal* condivide con *Aujatz de chan* parole-rima concettualmente marcate come *fraitura* (in Raimbaut esposta al secondo verso, in *Aujatz* collocata al v. 30), *non cura* (*Aujatz*, v. 22), *clausura* (*Aujatz*, v. 18) e *escriptura* (*Aujatz*, v. 33), combinando, insieme, le rime in *-aire*.⁵¹ L'espressione al v. 48 «no·m tenra murs ni *clausura*» ricorda poi da vicino, per il prelievo di due tessere lessicali, i vv. 21-22 di *Aujatz*: «Proeza·s franh et avoleza·s mura / e no vol Joi cuillir dinz sa clauzura». Pur accogliendo elementi formali che guardano in direzione di Marcabruno, il testo di Raimbaut non reca altrettanti contatti tematici con il trovatore gascone;⁵² è tuttavia il tema dell'amore tormentato a legittimare, probabilmente, il prelievo dei timbri in *-ura*, stilisticamente avvincenti nella resa di un messaggio drammatico. L'intonazione “*noir*” risulta, del resto, perfettamente in linea con l'opposizione chiaroscurale evocata dalla ripresa del verbo *esclarzir* del v. 40 (che è a sua volta, si ricordi, del Marcabruno di *Per savi*, «esclarzir paraula escura»), fatto che convalida la possibilità di osservare anche nel Raimbaut di *Ar m'er tal un vers a faire* – così come, appunto, di *Car, dous e feinz* (BdT 389,22) – la tendenza a catturare e mutuare preziosismi e tessere lessicali rare dal modello.

48. La canzone è parte del cosiddetto “ciclo del *bon Respeig*”; cfr. W.T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, p. 39.

49. Ad es. vv. 39-40: «Ve·us que tolt avetz dreitura / s'ab merce·l cors no·us esclaire», e 46 e sgg.: «Que, per l'arma de mon paire, / si·l vostre durs cors s'atura», ecc.

50. MILONE, art. cit., p. 171.

51. Percentuale di “marcabrunismo” e datazione “alta” andrebbero, secondo l'editore, di pari passo; tanto più che l'adesione al modello gascone designerebbe, nella prima produzione di questo trovatore – di cui è emblema *Car, dous e feinz* (BdT 389,22) – «the mark of a beginner» (PATTISON, op. cit., pp. 36-37).

52. Questa tendenza è peculiare della tecnica compositiva rambaldiana, che tende a inserire entro nuovi contesti le formule di Marcabruno. Si pensi, a questo proposito, a casi come l'attacco di *Assaz m'es bel* (BdT 389,17), che richiama il sirventese satirico *Assatz m'es bel del temps essuig* (BdT 293,8); cfr. S. BARSOTTI, *Raimbaut d'Aurenga, «Assaz m'es bel»* (BdT 389,17), in «Lecturae tropatorum», xiv 2021, pp. 89-138.

4. LE RIME IN *-URA* DOPO IL 1173

A riprova del fatto che la fama di Marcabruno permane a tal punto che «des rimeurs de la fin du XIII^e siècle se souvenaient encore de lui»,⁵³ la sentenza pronunciata dal cavaliere nella pastorella ricorre nella poesia occitanica successiva in forma di citazione. Da una prospettiva rovesciata, è pur vero che il fissarsi della coppia rimica *creatura : natura* può essere letto – anche se non sempre, si intende –⁵⁴ come implicito rimando all'ideologia marcabruniana. Garin lo Brun riecheggia il trovatore gascone ai vv. 23-24 dell'*ensenhamen El termini d'estiu* (BdT 163,E) («chascuna creatura / s'estai en sa natura»),⁵⁵ e similmente si comporta l'autore di *Quan lo dous temps comensa* (BdT 392,27), vv. 5-6 («chascuna creatura / s'alegra per natura»).⁵⁶

Guilhem Olivier d'Arles – la cui attività si colloca a cavallo tra il XII e il XIII secolo – mostra più punti di contingenza con l'ideologia di Marcabruno e in particolare le posizioni del gascone nel dibattito sulla *fals'amor*: la sua linea sposa l'ideologia dell'*amor natural* applicata alla prospettiva di una discendenza sana in quanto nata dall'unione tra simili.⁵⁷ Oltre che nell'esplicitazione incipitaria, tramite *nominatio*, del modello, in *So nos retrais, Marcabrus* (BdT 246,63; *cobla esparsa, unicum* di R) l'influsso del predecessore si fa sentire in espedienti retorico-formulari quali il reimpiego di detti della cultura popolare (nella fattispecie le *sententiae* e i *Proverbia* biblici), ai vv. 1-6:⁵⁸ «*So nos retrais Marcabrus: / “De bon pair'eyes bon efan / e crois del croi per semblan”, / segon qu'el nos o costrus; / car sert es que criatura / ressembla a sa natura*». Nella ricezione di Marcabruno, il *topos* del “simile che torna (o so-

53. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934, vol. II p. 30.

54. Cfr. Matfre Ermengaud, *Breviari d'amor*, vv. 12429-30: «Evezem segon natura / lo semblan en creatura» (MATFRE ERMENGAUD, *Le 'Breviari d'Amor', suivi de sa lettre a sa sœur*, introduction et glossaire par G. AZAÏS, Genève, Slatkine, 1977, p. 434).

55. Per il testo cfr. L.R. BRUNO, *Garin lo Brun, l'Ensenhamen' alla dama*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996, p. 71.

56. L'attribuzione è contesa tra Raimbaut de Vaqueiras CR; Raimon de Miraval M; Bernard de Ventadorn E; Guiraut de Quentinhac *alpha*. In aggiunta a questi rilievi, occorre ricordare che le due parole-rima si trovano quasi sempre, anche a distanza, nei testi trobadorici recanti rime in *-ura* e sono due dei più impiegati all'interno del repertorio (ad es. BdT 194,14; 234,9; 305,7; 434,7).

57. Assunto che Marcabruno espone ad esempio in *Dirai vos en mon lati*, BdT 293,17,25-30: «Lo mouniers jutg'al moli: / qui ben lia ben desli; / e·l vilans ditz tras l'araire: / bons fruitz eis de bon jardi, / et avols fills d'avol maire / e d'avol caval rossi».

58. Cfr. G. LARGHI, *Una sezione di poesia d'amore nel canzoniere di Guilhem Olivier d'Arles, in «Medioevo europeo»*, 1 2017, pp. 72-134, alle pp. 98 e sgg.

miglia) al simile” si stringe, come è evidente, intorno alla citazione puntuale delle stanze centrali della pastorella (con la rima in *-ura*).

Anche il marsigliese Bertran Carbonel cita Marcabruno in una delle sue *coblas esparsas* – *Enaissi com cortezia* (BdT 82,56) – nell’ambito di un discorso sulla rapportabilità degli individui alla propria matrice naturale.⁵⁹ La *cobla* si costruisce su un parallelismo a cui si aggiunge, in chiusura, una sentenza (vv. 1-10): «Enaissi com cortezia / s’espan e mou del cortes, / tot enaissi vilania / mou del vilan mal apres; / per que totz hom fai folor / que cuja traire valor / ni cortezia de vila; / car non es ni fo ni sera / que cadauma creatura / non reverta vas sa natura».⁶⁰ Sebbene la rima in *-ura* tenda a farsi meno “vischiosa” di fronte a un citazionismo tanto evidente, non si può fare a meno di notare come, insieme a questa, venga importato anche il discorso sulla *cortezia* contrapposta alla *vilania* («Enaissi com cortezia [...] tot enaissi vilania»), variazione – con *amplificatio* – sul gioco, già marcabruniano, degli accostamenti stridenti. Il tema della derivazione del simile dal simile ricorre, d’altra parte, anche nell’*esparsa D’omes trobi fols et esservelatz* (BdT 53,1), dove il trovatore si sorprende di osservare il progressivo degrado delle stirpi anche a partire da padri saggi e colti («D’omes trobi fols et esservelatz, / tostempes sosomes a malvais noirimens, / et an paires savis et ensenhatz», vv. 1-3), mettendo provocatoriamente in discussione la *Sacra Scrittura* («Com es aiso? Que si-l fil per natura / deu semblar lo paire, l’*escriptura*” / c’o ditz donc ment [...]»), vv. 5-7).⁶¹

Cruciale – in quanto possibile passaggio di intermediazione tra Marcabruno e i poeti siciliani e siculo-toscani nell’evoluzione del portato semio-logico della rima in *-ura* – è la canzone *Si tot me soi a tart aperceubuz* di Folchetto di Marsiglia (BdT 155,21), databile agli anni ’90 del XII secolo.⁶² In

59. M.J. ROUTLEDGE, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham, AIEO-University of Birmingham, 2000, p. 172. Su Bertran Carbonel si veda anche O. SCARPATI, *Bertran Carbonel*, «Cor, diguas me per cal razo» (BdT 82,9); «Un sirventes de vil razo» (BdT 82,18); «S’ieu anc null tems chantiei alegramen» (BdT 82,15), in «Lecturae tropatorum», VII 2014, pp. 1-39.

60. Echi di questo concetto si riverberano tuttavia anche in altri luoghi del *corpus* lirico occitanico, pure in assenza di rime in *-ura*; ne è un esempio Raimon Gaucelm de Béziers, *Si pogues, volgra far* (BdT 401,9), vv. 29-32; cfr. A. RADAELLI, *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 127 e sgg.

61. ROUTLEDGE, op. cit., p. 167. Quest’ultimo motivo è dato per assodato da Marcabruno nella pastorella, ma si riconnette anche alla più generale polemica contro i padri cornuti e i figli degeneri a cui il guascone allude, ad esempio, in *Al prim comens* (BdT 293,4), vv. 31-42, e in *Liverns vai e-l temps s’aizina* (BdT 293,31), vv. 46-54; su quest’ultimo testo si veda V. POLLINA, «Si cum Marcabrus declina». *Studies in the Poetics of the Troubadour Marcabru*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 87 e sgg. (e in partic. il confronto con la pastorella, alle pp. 89-90).

62. Più precisamente 1192-1193; F. SANGUINETI-O. SCARPATI, *Canzoni occitane di disamore*,

questo componimento il trovatore si congeda da amore richiamando come *exempla* e *anti-exempla* casi di misura e dismisura (si pensi al caso farfalla che per avvicinarsi alla luce si brucia, ai vv. 11-12: «co-l parpaillos c’a tan folla natura / que-s fer el foc per la clartat que-i lutz»), per promuovere la posizione del senno e della prudenza e condannare i picchi di follia a cui Amore conduce. Il messaggio consiste in un esteso invito alla *mesura*, lemma chiave del componimento (in rima al v. 19). All’interno di questo contesto – costellato di immagini e di riferimenti all’antico – si inserisce l’immagine del quadro visto da lontano, simbolo dell’inganno e delle apparenze mendaci di Amore (vv. 33-40):⁶³

Amors, per so m’en soi eu recresuz
de vos servir, que mais no n’aurai cura;
c’aissi com mais prez’ hom laida pentura
de long, no fai cant es de pres venguz,
prezava eu vos mais can no-us conoissia;
e s’anc ren volc, mais n’ai qu’er non volria:
c’aissi m’es pres cum al fol queridor
que dis c’auris fos tot cant el tocaria.

La presenza del rimante-chiave *pentura* – sulla cui rarità nella tradizione si è già insistito sopra – acquista notevole rilevanza alla luce della ricezione della canzone folchettiana da parte di Giacomo da Lentini. *Si tot* sviluppa infatti, insieme a *En chantan m’aven a membrar* (BdT 155,8) e alla sordelliana *Tant m’abellis lo terminis novels* (BdT 437,35, vv. 71-78), il motivo dell’effigie dell’amata dipinta (o scolpita, nel caso di Sordello) nel cuore.⁶⁴

Roma, Carocci, 2013, p. 78. L’edizione da cui cito i testi di Folchetto è quella di P. SQUILLACIOTTI, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999, p. 218 (cfr. p. 42 per le ipotesi di datazione). Qui le rime in *-ura* si trovano in ogni *cobla* in posizione baciata, con la selezione che segue (con la soluzione grafica della doppia barra obliqua // segnalo il limite di strofe): *jura* (2) : *bonaventura* (3) // *s’atura* (10) : *natura* (11) // *rancura* (18) : *mesura* (19) // *desmesura* (26) : *aventura* (27) // *cura* (34) : *pentura* (35).

63. Come hanno notato gli studiosi il riferimento al quadro brutto (*laida pentura*) visto da lontano è tratto, con ogni evidenza, dall’*Ars poetica* di Orazio, ma sembra essere diffuso nelle *poetriae* mediolatine come il *Documentum* e la *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo. Su questo punto cfr. N. ZINGARELLI, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella ‘Commedia’ di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1899, p. 48; ribadisce poi questo riferimento ANTONELLI, *Rima equivoca*, cit., pp. 105-6. Cfr. inoltre S. BIANCHINI, *Orazio tra Folchetto di Marsiglia e Goffredo di Vinosalvo*, in «Rivista di cultura classica e medievale», XXXIX 1997, pp. 83-92, *passim*. Sui riferimenti alla cultura classica nel testo cfr. SQUILLACIOTTI, ed. cit., p. 224.

64. Su questo motivo e sulle novità in Giacomo da Lentini rispetto al modello provenzale si veda M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*,

Difficile dire se sia il tema della *desmezura* amorosa a imporre i rimanti in *-ura*, o il contrario; resta indiscussa però la possibilità di riconoscere nella pastorella di Marcabruno l'archetipo di questa struttura semica, di cui il testo folchettiano parrebbe riproporre la polarità tra *mezura* : *desmezura* (quest'ultima generatrice di *folia* : *vilania*).⁶⁵ Analoghe osservazioni si possono fare a proposito di *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (*BdT* 155,16).⁶⁶ La presenza della rima in *-ura* si accompagna a analogie di tipo tematico con il primo testo: dal vivere una situazione comparabile a una perenne *nueg escura* (v. 8), l'innamorato dichiara di essersi ora liberato dei vincastri amorosi, guadagnando una dimensione di felicità paragonabile alla ricchezza (*cobla* v). Il testo è inoltre costellato – altro tratto tipico di Marcabruno poi ripreso particolarmente dagli autori di sirventesi – di allegorie di tratti tipici dell'amore smisurato e non, quali Orgoglio, Umiltà, Mercé, Ragione, mentre la quarta *cobla* inscena un dialogo di protesta dell'amante contro Amore in forma palinodica, con insistenza sul carattere folle dell'innamoramento (vv. 25-32: «Ben *fui eu fols*, que i mis lo cor e l sen: / senz no fo ges, enans fo *granz foudatz*, / car *sel es fols* qui cuj'esser senatz / e sap hom menz ades on plus apren; / e, pois Merces que val mais que *Dreitura* / non valc a mi ni ac poder en vos, / pauc mi sembra m'agues valgut Rasos; / per *qu'eu fui fols* car anc de vos ac *cura*»).

Essendo strettamente legato al tema del superamento della misura, il motivo della condanna della follia amorosa può essere ricondotto ancora una volta al trovatore guascone, con l'aggiunta, tuttavia, di alcune tessere originali.⁶⁷ Verso il modello marcabruniano tende la strutturazione formale e semica del testo, dove al tema della condanna dell'amore smisurato se-

Torino, Einaudi, 1992, pp. 173-75. Folchetto di Marsiglia è rappresentato nel canzoniere provenzale N (New York, Morgan Library, M 819, f. 59r), con il volto di *midons* raffigurato sul petto, interpretazione letterale di *BdT* 155,8,8-10. Cfr. anche C. BOLOGNA, «*Ars poetica*» e *artista nella 'Commedia' dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson. Sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di A. PEGORETTI e C. BALBARINI, Ravenna, Longo, 2018, pp. 25-65, a p. 62, e M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, p. 36 (e n. 56 a p. 338).

65. I versi che subito precedono la *cobla* sopra riportata (nello specifico i vv. 25-32: «*Fels for' eu trop*, mas soi m'en retenguz, / car cel c'ab plus fort de si-s *desmesura* / fai *gran foldatz*; *neis en gran aventura* / es de son par, qu'esser en pot vencuz; / e de plus freol de si es *vilania*; / per c'anc no-m plac ni-m plaz sobransaria: / pero en sen deu hom gardar honor, / car sen aunit non prez plus que *folia*») sembrano poi evocare una situazione simile per mezzo di peculiari termini chiave afferenti alle due posizioni in conflitto nella pastorella (*sen* contro *folia*; *cortezia* contro *vilania*; *mezura* contro *desmezura*).

66. Cfr. SQUILLACIOTI, ed. cit., p. 235.

67. Tra queste si veda ad esempio il dialogo con amore e il percorso che va dalla sottomis-

gue la proposta di una soluzione ai mali da esso causati; il tutto, come si è detto, scandito da una serie peculiare delle rime in *-ura*. La prima *tornada* di questo testo dà prova di un contatto formale e ideologico tra Marcabruno e Folchetto sul valore positivo della *cortesia-mezura*. Ai vv. 41-44 di Folchetto riecheggia difatti una ben nota formula marcabruniana di *Cortesamen vuoill comenssar* (*BdT* 293,15,19-20 «*Mesura es de gent parlar / e de cortesia es d'amar*»): «*Cortesia non es als mas mesura, / mas vos, Amors, non saubes anc que s fos; / per qu'eu serai tan plus cortes de vos / c'al major briu calarai ma rancura*». ⁶⁸ Con la ripresa di questi moduli, Folchetto incarna la possibilità di applicare certe linee del pensiero moralistico di Marcabruno alla poesia d'amore (e di disamore): la rima in *-ura* contrassegna dunque un tracciato che collega la condanna marcabruniana della *desmezura* e dell'amore *contra natura* alla folchettiana svolta “didattico-cortese”. In virtù della sua piega più puramente “pratica” – finalizzata cioè all'orientamento del *fin'amans* attraverso la descrizione (e l'implicita condanna) di *exempla* di amore smisurato – e dello smussamento, attraverso Folchetto, della ruvida morale del trovatore guascone, l'impiego di questa rima potrà stabilizzarsi, come si vedrà, anche nella lirica italiana.

Frequentemente terminano in *-ura* i versi di Peire Cardenal, trovatore la cui morale si dispiega attraverso il *topos*, già marcabruniano, del decadimento dei valori di *Jois* e *Jovens* ipostatizzati e trasferiti spesso in psicomachie tra vizi e virtù.⁶⁹ La rima in *-ura* esprime in questi contesti il proprio potenziale drammatico e la propria versatilità nel genere moralistico dell'invettiva attraverso rimanti quali *rancura*, *desmezura*, *dreitura*, ma anche *malaventura* o *sacra escriptura*.⁷⁰ In Guilhem Figueira essa compare, invece, una sola volta,

sione alla liberazione per mezzo del disamore: la *cobla* v, al v. 33, comincia con l'avversativa accompagnata dall'avverbio di tempo *ar* in opposizione al 'prima', «*Mas ar sui rics*».

68. Ma cfr. anche i versi precedenti di *BdT* 293,15,7-8: «*Assatz pot hom vilaneiar / qi cortesia vol blasmar*», e 13-14: «*De cortesia-is pot vanar / qui ben sap mesura esgardar*» (quest'ultima segnalata anche da SQUILLACIOTI, ed. cit., p. 243, *ad loc.*).

69. Cfr. P. CHERCHI, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzii*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 88, accosta in un'unica triade le voci di Marcabruno, Guglielmo di San-Thierry e Peire Cardenal rilevando posizioni ideologiche simili circa l'amore cortese.

70. Cfr. ad es. i vv. 1-12 di *Falsedatz e desmezura* (*BdT* 335,25): «*Falsedatz e desmezura / an bataill'enpresa / ab vertat et ab dreitura, / e vens la falseza / e deslialtatz si iura / contra lialeza, / e avaritatz s'atura / encontra largueza; / feunia vens amor / e malvestatz honor, / e peccatz cassa sanctor / e baratz simpleza*»; cfr. S. VATTERONI, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2013, p. 372. Del tutto analogo il contesto d'uso della rima in *-ura* in *Cals aventura* (*BdT* 335,43), vv. 1-8 (ivi, p. 575), e in *Qui vol aver* (*BdT* 335,46), vv. 37-48 (ivi, p. 614). Cfr. anche i vv. 121-24 di *Iesu Crist, nostre salvaire* (*BdT* 335,27; ivi, p. 399): «*Non par c'aia de Dieu cura / ni c'ame Dieu ni drechura / qi franh la leial mesura / e la malvaiza concen*»: in quest'ultimo

tuttavia in contesto significativo, cioè il sirventese contro Roma *D'un sirventes far* (BdT 217,2),⁷¹ dove si trova concentrata nelle ultime *coblas* (in corrispondenza del culmine dell'invettiva, ai vv. 243-53: «Rom'ab fals sembelh / tendetz vostra tezura / e man mal morselh / manjatz, qui que l'endura. / Car'avetz d'anhel / ab simpla guardadura, / dedins lop«s» rabat«z», / serpen«s» coronat«z» / de vibr'engenrat«z», / per que l diable us «aüra» / quoma l«s» sieu«s» privat«z»).⁷² I casi di Peire Cardenal e di Guilhem Figueira riflettono a mio avviso la tendenza di tale rima a depositarsi nel genere del sirventese o, piú in generale, in contesti di tono moraleggiante.⁷³ Ne è prova ulteriore il sirventese *Per lo mon fan li un dels autres rancura* (BdT 225,12), composto intorno al 1260 da Guilhem de Montanhagol,⁷⁴ nonché unico testo (di questo trovatore) dove compaia la rima in questione. Nel ricco ven-

caso l'uso del verbo *franher* accompagnato da oggetto o soggetto astratto o ipostatizzato è a sua volta espediente marcabruniano, ad es. *Bel m'es qan li rana chanta* (BdT 293,11), v. 11 (non tuttavia in GAUNT-HARVEY-PATERSON, ed. cit., p. 147, dove si è scelta la *facilior* di M. pren) e *Aujatz de chan* (BdT 293,9), v. 21 (con cui il contatto è stringente: «Proeza franh et avoleza mura»). Cfr. inoltre *Tals cuida be aver filh de s'esposa* (BdT 335,52), vv. 9-16 (VATTERONI, *Il trovatore*, cit., p. 670) e *Toztemp volgra-m vengues bonaventura* (BdT 335,59), vv. 1-14 (ivi, p. 721; quest'ultimo testo è di dubbia attribuzione, giacché vi sono importanti punti di contatto con Cerveri de Girona, a cui rimanderebbe anche la comune rima (piuttosto rara) *malaventura : dura*. Cfr. infine *Un sirventes voill far dels auls glotos* (BdT 335,69), vv. 37-42 (ivi, p. 817: *Santa Escripura : drechura : drechura : rancura*).

71. Sulla traduzione-rielaborazione di questo testo da parte di Nostredame, cfr. C. CANTALUPI, *Jean de Nostredame lettore e traduttore di Guilhem Figueira*, in *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*. Atti del Seminario di Verona, 13-14 settembre 2017, a cura di C. CANTALUPI e N. PREMI, Verona, QuiEdit, 2021, pp. 113-55 (in partic. alle pp. 113-31); su questo testo cfr. inoltre S. VATTERONI, «Falsa dercia». *La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 62-63.

72. Cfr. C. CANTALUPI, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio e edizione critica*, Strasbourg, ELiPhi, 2020, p. 341.

73. Rime in *-ura* compaiono anche nel sirventese di Bernart de la Barta *Foilla ni flors, ni chautz temps ni freidura* (BdT 58,4), su cui cfr. VATTERONI, «Falsa dercia», cit., pp. 64-65. Sul trattato e sulle sue conseguenze cfr. ivi, pp. 54 e sgg. Anche Ugucione da Lodi inserisce rimanti dal sapore provenzaleggiante nella lassa monorima in *-ura* del suo *Libro* (vv. 129 e sgg.), tra cui spicca *ambladura* (v. 159). Come è stato dimostrato da C. BERETTA, *Su alcune fonti (vere e presunte) del 'Libro' di Ugucione da Lodi*, in *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*. Atti del Convegno di Pavia, 11-14 settembre 1994, a cura di L. MORINI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 69-94, in partic. alle pp. 90 e sgg., tra le fonti del *Libro* figurerebbe la canzone di crociata, composta nel 1204, *Conseill don a l'emperador* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,9a), fatto, questo, in grado di avvicinare il *Libro* a tale data. Non solo, dunque, Ugucione conosce i trovatori, ma la sua cultura provenzale sembra abbastanza solida da consentirgli di mutuare dai sirventesi provenzali catene rimiche e contesti (come è a mio avviso evidente anche dall'attacco nei confronti dell'avarizia, che inaugura la lassa in questione).

74. La datazione si ricava dal cenno, nel testo, a un'invasione mongola del 1257: cfr. GUIDALARGHI, *DBT*, cit., p. 261.

taglio di rimanti in *-ura* impiegati,⁷⁵ Guilhem sembra qui riprendere alcune tessere, non a caso, dalle caratteristiche invettive di Peire Cardenal.⁷⁶ Tale tendenza è ancora una volta designabile attraverso il concetto-chiave di “mutuazione”: è infatti l'investimento ideologico sul concetto di *mezura* – perno che secondo Guilhem de Montanhagol deve regolare il comportamento dei singoli in ambito amoroso e sociale-morale, nonché soluzione alla crisi dei valori contemporanei – a favorire la ricerca di un contesto semiologico entro cui può svilupparsi la catena rimica in *-ura* (all'interno della quale centrali sono *drechura*, *mezura*, *desmezura*).

In virtù della particolarità stilistico-espressiva del sirventese di Guilhem de Montanhagol, Pons Santolh de Toloza riprenderà lo schema metrico e rimico di *Per lo mon fan li un dels autres rancura* nel commemorare, con il *planh Mairitz cum homs mal sabens ab frachura* (BdT 380,1), l'amico scomparso. Stefano Asperti ha messo in luce come modello di questi componimenti sia una canzone dubbia del troviero Gace Brulé, del quale verrebbe ripreso lo schema, con conversione totale però della rima gioiosa *-oie* (enfaticizzata dal *mot-refrain* «joie») in quella simbolicamente «piú severa», di polo opposto, in *-ura*.⁷⁷ Quest'ultima, commenta lo studioso, concorrerebbe difatti a generare «un'allusione testuale, antifrastica [...] alla canzone riutilizzata a livello formale».⁷⁸

L'autore del sirventese *Ara quan l'iverns nos laissa* (BdT 173,1a), la cui identità resta incerta,⁷⁹ si schiera contro gli amanti che si accompagnano a donne

75. Nello specifico: *rancura* 1 : *desmezura* 3 : *mensura* 8; *laidura* 9 : *dezaventura* 11 : *aventura* 16; *vestidura* 17 : *cavalcadura* 19 : *Scriptura* 24; *cura* 25 : *desmezura* 27 : *drechura* 32; *frachura* 33 : (*amistat*) *pura* 35; *falsura* 40; *rancura* 43; *aventura* 45.

76. Anche Guilhem, come Peire Cardenal, si scaglia contro le cattive abitudini del clero, che ama la bella vita, i bei vestiti e le belle cavalcature ben sapendo di andare contro l'esempio di Dio (vv. 17-24: «A! per que vol clerx belha vestidura / ni per que vol viure tan ricamen, / ni per que vol belha cavalcadura / qu'el sap que Dieus volc viure paubramen? / [...] / Qu'el sap que tot quan met ni quan despen, / part son manjar e son vestir vilmen, / tolh als paubres, si no men la Scriptura») e contro i signori, che fanno torto alla gente a loro assoggettata (vv. 25-32: «E'l gran senhor, per que no prendon cura / que no fasson tort ni fors'a lur gen? / Qu'ieu non tenc ges per menor desmezura / [...]»); cfr. VATTERONI, «Falsa dercia», cit., pp. 68 e sgg. Per il testo cfr. P.T. RICKETS, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institut of Medieval Studies, 1964, p. 133.

77. S. ASPERTI, «*Contrafacta*» provenzali di modelli francesi, in «Messana», n.s., VIII 1991, pp. 5-49, a p. 12.

78. Ivi.

79. Il componimento è assegnato variamente a Gausbert de Pocibot (Shepard), a Guillem Augier de Novella (Latella), a Bernart de Durfort (Marshall, che però rileva l'implausibilità, dal punto di vista cronologico, per questa attribuzione). L'attribuzione a Gausbert de Pocibot

più anziane di loro. L'ultima *cobla* di questo testo, presentato come un *prezic* (v. 62), offre un ottimo esempio di uso virtuosistico della rima in *-ura*, nella cui serie viene incluso il rimante raro *penchura* (v. 54) a indicare il trucco femminile. La *quaestio* presenta dunque l'eccesso di cosmesi come un esempio di tracotanza, giacché, mascherando i segni dell'invecchiamento, si oppone al naturale corso delle cose (vv. 53-65: «Eu tenc ben drut per fachura / que ama *aital penchura*: / ren als no i a mas quan la vestidura. / E tenc m'a gran *desmesura* / que puois domna desfegura / quar ja i fai muzel ni armadura. / Mas prezes de si tal cura / per que l'arm'estes segura, / que l cors desvai a totz jornz e pejura. / Eu lor dic aquest prezic per gran bonaventura. / En Bertran vei a lor dan, e par que per *fraichura* / cad'aver, las, i espere soffre et abdura. / Mi que n cal s'a leis va mal, quant estauc latz la dura?»).

Penchura nel senso di 'trucco' compare altre due volte, in posizione rimica, solo nel Monge de Montaudou, *Autra vetz fui a parlamen* (BdT 305,7), dove si racconta di uno scontro da parte delle statue contro le donne, le quali, abusando del trucco, fanno aumentare i prezzi dei cosmetici. La tenzone avviene in forma di dibattito giudiziario, in cui il Monge prende le difese delle donne (ad esempio, vv. 25-32: «Monge – dis Dieu – gran faillimen / razonatz, e gran falsura: / que la mia creatura / se gense ses mon mandamen; / doncs serion cellas miei par / qu'ieu fatz totz iorns enveillezir / si per peigner ni per forbir / podion plus iovens tornar») mentre Dio-giudice delle statue, allorché con il trucco le donne cercano di andare contro la natura, o, meglio, di contravvenire alle sue leggi (vv. 41-48: «Monges, ges non es covinen / dompna, s'agens'ab penchura / e tu fas gran desmesura / car

poggia infatti solo sulla didascalia del ms. D *Gauberz en bernart de durfort* che precede il sirventese (IK assegnano il sirventese a Ogier); cfr. W.P. SHEPARD, *A Provençal «débat» on Youth and Age in Women*, in «Modern Philology», xxxix 1931-1932, pp. 149-61, a p. 156; F. LATELLA, *Un caso indiscusso di intertestualità trobadorica*, in «Pluteus», vi-vii 1988-1989, pp. 45-65, a p. 62, nota come questo componimento sia da mettere in dialogo con Bertran de Preissan (*Eras, quan plou et iverna*, BdT 88,1) per condivisione di schema metrico e struttura rimica (non condivide però il tipo di rime: infatti non presenta rime in *-ura*), tanto da configurarsi come, rispetto a questi, un *continuum* intertestuale. Marshall riporta un dibattito articolato su tre testi, tra cui una tenzone tra Bertran de Preissac e Jausbert de Puicibot (BdT 88,2 = 173,5) e uno scambio di sirventesi tra Bernart de Durfort (BdT 173,1a) e Bertran de Preissac (BdT 88,1); al centro del dibattito si discute la legittimità di un'unione di persone di età dispari: un uomo giovane con un'anziana, o un anziano con una donna giovane. Sulla questione si vedano G. GOUVRAN, *Le cycle de la bataille des jeunes et des vieilles*, in *Per Robert Lafont. Estudis oferts à Robert Lafont*, éd. par G. BAZALGAS et al., Montpellier, Centre d'estudis occitans, 1990, pp. 109-33, alle pp. 110-11, e J.H. MARSHALL, *Les jeunes femmes et les vieilles: une «tenso»* (PC 88,2 = 173,5) et un échange de «sirventes» (PC 173,1a + 88,1), in «Il miglior fabbro». *Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, CÉSCM, 1991, pp. 325-38.

lor fas tal razonamen; / si tu o volguessas lausar / ellas non o degran sofrir: / *aital beutat q'el cuer lor tir / que perdon per un sol pissar*»⁸⁰ La liceità dell'unione tra persone con notevole differenza di età da un lato, l'uso del cosmetico per mascherare i segni dell'invecchiamento dall'altro sono due diverse applicazioni della componente morale che caratterizza il paradigma misogino, declinato da Marcabruno in avanti nella condanna della dismisura femminile. Alla base del discorso permane, in ogni caso, il tema della violazione delle leggi di natura, che concentra nella parola-rima *penchura* il portato ideologico di un concetto tradizionalmente legato al tema dell'illusione menzognera.

La tenzone *N'Albert, chauçeç la cal mais vos plairia* (BdT 436,2), *unicum* di T, tra un Simon (forse Simon Doria) e un Albert, è uno scambio di *coblas* di tono piccante e scherzoso, al centro del quale viene discusso il dilemma se sia preferibile avere sempre con sé *midons* in un palazzo vestita di tutto punto, oppure se sia meglio poterla avere la notte nuda in un letto, facendo l'amore con lei a proprio piacimento, ma senza poterla vedere (probabile parodia del motivo dell'amore *ses vezer*). Nel testo tornano il rimante *pentura* (v. 34) e l'espressione, piuttosto connotata, *paraula iscura* (v. 36). Riporto estesamente le *coblas* III e IV (vv. 19-36):⁸¹

[Simon]

Amic Albert, mais am la *nuotç escura*
tenir midon [ses lum] en aisit loc,
qe il toc son pieç e sa *mamela dura*,
c'adunc conplis a mon talent lo ioc,
so qu'eu non posc cant a sa *vestidura*,
so sabes ben e sai qe m dires oc;
qe del sieu cors veser no m prent gran cura
s'el jorn la vei vestid'e no la toc;
per q'ieu dic ben, se ben *gardas dritura*.

80. Cfr. D. MANTOVANI, «*Autra vetz fui a parlamen*» (BdT 305,7). *Analisi ed edizione critica di un componimento del Monge de Montaudou*, in «La parola del testo», ix 2005, pp. 215-45. Anche questo è tema frequentato da Marcabruno, ad es. in *Estornel, cueill ta volada* (BdT 293,25), vv. 56-57 («Sa beutatz fo ab leis nada, / ses fum de creis ni d'erbada»); il trovatore richiama per antitesi la «falsa razos daurada» del v. 24, che LAZZERINI, *Presenze bibliche*, cit., p. 477, ricollega a Gregorio Magno (*Moralia in Iob*, xviii, cap. 46: «Dei sapientia non confertur tinctis indiae coloribus, quia dum fucata eloquentiae ornamenta non habet, quasi vestis sine tinctura placet»).

81. Il testo presenta numerosi problemi; prediligo, tra le edizioni, quella di G. BERTONI, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915, p. 384 (ma cfr. anche R. HARVEY-L. PATERSON, *The Troubadour «tenso» and «partimens»: a Critical Edition*, 3 voll., Cambridge, Brewer, 2010, vol. III p. 1181).

[Albert]
 Maistre Simon, non causes a *mesura*
 e ben mi par qe non sias al foc
 don solias ia esser en *grant cura*,
 ans crei omai qe sias del sen coc,
 qe qant ieu vei la *bela creatura*
 ieu sui mager qe-l segner de Maroc;
 c'aisi pogra tocar *laida pentura*
 s'eu no la vis qan l'i sere ne-l broc;
 no-l creias mais q'il es *paraula iscura*.

La diatriba sull'amore e sul paradosso amoroso viene qui compendiata in due casi esemplari: da un lato tramite l'espressione di una posizione orientata al possesso carnale, dall'altra tramite la linea che, rifiutando questo aspetto, risulta più affine ai principi della *fin'amors* tradizionale. Se la battuta di Simon si distingue per la concentrazione di rime in *-ura* rifunzionalizzate in senso erotico (peculiare «mamela dura», v. 21), la risposta di Albert contrasta la carnalità espressa dal suo interlocutore costruendo un discorso che si apre nel segno della *mesura* (che è infatti la prima rima) e polemizzando implicitamente – cioè attraverso il recupero di alcune rime e espressioni rare piuttosto caratterizzanti della tradizione – contro l'uso improprio della rima in *-ura* da parte dell'interlocutore. I due poeti inscenano dunque un contrasto attraverso le rime: così facendo, Albert può opporsi *ipso facto* anche in senso ideologico al suo interlocutore, la cui violazione dell'uso canonico della rima in *-ura* viene così rimarcata contrastivamente.

Una piccola digressione numerica sulle occorrenze dei termini e delle espressioni appena rilevate potrà confermare la traccia marcabruniana (o «marcabruniano-folchettiana») all'interno della tramatura ideologico-formale che sottostà alla ripresa di rimanti peculiari in *-ura*. Il sintagma *bel(l)a creatura / criatura* compare solo nella nostra tenzone, in Raimon de Miraval, *Qui bona chanso consira* (BdT 406,35,28),⁸² e in una pastorella di Gui d'Uisel, *L'autre jorn, per aventura* (BdT 194,14,12). In quest'ultimo caso abbiamo a che fare con un testo a *coblas unissonans*, con almeno tre rime in *-ura* per stanza, tra loro distanziate. Il momento di maggiore «marcabrunismo» si identifica con una battuta dialogica del cavaliere in cui questi si appella alla ragazza con il vocativo *Toza*, cui segue subito la rima in *-ura*, al v. 12 (all'inizio della

82. Cfr. L. TOPSFIELD, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971, p. 75. La rima in *-ura* viene ripresa nell'ambito del *topos* della creazione di *midons* da parte di Dio, con la sequenza rimica *natura : creatura : figura* (vv. 27-30).

II *cobla*): «Toza, belha creatura», / fi·m ieu, «cal forfag tan gran / vos ai fag si·m chan?»⁸³,⁸³ accostabile ancora una volta alla frase pronunciata dal cavaliere in *L'autrier jost'una sebissa* (vv. 71-72: «Toza, tota creatura / revertis a ssa natura»)⁸⁴. L'espressione *laida pentura* compare solo nella tenzone e in *Si tot di Folchetto di Marsiglia*, stringendo così i rapporti (tematici) tra i due testi (anche se nello scambio di *coblas* tra Simon e Albert viene ulteriormente accentuata, in quanto proiettata su uno specifico caso di applicazione di regole cortesi, la dimensione illusoria e ingannevole che sottostà all'immagine, riproduzione fallace della realtà). Non lascia spazio ad altre possibilità nemmeno l'espressione *paraula iscura*, dato che essa compare qui e solo in *Per savi* (v. 6) di Marcabruno; al modello marcabruniano sembra sovrapporsi ora, tuttavia, l'altro modello, e cioè Folchetto.

Nel sirventese di tono misogino *En mal punh fon creada* (BdT 434,7) Cerveri de Girona condanna i cattivi costumi delle donne impiegando le rime in *-ura*.⁸⁵ Nella prima strofe all'ostilità del luogo e del contesto descritto (in cui si dice che la donna fu generata) viene correlata la viziosità della stessa, che consiste nel fatto di concedersi a *tota creatura* (vv. 1-9: «En mal punh fon creada / terr'on clardatz no dura, / e dona en peyor nada / quan bontatz no s'atura; / qu'a *tota creatura* / es dona autreyada, / e gensa e melhura / totz selhs don es privada, / quan bontatz l'es donada»)⁸⁶. Il testo è interessante giacché insiste non solo sulla natura della donna, ma anche sui valori che ad

83. Cfr. J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, Delagrave, 1922, p. 60, e Id., *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris, de Boccard, 1923, p. 60.

84. In *L'autrier jost'una sebissa*, *toza* è lezione accolta dalle edizioni di Appel e Dejeanne (adifora dei mss. CR), ma non nell'edizione di Gaunt, dove a testo troviamo «Bella, tota creatura», lezione degli altri mss. AIKNTa'd (che probabilmente omologano questa battuta del cavaliere alle altre che presentano l'apostrofe *Bella...*); cfr. GAUNT-HARVEY-PATERSON, ed. cit., p. 382.

85. Simile nei toni il frammento di un trattato misogino, dove *natura* e *creatura* si trovano in posizione ravvicinata: «Guardati di femina comuna, sança vitho non de truove neuna: / a male e a pena le puote l'uomo mendare. / Tale cosa è usa a creatura / secondamente, quasi la natura / da ke presa è, è dura a lasciare». Il testo prosegue coinvolgendo la metafora arborea per denotare il vizio, nonché il tema della derivazione del simile dal simile: «Non prendere la filia de la putta, / ke a la natura de la madre può tornare, / secondo k'è del ramo dell'albore / ke mena quello frutto ke mena il pedale, / e altro frutto non puote già menare»; cfr. G. SAVINO, *Uno scampolo dugentesco sul prender moglie*, in «Studi di filologia italiana», xxxviii 1980, pp. 5-10, cit. a p. 8. A proposito di Cerveri de Girona, aggiungo qui che il trovatore sembra specializzarsi nel portare all'estremo l'uso virtuosistico di tali rime; in *Pus chan era* (BdT 434a,50) i rimanti in *-ura* (tra cui, ancora, il rimante *penxura* al v. 29) si concentrano infatti su una sola *cobla* (vv. 18-34); cfr. M. DE RIQUER, *Obras completas de Cerveri de Girona*, Barcelona, Instituto español de estudios mediterráneos, 1947, p. 64.

86. Ivi, p. 302.

essa si danno (la *desmezura*), con espressioni come *tota creatura, contra natura, tota desmezura, contra tota natura*.⁸⁷ Il tema della «planta que frug pejura» alla seconda *cobla*,⁸⁸ frequente nelle rappresentazioni del vizio nell'ambito della cultura giudaico-cristiana, addita Marcabruno – che sviluppa ad esempio questo motivo in *Pois l'iverns d'ogan es anatz*, *BdT* 293,39 – quale ipotesto letterario e ideologico insieme.⁸⁹ Non andranno inoltre sottovalutate singole tessere lessicali con impiego specifico, come ad esempio il participio – qui femminile – di *mesclar* (*mesclada*) a cui si accosta metaforicamente il vizio.⁹⁰ La quarta *cobla*, con il primo rimante rarissimo *tancadura* ('serratura') e il tema del *gardar* (vv. 28-31: «Mal es rauba guardada / dins avol tancadura, / e dona pieitz celada / quan fai mal ni laidura») si può infine accostare alle aspre polemiche di Marcabruno contro i *gardadors del con* nel sirventese *A l'alena del ven doussa* (*BdT* 293,2).⁹¹

La fisionomia della rima in *-ura* come “marcabrunismo” – non solo formale, ma anche e soprattutto semico e semiologico – esce avvalorata dall'impiego di Cerveri, che può qui inserirsi in una tradizione il cui iniziatore, grazie al potere evocativo degli elementi qui discussi, è ormai esplicito.

87. Oltre che in Cerveri e in Marcabruno (*L'autrier jost'una sebissa*, v. 71) occorre considerare che il sintagma «tota creatura» ricorre in pochissimi casi nella lirica trobadorica, cioè una volta in Bernart de Ventadorn (in *Be-m cuidei*, *BdT* 70,13,42), che infatti, come ha dimostrato GUBBINI, art. cit., pp. 299-300, dialoga con la pastorella di Marcabruno (vv. 41-42: «Per leis es razos e mezura / qu'eu serva tota creatura», poi, ai vv. 50-51: «Be conosc a lor parladura / qu'ilh renhon mal, contra natura»). Un'altra occorrenza è poi in Raimon de Miraval, *Ben sai que per aventura* (*BdT* 406,15a), vv. 41-44: «Dompn', ieu sui d'aital natura / q'en la azon, qe mieills m'estai, / sui ves tota creatura / plus francs [...]»; cfr. C. APPEL, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a.S., Niemeyer, 1915, p. 75, e TOPSFIELD, *Les poésies*, cit., p. 185.

88. Cfr. i vv. 10-18: «En brau loc fon plantada / planta que frug pejura, / e dona en mal formada / quan pert bon'aventura / quar mout mais que mesura / es bona don'amada / quan fa contra natura, / so don es mais prezada / quar de valh ven l'errada».

89. Fa riferimento a questo P. DI LUCA, *Sul significato e le possibili traduzioni della locuzione «ram de» + sostantivo astratto in antico occitano*, in CANTALUPI-PREMI, *Tradurre i trovatori*, cit., pp. 65-86, *passim*.

90. Su *mesclar* come verbo atto a indicare una fusione spesso disarmonica degli elementi, cfr. la nota di Z. VERLATO, *Dieci anni dopo le 'Poesie d'amore dei trovatori'*, in CANTALUPI-PREMI, *Tradurre i trovatori*, cit., pp. 35-46, alle pp. 44-45.

91. Cfr. in particolare i vv. 11-15 del testo edito da GAUNT-HARVEY-PATERSON, ed. cit., p. 48. Cfr. inoltre GAUNT, op. cit., pp. 40-41. Sul tema del *con*, della serratura e della chiave cfr. anche R. HARVEY, *The Troubadour Marcabru and Love*, London, Westfield College University of London-Committee for Medieval Studies, 1989, p. 76. Il tema dei *gardadors* è a sua volta già di Guglielmo IX (*Compaigno, non puosc mudar qu'eu no m'effrei*, *BdT* 183,4).

5. LA RIMA IN -URA “AL DI QUA DEL NODO”: I CASI DI GUITTONE E BONAGIUNTA

Nei primi versi della canzone *Chero con dirittura* (III), *dirittura* viene fatta rimare con *natura*: «Chero con *dirittura* / ad amore pietanza, / che parta mia *natura* / da sí villana amanza».⁹² Volendo considerare il lemma all'interno della locuzione avverbiale (*con dirittura*), la consultazione del *corpus LirIO* rivela immediatamente la rarità di questo impiego: ad eccezione dell'occorrenza *secondo dirittura* nella canzone *Poi li piace ch'avanzi suo valore* (3, v. 23) di Rinaldo d'Aquino, non è infatti possibile reperire altri casi significativi.⁹³ I dati fanno scorgere la possibilità che tali rime vengano mutate proprio dal *corpus* provenzale (dove l'abbinata dei rimanti *drechura* e *natura*, anche a distanza, non è tuttavia scontata né frequente)⁹⁴ e, in particolare, all'emblematica formula di apertura della battuta della pastora contro il cavaliere nella pastorella marcabruniana piú volte richiamata (v. 78: «Don, hoc, mas *segon drechura*»). L'ipotesi che Guittone possa aver tenuto presente questo riferimento può essere inoltre suffragata dal richiamo nel testo alla villania a cui la donna, sdegnosa e fiera, viene associata.⁹⁵

Questo motivo consente del resto di istituire un confronto con i sonetti di scambio con la “donna villana” (81-84), percorsi dalla reiterata insistenza sulla dialettica tra cortesia e villania, in ottemperanza all'uso cortese (o anticortese) del linguaggio di seduzione e vituperio. Sarà forse di qualche utilità constatare che il sonetto 84 (*Così ti doni Dio mala ventura*) – che coincide con l'ultima battuta dialogica della donna villana, la quale rifiuta il protagonista accusato di autocompiacimento e arroganza – rientra tra i pochissimi sonetti del codice Laurenziano (in totale tre: 12 [quartine], 71 [terzine], 84 [quartine]) ove compare la rima in *-ura*.⁹⁶ Il riferimento contestuale al dibatt-

92. Cfr. F. EGIDI, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza, 1940, p. 8. *Dirittura* è da interpretare, secondo il *TLIO*, come 'legittimità', 'diritto'.

93. A sua volta questa canzone risente senz'altro della tradizione provenzale, e in particolare di Folchetto di Marsiglia, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (*BdT* 155,6), di cui la canzone italiana sarebbe rielaborazione; cfr. SQUILLACIOTI, ed. cit., pp. 100-1.

94. *Drechura* e *natura* compaiono insieme (non necessariamente in posizione contigua) nei testi che qui elenco: *BdT* 58,4,15 e 29; *BdT* 101,8a,24 e 37; *BdT* 167,39,15 e 44; *BdT* 248,73,13; *BdT* 248,83,10 e 27 (ma *natura*, al v. 27, è in rima baciata con *creatura*, al v. 26: «quar anc gensor creatura / no crey, que formes natura»); *BdT* 282,1b,45-46; *BdT* 380,1,25 e 27; *BdT* 406,15a,11 (*adrechura* < *adrechurar*) e 41.

95. Vv. 17-19: «Parte in voi non tene / cortesia né savere; / sí sete altera bene».

96. «Così ti doni Dio mala ventura, / con' tu menzogna di' ad isciente, / credendo ch'i' m'arrenda per paura / di tua malvagia lingua mesdicente. / Ma io sofferea prima ogni bruttura / e morte, ched i' te dessimi nente, / ch'eo fora degna di soffrir arsura / come quella c'a

tito su questo tema comporterebbe insomma la scelta di una rima peculiare – rara nel *corpus* dei sonetti – in grado di tratteggiare un ben preciso contesto semiologico, che in tal caso potrebbe identificare in *L'autrier jost'una sebissa* l'ipotesto ideologico di riferimento.⁹⁷

Ma all'interno del vasto *corpus* guittoniano è il *Trattato d'amore* del codice escorialense a contenere la più alta concentrazione di rime in *-ura*. La corona di sonetti stigmatizza una serie di manifestazioni amorose di cui viene sottolineata l'irrazionalità e il sovvertimento dell'ordine naturale: della condotta dell'amante concupiscente Guittone sottolinea la follia e la dismisura (v 8: «dessennata», e 14: «Matto voler seguendo a dismisura»). L'amore dunque è una forza cieca, che si manifesta come furore e *arsura*, e che agisce «*contra naturam*» e «*contra rationem*».⁹⁸ La rima in *-ura*, che apre il primo componimento (vv. 1-8: «Caro amico, guarda la figura / 'n esta pintura – del carnale amore, / sí che conosci ben la enavratura / mortale e dura – ch'al tu' fatt'à core, / e lo venen ch'e' porge cum dolsura / carnal d'arsura – ad ogn'amadore, / aciò che, conoxuta soa natura, / ti sia ben cura – fugir tuo furore»),⁹⁹ caratterizza e percorre la corona di sonetti, generando, insieme ai suoni simili in *-ur-/-or-* disseminati nei testi, un timbro cupo che riecheggia gli accenti moralistici tipici della tradizione provenzale.¹⁰⁰ Ciò si deve anche al fatto che la poesia scaturisce da un epicentro concettuale e semantico che condiziona la scelta di questa terminazione: è infatti la *figura-pintura* di Amore a generare l'occasione per una poesia che si presenta come «un'«espansione» di descrizione efrastica che conferisce al ciclo la fisionomia della *poesia per pittura*».¹⁰¹ Non scarterei tuttavia un altro motivo: quello che si lega cioè al tema principe di questo trattato, che è di fatto una pali-

bestia si consente»; cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1994, pp. 251 e sgg. (alle pp. 35 e 212 gli altri due sonetti).

97. Il richiamo a quest'ultima combinazione – cioè l'allusione alla villania in presenza di rimanti in *-ura* – trova poi spazio anche in *Gioia gioiosa piagente* (xxii), vv. 49-60, mentre prima, ai vv. 13-15, l'innamorato si era rivolto alla donna pregandola di non farsi dominare, ancora, da orgoglio e villania.

98. GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. CAPELLI, Roma, Carocci, 2007, p. 37.

99. Nel *Trattato d'amore* si individuano, complessivamente, le seguenti parole-rima: I: *figura* : (*pintura*) : *enavratura* : (*dura*) : *dolsura* : (*arsura*) : *natura* : (*cura*); V: *figura* : *dismisura*; VI: *figura* : *dirttura* : *paura* : *cura*; XIII: *natura* : *figura* : *paura* : *assigura*; XIV: *natura* : *dipintura* : *centura* : *figura*. In soli quindici testi vediamo tuttavia tornare frequentemente rimanti con questa terminazione, giacché essi figurano anche nei sonetti v, vi, xiii, xiv.

100. Cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale amore*, ed. cit., pp. 43, 65 (omofonario) e 75.

101. Ivi, p. 13.

nodia di Guittone nei confronti della propria stagione amorosa-cortese, legata a una visione di amore definibile, per l'appunto, come “carnale”, qui oggetto di palinodia in chiave ascetico-morale. Analoghe operazioni di ritrattazione dell'amore-follia – con condanna di esempi di smisuratezza e oltranza – sono stati sopra messi in evidenza nei testi provenzali, con richiami più o meno stringenti tra i singoli e l'ipotetico serbatoio di rime e di concetti ideologicamente marcati che è la pastorella marcabruniana.

Merita ancora qualche osservazione la comparsa del rimante *dismisura* all'interno dell'ultima terzina del sonetto v, *La forma d'es[sa] morte dolorosa* (vv. 9-14: «E certo ben è natural *figura* / de esso Amor, cui guai' e morte appello, / sí come se mostra per li simblanti / dei mortai ditti amorusi amanti, / faendosi a ragion catun ribello, / matto voler seguendo a *dismisura*»)¹⁰². In Guittone il lemma è tutt'altro che frequente, giacché, nota Lino Leonardi, esso compare solo qui e nel sonetto 12 del canzoniere laurenziano, ossia uno dei tre sonetti amorosi, appena sopra menzionati, contenenti rime in *-ura*.¹⁰³

Ciononostante, non mancano nel *corpus* guittoniano casi meno marcati (o “meno marcabruniani”) di utilizzo di rimanti in *-ura*. Uno di questi è rappresentato dalla sequenza canonica *pentura* : *figura* : *natura* in *Se de voi donna gente* (I), dove Guittone pare ricalcare un motivo che, mutuato probabilmente da Folchetto attraverso i Siciliani,¹⁰⁴ presenta la raffigurazione del-

102. Ivi, p. 90.

103. Cfr. vv. 1-4: «Fero dolore e crudel pena e dura, / ched eo sofferi en coralmente amare, / menòmi assai sovente in dismisura / e mi fece de voi, donna sparare» (GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, ed. cit., p. 36, *ad loc.*).

104. Il modulo risulta centrale in almeno due canzoni del Notaio, cioè in *Madonna dir vo voglio* (vv. 41-46: «Lo non-poter mi turba / com'om che pinge e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, – e sé riprende, / che non fa per natura / la propia pintura»), e *Meravigliosamente* (vv. 4-9: «Com'om che pone mente / in altro exemplo pingere / la simile pintura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura», e 19-23: «Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura») e, come si è detto sopra, è mutuato da Folchetto, *En chantan m'aven a membrar* (BdT 155,8), e da Sordello, *Tant m'abellis lo terminis novels* (BdT 437,35,71-78). In Guittone la raffigurazione della donna non è però collocata nel cuore, né la pittura è direttamente impiegata come termine di paragone per esprimere ineffabilità. Il tema dell'ineffabilità è presente in *Se de voi* (vv. 13-15: «che non po cor pensare, / né lingua devisare, / che cosa in voi potesse esser più bella»), ma non pare strettamente legato al tema della pittura, che invece in Giacomo da Lentini genera un confronto tra “non-poter dire” e il “non-poter dipingere”, raffigurare: il mezzo espressivo poetico dipende strettamente dalla possibilità di raffigurare tramite immagini le cose. Su Guittone sembra fare presa, in questo caso, lo sviluppo *leu* del tema dell'immagine della donna, detta indescrivibile nelle sue bellezze in quanto generata da Natura o direttamente dalla

le fattezze di *midons* e il ricordo della sua immagine trattenuta nel cuore, ricordando l'esempio di Policreto (vv. 11-18: «[...] co'l bon pintore / Policreto fo de la sua *pentura*; / [...] / Ahi, Deo, co sí novella / pote a esto modo dimorar *figura*, / ch'è de sovra *natura*?»). Il modello piú vicino a Guittone per il tema della *pintura* è, come si accennava, Giacomo da Lentini, richiamato formalmente, del resto, anche nell'*incipit* di *Se de voi donna gente*.¹⁰⁵

La rima in *-ura* ricorre frequentemente, infine, anche nel Guittone morale, tuttavia non all'interno di catene di rimanti rilevanti in senso marcabruniano. Tra i tanti casi,¹⁰⁶ varrà la pena di mettere a fuoco quello offerto dal sonetto 154, dove nel discutere la «legge e ragion naturale» delle creature viventi, il poeta discerne tra la ragione dell'«animale razionale» e la bestialità (vv. 1-12): «Messer Bottaccio amico, ogn'*animale* / dico *razionale*, / in quanto *ten ragion di sua natura*; / e om, ch'ha legge e ragion naturale, / ben cernendo da male, / e in disragionata opera dura, / dico piú *d'onne bestia* è *bestiale*. / È onta e danno, a tale, / ragion; ché non ragion, ma voler cura. / No scienza aver, ma scienza operar, vale; / e matt'è via piú quale, / se mal fa, piú sa arte o iscrittura». ¹⁰⁷ Qui la ripetizione di termini accomunati dalla stessa radice, con disposizione dicotomica della razionalità e bestialità intorno alla discussione sul concetto di natura, potrebbe echeggiare vaga-

mano di Dio; sequenza tematica, questa, responsabile di catene rimiche come (*natura*) : *creatura* : *figura*, come in Raimon de Miraval, *Qui bona chanso consira* (BdT 406,35, già menzionata sopra), vv. 27-30, o in Giraut Riquier, *Tan vey, qu'es ab joi pretz mermatz* (BdT 248,83), vv. 25-27. Questo modulo è di uso frequente nelle *descriptions* della donna per rimarcare la sua perfezione (voluta dalla mente di Dio e creata dalla sua mano) e, come ha messo in luce S. DE LAUDE, *Qualche indizio per l'attribuzione del 'Mare Amorofo', in L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992, a cura di O. BESOMI e C. CARUSO, 2 voll., Basel, Birkhäuser, 1994, vol. I pp. 211-23, alle pp. 215-20, compare, per mezzo dell'immagine del compasso, anche in Goffredo di Vinosalvo, *Poetria Nova*, vv. 562-63, nel *Mare Amorofo*, vv. 156-57, e nel *Tresor* (III 18 3) di Brunetto.

105. In GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, ed. cit., p. XII, Leonardi rileva come la ripresa del «modulo sintattico esordiale» da parte di Guittone nella prima canzone richiami l'*incipit* di Bernart de Ventadorn (*Non es meravelha s'eu chan*, BdT 70,31), riprodotto a sua volta da Giacomo da Lentini (*S'io doglio, non è meraviglia*, XIII).

106. Nei sonn. 126 e 127, dove l'io lirico prega pietosamente una donna altera, troviamo ad esempio *criatura* in una serie non includente il rimante *natura* (come potremmo invece aspettarci): 126, *ventura* (1): *altura* (3): *paura* (5): *criatura* (7); e 127, *criatura* (1): *figura* (3): *pura* (5): *nancura* (7); cfr. EGIDI, ed. cit., pp. 202-3. La prima quartina del sonetto 126 viene riecheggiata dall'ultima terzina del sonetto 128, che ha ancora delle rime in *-ura* uguali (ma non *creatura*). Senz'altro richiede la rima in *-ura* (con ripresa interna tramite rima al mezzo), laddove presente, il tema della misura, ad esempio in 130, vv. 9-14 (cfr. ivi, p. 204), e nelle quartine del 149 (cfr. ivi, pp. 218-19).

107. Ivi, p. 222; il corsivo è mio.

mente la categorizzazione marcabruniana sulla cortesia e sulla villania, e, in particolare, tener conto dell'assunto secondo cui *il simile torna al / sceglie il simile*.¹⁰⁸

Che Guittone conosca e riprenda coscientemente la poesia del trovatore guascone, e che del suo magistero risentano in particolare i testi in cui vengono inscenate modalità dialogiche con una donna, è fatto riconosciuto da Lino Leonardi.¹⁰⁹ Ma occorrerà anche tener conto dell'imprescindibile mediazione di Folchetto, e in particolare di testi modellizzanti come *Sitot me soi a tart apercebutz* (BdT 155,21), nella trasmissione, su suolo italiano, della linea argomentativa sulla *desmezura* amorosa che dopo Marcabruno ha uno sviluppo a sé.¹¹⁰ Nella rima si depositano dunque nuclei semantici e frammenti di dibattito, richiamando i predecessori in virtù della forte evocatività timbrica:¹¹¹ di fronte alle scelte lessicali guitoniane emerge, dunque, la solida capacità di un fine conoscitore di poesia provenzale, in grado di riconoscere le implicazioni semiologiche (ad alto impatto moraleggiante) di un'intera tradizione rimica.¹¹²

Due rime in *-ura* peculiari per peso semantico e contesto argomentativo sono quelle impiegate da Bonagiunta nel sonetto rivolto a Guinizzelli *Voi, ch'avete mutata la mainera*. I versi entro cui esse compaiono costituiscono due delle varie *cruces* che questo testo continua a sottoporre agli studiosi, in particolare per le espressioni «cotant'è iscura vostra parlatura» o «traier canzon per forza di scrittura». ¹¹³ Senza entrare nel merito delle singole questioni

108. Il riferimento è ancora a BdT 293,30, vv. 78 e sgg.

109. Cfr. ad es. il son. 42, v. 5: «E, folle o saggio ch'ei t'aggia trovato», dove la pastorella marcabruniana sarebbe richiamata «per contrasto»; GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, ed. cit., p. 125.

110. Cfr. ivi, p. XII (ma un cenno anche in L. LEONARDI, *Guittone morale o la precaria egemonia di un intellettuale rivoluzionario*, in *Guittone morale. Tradizione e interpretazione*. Atti del Convegno di Roma, 28-29 novembre 2016, a cura di L. GERI et al., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019, pp. 3-22, a p. 22), dove si mette in luce il superamento del modello siciliano (alla luce di un piú approfondito recupero del modello provenzale) da parte di Guittone; su questo punto cfr. anche SQUILLACIOTI, ed. cit., p. 106.

111. Cfr. anche S. BARSOTTI, *Moduli e temi trobadorici in Guittone d'Arezzo: l'«incipit» di «A renformare amore»* (VIII), in *Actes du XIII^e Congrès International de l'AIEO*, i.c.s.

112. Su questo punto cfr. C. MENICETTI, *Guittone e la lirica moralistica dei trovatori*, in *Guittone morale*, cit., pp. 157-81, alle pp. 160-61 (sulla scorta di L. LEONARDI, *Tra i Siciliani, i trovatori e Guittone: Pisa e la prima tradizione della lirica italiana*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. Letà medievale*. Atti del Convegno di Pisa, 25-27 ottobre 2007, a cura di L. BATTAGLIA RICCI e R. CELLA, Roma, Aracne, 2009, pp. 137-56, a p. 150).

113. Per fare il punto sui vari problemi interpretativi, si rimanda a G. GORNI, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 35-41; F. BRU-

interpretative, sarà opportuno, in questa sede, soffermarsi almeno sui rimanti in *-ura* e sull'aggettivo *iscura*. Come è noto, nelle terzine (vv. 9-14) il rimatore lucchese infligge al suo interlocutore delle critiche in fatto di stile: «Cosí 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*».

Nella molteplicità delle rime in vocale + r + vocale all'interno di questo testo, i due rimanti in *-ura* si distinguono per incisività semantica e sonora.¹¹⁴ Alla «paternale di Bonagiunta» Guido Guinizelli replicherebbe su un altro registro senza riprendere le rime, eccezion fatta per quelle in *-ura*.¹¹⁵ L'interpretazione di *scrittura* al v. 14 per 'Sacra Scrittura' – proposta da Guglielmo Gorni e poi condivisa anche da Paolo Borsa –¹¹⁶ sarebbe funzionalizzata «a stigmatizzare l'uso indebito della *Bibbia* come tropo in un testo profano, e questa soluzione sembrerebbe attagliarsi [...] alla fisionomia retorica di *Al cor gentil*».¹¹⁷ Mi pare però indubbio che il sonetto di Bonagiunta sia permeato di stilemi di matrice provenzale, e che, sempre dalla lirica occitanica, mutui espressioni, lemmi, e non da ultimo le rime.¹¹⁸ Oltre all'espressione *forza d'escriptura* – che si trova solo nell'esordio dell'*ensenhamen* di Sordello, e dove *escriptura*, in virtù del suo impiego in senso religioso nel

NI, *Semantica della sottigliezza*, in ID., *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 91-133, *passim*; GIUNTA, op. cit., pp. 80-120; R. REA, «*Avete fatto como la lumera*» (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli), in «*Critica del testo*», vi 2003, pp. 933-58; L. ROSSI, «*Traier canson / chançon traire*»: riflessioni su una metafora, da *Guglielmo IX a Dante*, ivi, viii 2005, pp. 609-28, *passim*; P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 103-15. Il testo critico di riferimento è BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, ed. critica e commento a cura di A. MENICHETTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012, p. 270.

114. Cfr. GIUNTA, op. cit., pp. 80-81.

115. Ivi, p. 89.

116. GORNI, op. cit., pp. 35-41, e BORSA, op. cit., pp. 113-14.

117. GIUNTA, op. cit., p. 92.

118. Giunta ha poi sottolineato le affinità di questo sonetto con il genere del *gap* letterario provenzale, dove una nuova scuola si contrappone a una vecchia (caso emblematico sarebbe *Sobre'l vieill trobar*, BdT 323,24 di Peire d'Alvernhe), rilevando come ogni opposizione di scuola letteraria tenda a basarsi sullo svilimento dei rivali tramite ironia e sul vanto personale; cfr. ivi, p. 105. Un altro possibile precedente è tuttavia il sonetto di rimprovero *Qual om riprende altrui spessamente* dell'Abate di Tivoli nei confronti di Giacomo da Lentini, accusato di parlare «per divinitate» (v. 6), ossia «con argomenti da teologo» (G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I p. 85). Interessante, anche qui, il coinvolgimento – anche se più vago – della categoria dell'*obscuritas* nella terzina dei vv. 9-11 tramite l'espressione «scura canoscenza». Ciononostante, come nota N. MALDINA, *Modelli biblici*, in *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, a cura di L. GERI et al., Roma, Carocci, 2021, pp. 149-63, a p. 151, «non sembra possibile ascrivere la *Bibbia* tra i principali interessi delle liriche del Notaro».

provenzale, vi assume verosimilmente significato affine –¹¹⁹ compare qui il sintagma *vostra parladura*, mutuato dal provenzale (e piuttosto raro e che ritroviamo, ad esempio, nella canzone di Peire d'Alvernhe *Rosinhol, el seu repaire*, BdT 323,23,65-67: «Molt mi platz, / so sapchatz, / vostra parladura») e forse finalizzato a rinforzare l'evocatività in chiave trobadorica della discussione metapoetica in atto. Se l'interpretazione di *scriptura* come *escriptura* e cioè 'Sacra scrittura' è valida, l'allusione alla *parlatura iscura* potrebbe essere accostata, quindi, alla concezione dell'*obscuritas* di stampo marcabruniano; quest'ultima lettura aggancerebbe l'espressione al legame tra la difficoltà della lettera e la saggezza individuale, di stampo cristiano, che emerge nei primi versi di *Per savi·l tenc ses doptanssa*.¹²⁰ La *parlatura* oggetto di discussione da parte di Bonagiunta sarebbe *iscura* in quanto semanticamente densa e allusiva, ricca di significati biblici e sapienziali, e richiedente uno sforzo ragionato: esattamente come, tra i provenzali, la poesia di Marcabruno, che in *Per savi* impiega non a caso il verbo *devinar* per esprimere l'atto ermeneutico del "savio" nei confronti del proprio testo.¹²¹ Le implicazioni ideologicamente marcabruniane sottostanti all'impiego della rima in *-ura* nella tradizione di stampo cortese (o che si pone in linea di contiguità rispetto alla poesia provenzale)¹²² spezzerebbero allora una lancia a favore dell'interpretazione di Gorni.

119. L'espressione rimanda infatti, come gli studiosi hanno sottolineato a più riprese, al prologo dell'*ensenhamen* di Sordello *Aissi col tesaur es perduz* (BdT 437A, che difatti presenta rime in *-ura*) e in particolare al sintagma *forza d'escriptura* (v. 29) tradotto da Marco Boni «l'aiuto di un'opera scritta»: cfr. SORDELLO, *Le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, a cura di M. BONI, Bologna, Palmaverde, 1954, p. 236. Cfr. inoltre il commento *ad loc.*, p. 253 («Schriftwerk»), e J.J. WILHELM, *The Poetry of Sordello, Edited and Translated*, New York-London, Garland, 1987, pp. 146-47, «Scripture» ('Sacra Scrittura'; senza giustificare però la scelta in n.). L'unico altro testo dove si trova un'espressione consimile è Giraut de Borneill, *La flors del verjan* (BdT 242,42), v. 13: «per man d'escriptura». L'esempio è discusso da GIUNTA, op. cit., pp. 95-96.

120. Su questo cfr. ZAMBON, «*Trobar clus*» e *oscurità*, cit., p. 100. Cfr. inoltre ivi, pp. 94-95 (e ID., *Il fiore inverso*, cit., p. 37), dove lo studioso ripercorre le questioni interpretative sul testo di Marcabruno accostandovi un passo della *Lettera agli Efesini* e il primo capitolo dei *Proverbi* (5-6). Avvalora l'ipotesi il fatto che per lo Stilnovo, inoltre, la *Bibbia* è «punto di riferimento fondamentale della scrittura lirica»; cfr. ancora MALDINA, art. cit., p. 152. Sull'*oscurità* guitoniana fondamentale A. BERETTA, *Frate Guittone d'Arezzo, «Messer Giovanni amico, 'n vostro amore»: un saggio dell'«obscuritas» guitoniana*, in «*Studi di filologia italiana*», LXXVII 2019, pp. 15-25, *passim*.

121. Sulla questione cfr. C. DI GIROLAMO, *L'oscurità in poesia*, in «*L'asino d'oro*», III 1991, pp. 3-8, a p. 4.

122. Al di fuori dell'impiego della rima in *-ura*, è concettualmente rilevante la dichiarazione di Guittone in *Tuttur, s'eo veglio o dormo* (XI), vv. 61-66: «*Scura saccio che par lo / meo detto; ma' che parlo / a chi s'entend'ed ame: / ché lo 'ngegno mio d'ame / ch'i me pur provi d'onne /*

6. CONCLUSIONI

Tirando le somme, è possibile isolare almeno tre contesti entro cui la rima in *-ura* si colora di allusività marcabruniana. Il primo è caratterizzato dalla presenza del tema della *mezura* al centro di una *querelle* che ha per oggetto l'amore e la sua natura. Questo tratto risale, si è detto a più riprese, alla pastorella di Marcabruno, dove la rima in *-ura* si lega semiologicamente al concetto dell'amore secondo natura o al suo contrario, generando uno scontro tra due posizioni ideologiche: l'amore "secondo natura", fondato sul rispetto di leggi naturali, sociologiche e religiose da un lato (*natura-mesura-drechura*), l'amore materialista dall'altro (*follatura-fraitura*). La *fals'amor* emerge in controluce, con tutte le sue aporie – e caratterizzata da situazioni disforiche, tradimenti e dismisura – nelle canzoni in *-ura* di Bernart Marti, Peire Rogiers, Raimbaut d'Aurenga e Folchetto di Marsiglia. La selezione di tale rima, che comporta la partecipazione dei concetti di *natura*, *mezura* / *desmezura*, genera un messaggio di descrizione negativa di amore e in qualche caso di implicita (o esplicita, come nel caso di Folchetto) presa di distanza. La presenza, in alcuni testi, del rimante raro *peintura*, rinforza ulteriormente la venatura ingannevole dell'amore descritto, essendo il lemma legato per eccellenza al tema dell'amore caratterizzato dalla "vana apparenza". Questo tema compare anche nel primo sonetto della raccolta di Guittone sul carnale amore (*Caro amico, guarda la figura*), trattato che si preoccupa, per prima cosa, di svelare la natura infingarda di amore, forse sulla scia della *laida pentura* folchettiana (*Si tot me soi a tart aperceubuz*, v. 35), che diviene elemento integrante della ritrattazione (il *desamor*) in atto. Sul finire del XII secolo e poi intorno al Duecento la parabola trobadorica si avvia a una progressiva decadenza: l'invito alla *mezura* e la riflessione su di essa diventano motivi diffusissimi proprio per richiamare alla mente l'*ethos* di una poesia che va gradualmente perdendo attrattiva; la chiamata in causa della *mezura* dunque determina, sul piano rimico, un sovraffollamento delle rime in *-ura* e lo svuotamento del potenziale allusivo (in senso "marcabruniano") di tale

maniera, e talent'honne», su cui cfr. EGIDI, ed. cit., p. 299. Nell'impiegare l'aggettivo *scuro* riferito al discorso, l'aretino rievoca verosimilmente la *paraul'escura* di Marcabruno (*Per savi tenc ses doptansa*, BdT 293,37,5-6) violando, con la verbosità complessa del suo stile, la riflessione oraziana sulla *vitanda obscuritas* («brevis esse laboro, obscurus fio»: *Ars poetica*, 25-26). Da notare la stretta osservanza, nell'avversativa di Guittone («ma' che parlo / a chi s'entend'ed ame»), del principio secondo cui la comprensione profonda della poesia sia riservata ad una cerchia di persone in grado di *entendre* ed *amar*, e che, in quanto tali, saranno in grado di scavare sotto l'oscurità della lettera.

rima. Il secondo utilizzo marcato di tale rima si delinea nei contesti di carattere genericamente gnomico-morale, non lirico, e in particolare, dunque, nei testi di invettiva e nei sirventesi. Il timbro scuro in *-ura*, che, come si è potuto osservare, costituisce la terminazione di una serie di concetti semanticamente negativi e appartenenti al repertorio dei vizi umani (*follatura*, *desmesura*, *fraitura*) viene ritenuto congeniale all'interno di testi che presentino invettive (sirventesi di Peire Cardenal) o frasi di condanna. Il terzo "ambiente semiologico" è infine quello che designa l'oscurità stilistica. In quest'ultimo caso si distingue l'aggettivo prov. *escuro* (it. *iscuro*) accompagnato a sostantivo indicante il testo poetico o la composizione: *paraula* in Marcabruno, *parlatura* in Bonagiunta, *scuro* [...] detto – con rinuncia alle rime in *-ura* – in Guittone (*Tuttor, s'eo veglio o dormo*, XI 61-62). La rima in *-ura* sembrerebbe quindi affermarsi come rima dell'*obscuritas*: non tanto del semplice *trobar clus*, quanto del *trobar* complicato e semanticamente denso del testo sacro, di fronte a cui è necessario uno sforzo intellettuale.¹²³

Un dato di trasmissione materiale può infine essere utile a suggellare il ragionamento presentato sulla percezione della rima in *-ura* come tipicamente marcabruniana. Dan Octavian Cepraga ha notato che le due *pièces* marcabruniane *Lautrier jost'una sebissa* (BdT 293,30) e *Per savi* (BdT 293,37) vengono trascritte, esattamente in questo ordine, l'una di seguito all'altra, in diversi canzonieri del ramo orientale. I manoscritti sono A – che a Marcabruno conferisce una posizione di particolare rilievo, visto che è al terzo posto, dunque in posizione ragguardevole, dopo Giraut de Borneill, Peire d'Alvernhe e seguito da altri trovatori "difficili" come Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel –, IK e N.¹²⁴ A BdT 293,30 e 37 si aggiungerebbe inoltre *Ben m'es quan son li frug madur* (BdT 293,13): tre testi, si noti, percorsi da snodi di riflessione ideologica affidati, nei primi due casi, alla rima in *-ura*, nel terzo testo alla rima, fonicamente affine, in *-ur*.¹²⁵ Non si intende con ciò affermare che le connessioni metrico-retoriche che allacciano i componimenti, e dunque il loro ordine, debbano essere ascritti a una qualche volontà auto-

123. Cfr. ancora ZAMBON, «*Trobar clus*» e *oscurità*, cit., p. 102: «il *trobar clus* nasce in Marcabruno come ideale di una *paraula* escura perché carica, come quella divina, di sovrasensi simbolici».

124. CEPRAGA, art. cit., in partic. pp. 845 e sgg. Sull'apertura in "chiave *clus*" del canzoniere A e sulla posizione alta di Marcabruno, cfr. G. LACHIN, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario, Bressanone, 1988 e 1989, a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 1995, pp. 267-304, a p. 291.

125. Essenziale la scheda fornita da CEPRAGA, art. cit., pp. 845-46.

riale; ma che, al contrario, quando sul finire del XIII secolo i manoscritti in questione (tutti del ramo orientale della tradizione) furono allestiti, i connettori formali appena evidenziati dovettero essere percepiti come stilisticamente significativi nel progetto organizzativo che sottostà alla sezione di Marcabruno. Anche i compilatori dei canzonieri sono dunque in qualche misura responsabili di aver autorizzato la contiguità ideologica e formale di questo nucleo testuale percorso dai suoni *-ur/-ura*; e, in ultima analisi, di aver contribuito alla sedimentazione di queste catene rimiche nella tradizione lirica italiana.

Se dunque è vero, da un lato, che la rima in *-ura* non significa necessariamente Marcabruno, non si può negare, dall'altro, che tale terminazione tenda a "specializzarsi" laddove si vogliono riproporre alcuni temi peculiari trattati da questo trovatore.¹²⁶

All'interno di quella linea di avanzamento (e di continui ritorni su di sé) che si è soliti designare come "tradizione", l'impiego di tale rima ha permesso a trovatori di generazioni diverse di poter dialogare intorno a temi cruciali. Il percorso qui tracciato ha fatto emergere mutuazioni, aggiunte e risemantizzazioni, con la prospettiva – presentata in forma di proposta – di indagare nuove tracce dell'espressività formale di questa rima nella poesia italiana del Duecento. L'auspicio è che, da tale ultimo contesto, le scelte rimiche possano manifestarsi in tutto il proprio potenziale "inter-rimico": chiarificando e valorizzando cioè i legami, inevitabili, tra poeti, culture e tradizioni.

SUSANNA BARSOTTI

Sapienza Università di Roma

susanna.barsotti@sns.it

126. Alla pastorella rimanda anche R. ANTONELLI, *Metrica e testo*, in «Metrica», IV 1986, pp. 36-66, alle pp. 63-64.